



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
<https://doi.org/10.36770/bp.644>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl



Anna Janek*

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie, Polska / Jan Długosz University in Częstochowa, Poland
ORCID: 0000-0003-1281-2957

Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*)

Between closing and opening... Interpretation of the poem
by Tadeusz Różewicz *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*)
[*The Prodigal Son* (from the painting of Hieronymus Bosch)]

Abstract: The aim of the article is to interpret a poem by Tadeusz Różewicz, *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*) [*The Prodigal Son* (from the painting of Hieronymus Bosch)], from the volume *Srebrny kłos* [*The Silver Ear of Corn*] (1955). The poem is subjected to intertextual reading, which included strongly sketched autobiographical allusions, ecstatic descriptions of Bosch's paintings and contextual references to the biblical parable of the prodigal son. Confronting the situation of the lyrical hero with the theological interpretation of the parable and reaching for the concept of reading the play proposed by Mieke Bal, ultimately reveals the kerygmatic meaning of the piece.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Hieronymus Bosch, prodigal son, frame, ekphrasis.

* Anna Janek – dr, zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie, autorka m.in. studium *Pragnienie prowincji, czyli w drodze „z jednego zadupia w drugie”*. *O książce Andrzeja Stasiuka „Jadąc do Babadag”* (2019).

Punktem wyjścia dla refleksji nad wierszem Tadeusza Różewicza *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*¹) pragnę uczynić zaproponowaną przez Mieke Bal koncepcję czytania obrazów, w której szczególne miejsce zajmuje rama, rozumiana jako pewna struktura ograniczająca zasób możliwych znaczeń. Sama metoda albo – jak woli badaczka, skromniej – procedura czytania nie wyróżnia się niczym szczególnym, bowiem w dużej mierze stanowi powtórzenie opracowanej przez Erwina Panofskiego trój etapowej metody badania obrazu malarskiego (opis przedikonograficzny, analiza ikonograficzna, analiza ikonologiczna). W przypadku teorii Mieke Bal czytanie obrazu polega na przetwarzaniu znaków w łańcuchy syntaktyczne, które wyznaczają pewien zakres ram odniesienia². I to właśnie tym ramom badaczka poświęca najwięcej uwagi.

W akcie czytania widz posługuje się „słownikiem”, czyli zbiorem elementów uznanych za znaki, połączonych w strukturę składniową w znaczeniu semiotycznym: ten związek między znakami wytwarza spójne znaczenie, będące czymś więcej niż sumą znaczeń pojedynczych elementów. Słownika i składni można się nauczyć. Gwarantują one każdemu prawo do czytania, dostęp do kultury. Ale, w zależności od interakcji zachodzącej między „ja” i „ty”, każdy widz może korzystać z własnych ram odniesienia³.

Pod pojęciem „ramy” (*frames*) kryje się bogactwo elementów, odniesień, nawiązań tworzących zmienny i konstruowany kontekst odbioru dzieła⁴, a więc wszystko to, co kształtuje interpretację. Każde dzieło jest niejako obramowane przez różne dyskursy, style odbioru, określone konwencje. W konsekwencji, aby odszyfrować znaczenie danego dzieła, nie wystarczy już tylko odwołać się do jego warstwy morfologicznej. Modelowi interpretacyjnej nadbudowy

¹ T. Różewicz, *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2016, s. 138–143.

² M. Bal, *Czytanie sztuki?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2, s. 49.

³ Tamże, s. 49.

⁴ Tamże, s. 40.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

obrazu – będącemu efektem koncepcji Romana Ingardena (dotyczącej warstwowej budowy dzieła wizualnego)⁵, zgodnie z którą w praktyce interpretacyjnej przeprowadza się semantyzację wpięrow dokonanej analizy formalnej obrazu – czy wspomnianej już wcześniej, opracowanej przez Panofskiego metodzie ikonograficznej towarzyszy antropologiczne ujęcie. Interpretacja zależy od indywidualnych predyspozycji danego odbiorcy, od jego zaplecza intelektualnego, intencji, doświadczeń. Odbiorca jest aktywny wobec dzieła, na które patrzy, „nie ma bowiem biernej percepcji”⁶.

W tej perspektywie obrazu nie da się już zamknąć we własnych fizycznych ramach. Funkcjonuje on raczej jako „koncepcja dzieła sztuki ujętego w polu asocjacji międzyobrazowych”⁷, to znaczy staje się – używając terminologii Jana Białostockiego – obrazem ramowym⁸. Pozycja badacza jest tu niezwykle ważna, gdyż to odbiorca wpisuje obraz w sieć intertekstualnych relacji, nierzadko sięgając do innych dyscyplin i własnej egzystencji.

