

*Małgorzata Gajak-Toczek**

Jacek Kaczmarski i Gert Hofmann przed *Ślepcami* Pietera Bruegla

O pograniczach i korespondencjach sztuk, o ich wzajemnym oświetlaniu się, o granicach malarstwa i poezji, o przenikaniu obrazów malarskich do obrazów poetyckich i na odwrót powiedziano przez wieki wiele. Współcześni badacze – co stanowi świadectwo żywotności zagadnienia – nieustannie tropią jednak w dziełach ekfrazy, intersemiotyczne przekłady, interferencje, oscylacje, wszelkie możliwe intertekstualne warianty wzajemnego oddziaływania tekstów względem siebie. Potwierdza to znaczący dorobek polskich autorów: Adama Dziadka, Janusza Sławińskiego, Jacka Łukasiewicza, Michała Pawła Markowskiego, Seweryny Wysłouch, Ryszarda Nycza, Stanisława Balbusa, Włodzimierza Boleckiego, Henryka Markiewicza, Michała Głowińskiego¹. Warto dodać, że punkt odniesienia do badania w chwili obecnej intersemiotycznych relacji, różnych wariantów ekfrazy, kierunków transformacji, jakie mają miejsce pomiędzy dziełami, tkwi w dorobku Michela Foucaulta, Jeana-Luca Nancy'ego, Rolanda

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej.

¹ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011; tenże, *Stereotypy intertekstualności*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, s. 67–82; J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002; M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 50–66; tenże, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236; S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; też: *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994; R. Nycz, *Tekstowy świat*, Kraków 2000; tenże, *Intertekstualność i jej zakresy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95–116; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] tenże, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198–228; tenże, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 9–42; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 75–100.

Barthes'a, Maurice'a Merleau-Ponty'ego, Michaela Riffaterre'a, Michaela Davidsona, Marie Ann Caws, Meyer Schapiro, Michela Butora².

W szkicu pragnę skoncentrować uwagę na szczególnej odmianie intersemiotyczności, nazywanej ekfrazą. Tradycja retoryczna akcentuje dwoistą naturę deskrypcji. W łacińskim *descriptio* spotkały się bowiem dwa greckie określenia: *hypotyposis* i *ekphrasis*. Hypotypoza – jak powiada Fontanier – „figura stylu powiązana z imitacją”³, jest formą opisu, ale tak sugestywnego, że prawie namacalnego. Odwołując się do wyobrażeń wizualnych, unaocznia przekazywane treści, tworząc „malowany słowami” obraz.

Ekfrazą w tradycji greckiej oznaczała dokładny, „plastyczny” opis, pozwalający na mentalną wizualizację przedmiotu. Z czasem zmodyfikowała swoje znaczenie. Janusz Sławiński za ekfrazę uznawał już tylko „opis poetycki, będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”⁴, natomiast Michał Paweł Markowski mianem ekfrazy obejmuje każdy ozdobny opis dzieła sztuki. Stanisław Balbus, podejmując refleksję nad relacjami pomiędzy obiektem wizualnym a tekstem literackim, przekonuje, że

[...] „obraz wyobrazeniowy”, konstytuujący się mocą mechanizmów wyobraźni językowej, odnosi się [...] obowiązkowo do wcześniejszego obrazu rzeczywistego, do wizualnego artefaktu. Nie w tym celu jednak, żeby go zastąpić, stworzyć jego adekwatny substytut czy ekwiwalent w innej materii znakowej. Lecz po to – by ewokując obowiązkowo autonomiczny („zewnątrzny wobec tekstu”) wizualny, artystyczny fakt kulturowy – wejść z nim w relację semiotycznie aktywną, w interakcję znaczeniową, która uruchamia najbardziej klasyczny (w sensie odniesienia do Pierce'a – klasyczny) proces intersemiotycznej semiozy [...]⁵.

² M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006; tenże, *Słowa i rzeczy*, tłum. T. Komendant, t. 1–2, Gdańsk 2005; J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Paris 2003; R. Barthes, *Oeuvres complètes*, t. 1–5, Paris 2002; tenże, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 289–309; tenże, *L'Obvie et l'obtus*, Paris 1982; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001; M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*, [w:] *La pensée de l'image. Signification dans le texte et dans la peinture*, red. G. Mathieu-Castellani, Vincennes 1994, s. 211–229; M. Davidson, *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, przeł. P. Mróz, A. Warmiński, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. 3, Kraków 1991, s. 43–61; M.A. Caws, *The Art Of Interference*, Princeton 1990; M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośniki znaków obrazowych*, tłum. E. Koenig-Krasińska, [w:] *Problemy, pojęcia, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 280–301; M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris 1969.

³ P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris 2002, s. 390.

⁴ J. Sławiński, hasło: *Ekfrazą*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 1998, s. 122.

⁵ S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 118.

Wytworzoną w ten sposób interakcję można traktować jako formę dialogu w ujęciu Bachtinowskim i Gadamerowskim. Przyjmując ustalenia teoretyczne Adama Dziadka, ekfrazę rozumiem jako, „produkcję znaczeń”, formę dialogu, toczzonego między tekstem a obrazem, polegającego na interferencji znaczeniowej dwu faktów kultury, wywołującego rezonans intersemiotyczny, który śląski badacz nazywa intertekstualnym⁶. Warto także pamiętać, że ekfrazą odnosi się do rzeczywistego lub nieistniejącego obiektu wizualnego, który może przywoływać deiktycznie lub w sposób aluzyjny, jej celem nie jest jednak precyzyjny opis dzieła, twórca bowiem może snuć refleksje związane tylko z niektórymi jego aspektami.

Ślepcy w malarskiej wizji Bruegla

Pieter Bruegel starszy⁷ (ur. ok. 1525–1530, zm. 1569 r.), holenderski malarz i grafik, w literaturze często określany jest przydomkiem „Chłopski” lub „Rubaszny”. Do historii malarstwa przeszedł głównie jako pejzażysta, mimo że był autorem wielu rycin inspirowanych pracami Hieronima Boscha. W swoich obrazach często nawiązywał do motywów ludowych, biblijnych, podobnie też, jak autor *Wędrowca*, ilustrował przysłowia flamandzkie. Warto dodać, że – pomimo wielkiej sławy – postać artysty rzadko występuje w źródłach pisanych, a duża część jego życia okryta jest tajemnicą. Ważna jest zatem twórczość, która pozwala odkryć w jego osobie uważnego obserwatora obyczajów i wydarzeń, a także wnikliwego komentatora zachowań ludzkich.

„Zostawcie ich! To są ślepi przewodnicy ślepych. Lecz jeśli ślepy