Wracając do teorii Mieke Bal, warto podkreślić, że tylko uświadomienie sobie istnienia ram może prowadzić do ich przekroczenia. Ta zmiana ram (*reframing*) dokonuje się właśnie w jednostkowym akcie lektury. Dlatego przedmiot mojej refleksji pragnę uczynić wiersz Różewicza, który powstał jako efekt przeczytania obrazu, na co wskazuje już sam tytuł: *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, w którym dzieło wybitnego malarza niderlandzkiego zostało przywołane bezpośrednio, umożliwiając odbiorcy bezbłędną identyfikację malarskiego pierwowzoru. Tak sformułowany tytuł zdaje się być zapowiedzią ekfrazy, albo raczej – jak chciałby Adam Dziadek – ekfrastycznego nawiązania. Bowiem, zdaniem badacza, we współczesnej literaturze nie mamy do czynienia z wiernym opisem obrazu,

⁵ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.

⁶ J. Janducha, *Obraz oczyma dzisiejszego historyka sztuki*, [w:] *Wizjer. Obraz w kulturze. Kultura obrazu. Poradnik dla nauczycieli*, red. D. Ablamowicz, Bytom 2012, s. 38.

⁷ S. Czekański, *Nie ma nic poza galerią. Gramatologia, intertekstualność, związki międzyobrazowe*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 73.

⁸ J. Białostocki, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. 92.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

lecz z nawiązaniem i przetworzeniem⁹. I tak też dzieje się w wierszu Różewicza, poeta – używając terminologii zaproponowanej przez Mieke Bal – zawłaszczył obraz Boscha, ofrankował go, włożył w zupełnie nowe ramy. Akt czytania dokonany przez poetę był podwójny, najpierw przeczytał obraz, operując narzędziami z zakresu historii sztuki, i z pewnością odgadł jego potencjał, następnie zaś zderzył go z własną intencją i ofrankował, czyli wykorzystał niezgodnie z uzasadnionymi ikonologicznie znaczeniami obrazu. Spróbujmy więc zatrzymać się nad obrazem – jednym z ostatnich dzieł Hieronima Boscha – by poddać go uproszczonej analizie ikonograficznej. Zabieg ten pozwoli wskazać ekfrastyczne implikacje oraz elementy celowo przez poetę zignorowane bądź odrzucone. Dodam, że w sposób szczególnie interesować mnie będzie kwestia subtelnych i subiektywnych relacji znaczeniowych, wynikająca z tego, kto patrzy na obraz. A patrzy poeta i niedoszły absolwent historii sztuki.

W 1945 roku Różewicz rozpoczął studia z historii sztuki po to, by – jak sam tłumaczy: „[...] odbudować gotycką świątynię. Żeby cegła po cegle wzniesić w sobie ten kościół. Żeby element po elemencie zrekonstruować człowieka”¹⁰. Chcąc lepiej zrozumieć słowa artysty, należałoby sięgnąć po jego programowy esej *Do źródeł*, w którym wspomina 1945 rok i ocalały z pożogi wojennej Kraków. Wtedy to w głowie poety rodzi się pomysł napisania poematu o odbudowie kościoła Mariackiego. I choć poemat nigdy nie zostanie ukończony, to pytania wtedy zadane: o sens życia, o to, jak z „kupy gruzów” wydobyć kulturę, jak odbudować człowieka po doświadczeniach wojennych, będą mu towarzyszyć w całej późniejszej twórczości¹¹, również w omawianym wierszu.

Zatrzymajmy się teraz nad obrazem Boscha:

⁹ Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 16.

¹⁰ A. Skrendo, *Wstęp*, [w:] Tadeusz Różewicz. *Wybór poezji*, s. LXXXIII.

¹¹ Zob. A. Regiewicz, *Po co poetom Średniowiecze? Różewicz–Herbert–Milosz*, „Tematy i Konteksty” 2020, nr 10(15), s. 376–377.



Hieronim Bosch, *Wędrowiec*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holandia. Źródło: <https://artsandculture.google.com/asset/the-pedlar/aQEkh0Mf0Pd3mg?hl=pl> [dostęp: 20.10.2021].

Na pierwszym planie widzimy tytułowego syna marnotrawnego, postać wpisującą się w powstały w 1531 roku w Utrechcie wizerunek Alberoyta – nędzarza, człowieka pozbawionego wszelkich dóbr. O jego biedzie świadczą strój – spodnie z dziurami na kolanach i czapka z wbitym wien łyżką oraz atrybuty – przewieszona przez ramię torba i żebraczy tobolek, który dźwigał na plecach. Zdaniem Konrada Rengera obraz Boscha jest pierwszym znanym mu przykładem późniejszych szesnastowiecznych przedstawień powstałego

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

w Niderlandach typu Alberoyta¹². Mężczyzna na obrazie Boscha rzeczywiście został wyposażony w żebraczy kosz, w ręce trzyma wspomniany kapelusz, ma dziurawe spodnie i zniszczone – zapewne od długiej wędrówki – buty, w dodatku dwa różne. Lewa noga owinięta bandażem świadczyć może, że pokonał on trudną drogę. Na jego wychudzonej twarzy rysuje się smutek. Odwraca się za siebie, ostatnie spojrzenie kieruje w stronę gospody – w stronę starego życia. Mężczyzna w prawej ręce trzyma kij przydatny mu zapewne w odganianiu bezpańskich psów, ale też służący za podporę, pomoc w drodze. Zza jego koszuli wystaje świńska noga, emblemat tawerny znany z *Alegorii pijaństwa*¹³ Boscha.

Na drugim planie widzimy przydrożną gospodę, na co wskazuje chorągiewka z wyobrażeniem gęsi, gospoda jest w stanie opłakany: wybite okna, dziurawy dach, rozpadające się okiennice. W drzwiach jakiś mężczyzna obściskuje kobietę trzymającą dzban. Przy narożniku gospody inny mężczyzna oddaje mocz, ktoś zerka przez okno w stronę wędrowca. Przestrzeń przed gospodą również nie napawa optymizmem: maciora z małymi jedzą z koryta, pies szczerzy zęby, nawet sowa – ten lunarny ptak – patrzy na wędrowca demonicznie. Symbole obżarstwa, pijaństwa i rozpusty są tu łatwo rozpoznawalne. W pobliżu wędrowca rośnie samotne drzewo. Anna Boczkowska zwróciła uwagę na kształt jego pnia przypominający literę Y, lewa odnoga utożsamiana z negatywną stroną zawiera w koronie zarówno żywe gałązki, jak i zeschłe. Na suchej gałęzi siedzi sowa, w tym kontekście – symbol zła, natomiast w kwitnących gałęziach przedstawiony został szczygieł – znak duchowej odnowy¹⁴.

Bosch sięgnął w swoim dziele po popularny w XV wieku paradygmat „człowieka na rozstajnych drogach”, który musi dokonać wyboru między cnotą a rozkoszą. Dylemat wolnej woli człowieka, od którego decyzji zależy droga zbawienia bądź potępienia. Problematykę tę Panofsky zaliczył do grupy przedstawień reprezentujących realizm drogi¹⁵. Zgodnie z tym rozpoznaniem

¹² Zob. K. Renger, *Versuch einer neuen Deutung von Hieronymus Bosch Rotterdam Tondo*, „Oud Holland” 1969, R. 84, s. 76.

¹³ A. Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 48.

¹⁴ Układ ten zinterpretował Reuterswärd, cyt. za: A. Boczkowska, dz. cyt., s. 51.

¹⁵ E. Panofsky, *Hercules AM Scheidewege Und andere antike Bildstoffe In der neueren Kunst*, Leipzig–Berlin 1930, s. 39.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

wędrowiec stanowi indywidualną interpretację motywu człowieka na rozdrożu. Również kompozycja potwierdza słuszność tej tezy, Bosch podzielił swój obraz na dwie, sprzeczne ze sobą części: negatywną i pozytywną. Strona lewa – negatywna – jest obszerniejsza, obejmuje gospodę i jej otoczenie; wydaje się, że jej zakończenie stanowi furtka, która stoi na ścieżce wędrowca. Co ciekawe, furtka nie łączy się z żadnym ogrodzeniem, w ten sposób uwypuklone zostało jej symboliczne znaczenie¹⁶. Dodatkowo za furtką w poprzek drogi siedzi byk.

Anna Boczkowska w swojej interpretacji uznała furtkę, podobnie jak siedzące za nią zwierzę, za przeszkodę, barierę uniemożliwiającą człowiekowi wejście na drogę cnoty i nawrócenia.

Wędrowiec-grzesznik jest świadom swego losu, a tragizm malujący się na jego twarzy nie wyraża, jak twierdzi wielu badaczy tego dzieła, niechęci podjęcia uczciwej drogi, ale przeciwnie – jest świadomością niemożliwości jej podjęcia, bo taki właśnie los, los wiecznego grzesznika, został mu sądzony¹⁷.

Boczkowska tłumaczy, że w dziele Boscha:

[...] pojawia się znamienne dla późnego średniowiecza obraz człowieka, który nie przekroczy nigdy, umysłem ni duchem, zakreślonej mu w porządku kosmicznym sfery psychofizycznej¹⁸.

Trudno w pełni przyjąć cytowaną wyżej wykładnię interpretacji dzieła Boscha. Mimo że źródła literackie czy plastyczne, z których korzystał malarz, nie są znane, to niewątpliwie jest to obraz konotujący treści religijne i jego pierwotny tytuł *Syn marnotrawny* podpowiada by – nawet w sposób intuicyjny – sięgnąć po kontekst biblijny i szukać w Słowie tłumaczenia obrazu. W przypowieści młodszy syn, roztrwoniwszy majątek, doświadcza konsekwencji grzechu – jest nędzarzem, cierpi głód, pragnie napęlić swój żołądek strąkami, którymi żywiły się świny, a i to zostaje mu odebrane. W pewnym momencie – jest to scena przedstawiona na obrazie Boscha – podejmuje decyzję o powrocie do

¹⁶ A. Boczkowska, dz. cyt., s. 51.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

ojca, licząc, że ten pozwoli mu zostać chociaż jednym z najemników. Oczywiście, impulsem do powrotu jest doświadczenie głodu, syn ma w pamięci smak chleba, którego nigdy nie brakowało służącym w domu ojca. Dlatego wyrusza w drogę powrotną, układając sobie w myślach formułę skruchy „[...] pójdę do mego ojca i powiem mu: Ojcze, zgrzeszyłem przeciw Niebu i względem ciebie; już nie jestem godzien nazywać się twoim synem: uczyni mnie choćby jednym z twoich najemników” (Łk 15, 18b-19)¹⁹. To, co się później dzieje, przekracza jego najśmielsze oczekiwania. Ojciec, ujrawszy swojego syna, wybiega mu na spotkanie, tuli go, całuje, każe sługom zabić utuczony ciełę i przygotować ucztę, by mogli się radować i cieszyć z powrotu tego, który był umarły, a znów ożył. W efekcie syn wypowiada tylko pierwszą część zdania i wypowiada je szczerze, bo już wie, że ojciec bardzo go kocha. Dlatego nie kończy planowanej wypowiedzi, nie pada prośba o możliwość bycia najemnikiem. Zamiast tego widzimy ojca, który zakłada swojemu synowi pierścień na palec, przywracając mu tym samym utraconą godność.

Idąc dalej biblijnym tropem, można by rogate zwierzę z obrazu Boscha utożsamić ze wspomnianym w przypowieści dorodnym cielcem. Ów byk siedzący za furtką (wąską bramą) byłby zatem obietnicą życia wiecznego, pełni szczęścia i radości. Dorodne cielę symbolizuje stan sytości, jest zapowiedzią uczyty. Żeby jednak mieć w niej udział, trzeba dokonać pewnego wyboru w świecie doczesnym. Efektem podjętej decyzji może być wejście na drogę nawrócenia, a ścieżka ta, jak czytamy w Ewangelii według świętego Mateusza, jest wąska:

Wchodźcie przez **ciasną bramę**. Bo szeroka jest brama i przestronna ta droga, która prowadzi do zguby, a **wielu** jest takich, którzy przez nią wchodzą. Jakże **ciasna** jest brama i wąska droga, która prowadzi do życia, a mało jest takich, którzy ją znajdują! [Mt 7,13-14 – podkreślenia A. J.]

W furtce z obrazu Boscha można zatem odnaleźć analogię do ciasnej bramy, przez którą przejść mogą tylko Ci, którzy odrzucą „dobra” tego świata, czyli wszystko to, co wikła człowieka w grzech; przez wąską bramę człowiek

¹⁹ Fragmenty cytowane z *Pisma Świętego* pochodzą z *Biblii Jerozolimskiej*, red. K. Sarzała, Poznań 2006.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

przechodzi ogołcony ze wszystkiego, a przede wszystkim z samego siebie, z egoizmu, pychy, z ciągłego myślenia o sobie, z własnych projekcji. Ciekawy w tym kontekście wydaje się fakt, że wędrowiec z obrazu Boscha jest obładowany, żeby nie powiedzieć przeładowany – ciąży mu kosz, z każdej strony wisi jakiś przedmiot. Mimo że w rękę trzyma kapelusz z wetkniętą weń dratwą i szydłem, męski symbol cnoty pochodzącej z uczciwej pracy, a więc został on wyposażony w narzędzia (umiejętności, talenty) do rozpoczęcia uczciwego życia, to jednak dłoń trzymająca kapelusz umiejscowiona została „w zagrożonej strefie odrodzenia”²⁰, co badacze zwykli tłumaczyć jako znak niechęci podjęcia uczciwej drogi bądź przeciwnie – świadomość niemożności zerwania z grzesznym życiem. Boczkowska konstatuje, że jest to „obraz wewnętrzny» należący do typu przedstawień «zwykłych ludzi», wyrażający dogmat o upadku i niemożności przekroczenia swojego zdeterminowanego losu”²¹.

Gdyby jednak pokusić się o lekturę kerygmatyczną²² omawianego dzieła, okazałoby się, że to przekonanie o swojej grzesznej naturze jest tak naprawdę punktem zwrotnym w życiu człowieka, który doświadczywszy własnej słabości wobec pokus, wie, że bez pomocy Boga nie jest w stanie samodzielnie zmienić swojego życia.

Nieprzypadkowo więc rozważania nad wizerunkiem wędrowca prowadzą nas w kierunku eschatologii, zwrot ku wieczności uzasadnia także rama i kształt obrazu – koło wpisane w ośmiokąt. Koło nie mające początku ani końca jest obrazem wieczności, w chrześcijaństwie pozostaje również alegorią nieskończonej i stałej miłości Bożej. Alina Biała podpowiada, że „nadana kompozycji forma: tondo ujęte w oktogon symbolizuje śmierć i zmartwychwstanie”²³. Czytając wiersz Różewicza, warto pamiętać o tej narzuconej przez obraz Boscha perspektywie wieczności.

Wiersz Różewicza *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha) z tomu Srebrny kłós* należy do jednych z najczęściej przywoływanych tekstów

²⁰ A. Boczkowska, dz. cyt., s. 51.

²¹ Tamże, s. 54.

²² Zob. A. Regiewicz, *Dlaczego starozakonni milczą? U źródeł antropologii obrazu, [w:] Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015, s. 127–139.

²³ A. Biała, *Syn marnotrawny. Malarskie inspiracje utworów Różewicza i Brandstaettera*, „Polonistyka” 2006, nr 10, s. 20.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

w refleksji literaturoznawczej dotyczącej relacji słowa i obrazu. W przypadku tego utworu wykładnik metatekstualny nie budzi żadnych wątpliwości, gdyż odsyła do konkretnego intertekstu ikonograficznego. Nawiązanie intertekstualne, jak wskazuje Robert Cieślak, ma tutaj charakter polemicznej interpretacji malarskiego pierwowzoru²⁴. To znaczy, że wiersz Różewicza stanowi subiektywną wypowiedź, w której dochodzi do manifestacji poetyckiego „ja”. Polemiczna interpretacja jest, jak dowodzi Seweryna Wysłouch:

[...] przejawem woli interpretatora, którego nie ogranicza litera tekstu, który po swojemu rozumie sens dzieła, więcej, rozumie go przekornie, toczy polemikę z arcydziełem. Zderzenie tekstów następuje poza historią i poza czasem, manifestuje «tu i teraz» interpretatora, stanowi zabieg jawnie fałszujący²⁵.

Na tym właśnie polega ramowanie obrazu, którego dokonał Różewicz. Poeta odczytał dzieło niderlandzkiego malarza wbrew przyjętym i uzasadnionym ikonologicznym znaczeniom obrazu. Nie tylko przekształcił semantyczny topos syna marnotrawnego, ale – jak twierdzi Helena Zaworska – zniszczył go całkowicie²⁶. Co zostało z obrazu Boscha? Niewiele: mamy gospodę „Pod Białym Łabędziem”, która w wierszu funkcjonuje jako miejsce powrotu wędrowca i eliptyczne skrót, hiperbole odsyłające z kolei do innych obrazów Boscha: *Sądu Ostatecznego, Kuszenia św. Antoniego, Ogrodu rozkoszy ziemskich*.

Z jednej strony, w wypowiedzi wędrowca łatwo znaleźć motywy odnoszące się do twórczości Boscha, do symbolicznych przedstawień obrzydliwości i okropności świata („między zamknięciem/ i otwarciem drzwi/ ujrzałem życie/

²⁴ Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*, Gdańsk 1999, s. 134. Robert Cieślak odwołuje się tutaj do ustaleń Seweryny Wysłouch, która sklasyfikowała funkcje intertekstualności realizowane w ramach tekstów literackich nawiązujących dialog z wizualnymi przedstawieniami. Według badaczki istnieją cztery funkcje dialogu międzytekstowego: pretekstowe nawiązanie, wirtuozowski popis, polemiczna interpretacja malarskiego pierwowzoru, dysputa o sztuce. Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. *Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 701.

²⁵ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 701.

²⁶ H. Zaworska, *Sztuka podróży. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaskiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława [i.e. Tadeusza] Różewicza*, Kraków 1980, s. 256.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

z wilczą szczęką/ ryj świński/ pod kapturem mnicha/ otwarty brzuch świata”). Z drugiej, nie sposób zignorować nawiązań do osobistego doświadczenia autora („widziałem ziemię/ co przez deszcz/ łez i krwi/ świeciła/ trupim światłem/ stygnącego ciała”). Praktycznie wszystkie dotychczasowe interpretacje zwracają uwagę na wątek biograficzno-pokoleniowy. Bohater liryczny, tak jak autor, widział „otwarty brzuch świata”. Wojna na niebie i ziemi to oczywiście aluzja do II wojny światowej, natomiast wykorzystana metonimia i późniejsza metaforyka przywodzą na myśl apokaliptyczne wizje, z których chętnie korzystali twórcy pokolenia wojennego. Czas między zamknięciem a otwarciem drzwi jest czasem tragicznych doświadczeń, co pozwala sądzić, że impulsem do opuszczenia domu nie była jak w pratekście chęć spróbowania „życia po swoim”, tylko konieczność podjęcia walki. Ta walka przyniosła gorycz porażki, rozczarowanie Polską i poczucie bezsensu cierpienia. Tym samym zanegowany został zbawczy wymiar cierpienia („widziałem wojnę/ na ziemi i niebie/ ludzi na krzyżach/ którzy nie zbawiali”). Napełniony tymi uczuciami bohater liryczny postanawia wrócić do domu, jednak dom, ku naszemu zaskoczeniu nigdy domem nie był, to gospoda, w której dają „marne piwo”, „letnią popłuczynę”. Brak w niej ojca i brata z przypowieści, za to jest przyjaciel „ten chłop za rogiem karczny” oraz „szpetna i obwisła” Małgosia.

W tym momencie historia przedstawiona w wierszu oddala się od ewangelicznego archetektu, jak pisał Józef Maria Ruszar, następuje „realizacja opowieści konkurencyjnej do paraboli o synu marnotrawnym”²⁷. Po pierwsze, Różewicz wykorzystuje topos „braku rozpoznania po powrocie”, znany chociażby z *Odysei* Homera, który jednocześnie stoi w opozycji do biblijnej przypowieści; tam, jak pamiętamy, syn już z daleka zostaje rozpoznany przez ojca, który wychodzi mu naprzeciw. Następnie autor, wkładając w usta bohatera lirycznego słowa: „w tym wielkim koszu/ nie niosę...”, czyni nawiązanie do obrazu Boscha. Bohater ma świadomość istnienia pewnej ramy: doskonale zna kontekst obrazu malarskiego, dlatego skrzętnie rozbija elementy, które zostały przez nas rozpoznane na obrazie Boscha. Tworzy swój wizerunek w opozycji do portretu wędrowca i biblijnej przypowieści. Bohater liryczny odmawia powrotu, co w świetle alegorycznego przekazu jest rzeczą funda-

²⁷ J. M. Ruszar, *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)*, [w:] *Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 200.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

mentalną. Żeby w pełni zrozumieć eschatologiczny sens wypowiedzi poetyckiej, konieczne wydaje się skonfrontowanie utworu z sytuacją ewangeliczną, będącą wyrazem bezgranicznej i bezwarunkowej miłości ojca do syna. Jan Paweł II w encyklice *Dives In misericordia (Bogaty w miłosierdziu)* objaśnia, że ojciec z przypowieści jest wierny samemu sobie:

Owa ojcowska wierność sobie jest całkowicie skoncentrowana na człowieczeństwie utraconego syna, na jego godności. Radosne wzruszenie w chwili jego powrotu do domu tym nade wszystko się tłumaczy [...]. Można przeto – idąc dalej – powiedzieć, że miłość do syna, która wynika z samej istoty ojcostwa, niejako skazuje ojca na troskę o godność syna²⁸.

Wyrazem tej świadomości zdaje się ogromna i autentyczna radość z powrotu syna, którego ojciec nigdy nie przekreślił. Zauważmy, że nie moralizuje on syna, nie poucza go i nie potępia, wręcz przeciwnie – okazuje mu miłosierdzie, które nie poniża, a dowartościowuje. Papież wskazał, że podstawą wzruszenia ojca, który widzi zbliżającego się do domu syna, jest przekonanie,

[...] że ocalone zostało zasadnicze dobro: dobro człowieczeństwa jego syna. Wprawdzie zmarnował majątek, ale *człowieczeństwo ocalało*. Co więcej, zostało ono jakby *odnalezione na nowo* [...] takim dobrem był w wypadku marnotrawnego syna powrót do prawdy o sobie samym²⁹.

Zupełnie inaczej przedstawiona została scena powrotu w wierszu Różewicza. Bohater liryczny spotyka się z brakiem jakiegokolwiek zainteresowania swoim powrotem, „nikt mnie nie wita/ i nikt nie poznaje,/ świat ten jest pełen beze mnie”. Wędrowiec czuje się niedowartościowany, niepotrzebny, a stan ten pogłębiają wspomnienia i związane z nimi wyrzuty: „ja tam w świecie/ noce przeplakałem/ myślałem/ każdy dom/ wyciągnie ramiona/ gałązka każda/ ptak kamień/ wyjdą na powitanie” i dalej: „a ja myślałem/ że wracam do gniazda/ do gwiazdy/ to była moja/ najjaśniejsza gwiazda/ w wędrowce przez noc/ popiół/

²⁸ Jan Paweł II, *Encyklika Dives In Misericordia (O Bożym Miłosierdziu)*, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/encykliki/dives.html#m4 [dostęp: 13.04.2021].

²⁹ Tamże.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

ogień świata”, „myślałem, że moje miejsce/ tu na mnie czekało/ teraz widzę/ nie miałem miejsca/ myślałem puste miejsce/ po mnie tu zostało”.

Gorycz i smutek przewijają się przez powyższe wersy, a wypowiedzi pełne sądów tylko poświadczają tkwiące w bohaterze ogromne pragnienie bycia kochanym. Istotne jest, że bohater liryczny nie opuścił domu, by – jak to już zostało wspomniane – używać życia, ale po to, by wziąć udział w wojnie, co zderzone z sytuacją samego poety nabiera jeszcze większego dramatyzmu. „Sugestia autobiograficzna zmienia sytuację moralną bohatera, który – jak się możemy domyślać, bo w wierszu na ten temat nie ma mowy – opuścił dom z konieczności i bez złych intencji”³⁰. Z kolei miejsce, do którego wraca, w niczym nie przypomina domu z archetektu. Domem okazuje się sama gospoda, nie ma w niej ciepła, radości i miłości. Przynajmniej nie tej miłości, której nie można kupić za pieniądze. A taki podtekst wprowadza wisząca nad drzwiami klatka z ptaszkiem, symbolizująca dom publiczny. Ten pseudodom, jak sugerują inni badacze, jest być może jakąś wizją domu z przeszłości, mglistym wspomnieniem, a może nawet fantazmatem. Po zderzeniu z rzeczywistością, doświadczywszy powrotu bez rozpoznania, bohater stwierdza, że „wracać nie trzeba”. Dla większości interpretatorów to finalne zdanie jest gestem odrzucenia Boga, pewnym obrazem postawy Różewicza wobec Stwórcy, którego istnienie po II wojnie światowej zostało zanegowane. Oczywiście, nie ma tu łatwych odpowiedzi, gotowych schematów, Różewicz od publikacji *Plasko-rzeźby* nieustannie prowadzi dialog z chrześcijańską tradycją i – jak słusznie zauważa Przemysław Dakowicz – wciąż podejmuje poetyckie próby „zmierzenia się z paradoksem niewiary, która nie prowadzi do ateizmu czy agnostycyzmu, lecz staje się źródłem fundamentalnego egzystencjalnego cierpienia”³¹.

W zapisku z 25 września 1957 roku w *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”* możemy przeczytać:

Jeśli się nie wierzy; to: nie wierzy się rano i wieczorem, przy obiedzie i przy warsztacie pracy, na spacerze i na zebraniu, w pociągu i samolocie, po obiedzie i przebudzeniu, przed zaśnięciem. Nie wierzy się ciągle, bez przerwy. Czytając i pisząc. Nie wierzy się – rozmawiając i planując podróż. Przy wyjeździe i przy po-

³⁰ J. M. Ruszar, dz. cyt., s. 210.

³¹ P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, s. 14.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

wrocie. Obierając jabłko. Nie wierzy się wiosną, latem, jesienią i zimą. Nie wierzy się, pomagając ślepcowi przejść przez ulicę, dając żebrakowi złotówkę. Pisze się podanie o wyjazd, robi się zdjęcia, obiecuje napisanie czegoś tam – i nie wierzy się. Ciągłe, nieustannie. Niewiara siedzi nie tylko w głowie. Jest też w sercu, w rękach, nawet w nogach. Otacza, otacza, zaciska. Płaczesz i śmiejesz się, gniewasz się – bez wiary. A więc pusty, biedny [...]. Ci, którzy otrzymali dar wiary, są bogaczami (PR III 329)³².

Różewicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że wiara jest łaską³³, jak natomiast – w kontekście omawianego wiersza – rozumieć nawrócenie?

Odpowiedź przychodzi razem z końcowym wersem „wracać nie trzeba”, gdyby uznać tę wypowiedź za właściwy komentarz do obrazu Boscha, a wszystko, co było wcześniej, potraktować jako opis życia bohatera lirycznego przed podjęciem decyzji o powrocie, wówczas okazałoby się, że Różewicz wcale nie chciał zanegować przesłania przypowieści, a jedynie uwypuklił jej tragizm. Za taką wykładnią przemawia jakże znaczący brak ojca, będącego figurą Boga i w konsekwencji – sprowadzenie domu do roli karczmy. Idąc tym tropem, można by uznać, że opisany przez Różewicza powrót jest tylko jednym z wielu kolejnych powrotów człowieka do grzesznego życia. Zauważmy, że podmiot bez trudu odnajduje wszystkie „grzechy” w miejscu, o którym kiedyś myślał jak o domu. Jednak po doświadczeniach wojny, przeorany przez historię, wraca odmieniony, patrzy już innymi oczami na rzeczywistość, w której kiedyś funkcjonował, za którą nawet tęsknił... Teraz widzi, że dom jego jest domem rozpusty i pijaństwa, w którym każdy szuka jedynie zaspokojenia własnych potrzeb. Egoizm, skupienie uwagi na własnym „ja” sprawia, że mieszkańcy domu nie są w stanie rozpoznać w wędrowcu swojego przyjaciela (brata). Zanurzeni w grzechu – zaniedbują relacje z bliskimi, osamotnieni, ale spragnieni miłości, gotowi są nurzać się w cudzołóstwie, nienasyceni – karmią się wszystkim, co oferuje im świat.

³² Cyt. za: tamże, s. 14–15.

³³ W odpowiedzi na słowa Krystyny Czerni: „Maria Janion prawie z triumfem oznajmia, że »Pan nie wierzy w zmartwychwstanie« i kropka” Różewicz komentuje gwałtownie. „Co to za triumf! – mówi. – Ja ciągle powtarzam, że wiara jest niezwykłą łaską. Kto jest nią obdarzony, jest człowiekiem szczęśliwym. To w ogóle nie jest takie proste”. Cyt. za: P. Dakowicz, dz. cyt. s. 69.

Przedstawiona scena byłaby zatem ostatnim spojrzeniem w stronę karczmy – grzesznego życia, zupełnie jak na obrazie Boscha. Spojrzeniem, które daje pewność, że podjęty wybór jest właściwy, zatem „wracać nie trzeba” do starego życia, do grzechów, do rzeczywistości, która czyni z człowieka niewolnika. To końcowe zamknięcie drzwi zdaje się być zupełnie inne niż poprzednie. O ile w pierwszej strofoidzie mieliśmy do czynienia z ruchem obustronnym („Między **zamknięciem/ i otwarciem** drzwi/ w gospodzie/ „Pod Białym Łabędziem”/ między **otwarcem/ i zamknięciem** drzwi/ coś się stało – podkr. A.J.), oznaczającym liczne wyjścia i powroty podejmowane pod wpływem okoliczności historycznych – z poczucia obowiązku zaangażowania się w walkę za kraj, czy z emocji – tęsknot, pragnień, marzeń za utraconym życiem, o tyle teraz decyzja dotycząca wyjścia z gospody podjęta została świadomie. Bohater liryczny po doświadczeniach wojny jest już innym człowiekiem, zmieniła się jego perspektywa, dzięki której może reflektować nad swoim „starym życiem” i w konsekwencji odkrywać prawdę o sobie, o relacjach z ludźmi i o tym, że gospoda/karczma nigdy nie będzie „jego miejscem”, „domem”, „gniazdem”. Ostateczność podjętej decyzji podkreśla fakt, że w końcowej części utworu drzwi za bohaterem zostały zamknięte („drzwi za mną zamknęła/ Małgosia), nie ma już mowy o ich otwarciu, o powrocie do tego, co było. Jednak to zamknięcie jest równocześnie nowym otwarciem, bohater liryczny wyrusza w drogę, nie wiemy dokąd ona prowadzi, intuicyjnie można przypuszczać, że ku nowej, lepszej rzeczywistości.

Wyznaczona przeze mnie ścieżka interpretacyjna w perspektywie teorii Mieke Bal stanowi zapewne tylko kolejną ramę zawłaszczającą tekst. Jednak jest to rama bliska tej, którą zastosował Bosch, by jeszcze bardziej podkreślić charakter swojego dzieła. Nieprzypadkowo obrazy niderlandzkiego malarza pobudzają odbiorców do refleksji nad życiem wiecznym. Perspektywa Nieba jest stale obecna w jego dziełach, zdaje się, że to dzięki niej Bosch potrafił zobaczyć to, czego inni nie są w stanie dostrzec. Bohater liryczny podobnie, po doświadczeniach wojny i okupacji, po tym, jak zasmakował grzechu i jego konsekwencji, odcina się od ziemskiego domu i idzie dalej. Dokąd? Mam nadzieję – wychodząc już poza kadr przedstawionej sceny – że idzie szukać domu pełnego Boga.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

Bibliografia

- Bal M., *Czytanie sztuki?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2, s. 39–58.
- Biała A., *Syn marnotrawny. Malarskie inspiracje utworów Różewicza i Brandstaettera*, „Polonistyka” 2006, nr 10, s. 18–24.
- Białostocki J., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008.
- Biblia Jerozolimska*, red. K. Sarzała, Poznań 2006.
- Boczkowska A., *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977.
- Cieślak R., *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*, Gdańsk 1999.
- Czekalski S., *Nie ma nic poza galerią. Gramatologia, intertekstualność, związki międzyobrazowe*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 19–57.
- Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Ingarden R., *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Jandula J., *Obraz oczyma dzisiejszego historyka sztuki*, [w:] *Wizjer. Obraz w kulturze. Kultura obrazu. Poradnik dla nauczycieli*, red. D. Abłamowicz, Bytom 2012, s. 32–42.
- Panofsky E., *Hercules AM Scheidewege Und andere antike Bildstoffe In der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin 1930.
- Regiewicz A., *Dlaczego starozakonni milczą? U źródeł antropologii obrazu*, [w:] *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015, s. 127–139.
- Regiewicz A., *Po co poetom Średniowiecze? Różewicz–Herbert–Miłosz*, „Tematy i Konteksty” 2020, nr 10(15), s. 372–386.
- Renger K., *Versuch einer neuen Deutung von Hieronymus Bosch Rotterdam Tondo*, „Oud Holland” 1969, R. 84.
- Różewicz T., *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2016.
- Ruszar J. M., *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)*, [w:] *Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 197–225.

Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza...*

- Skrendo A., *Wstęp*, [w:] *Tadeusz Różewicz. Wybór poezji*, oprac. tenże, Wrocław 2016.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 218–226.
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Zaworska H., *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława [i.e. Tadeusza] Różewicza*, Kraków 1980.

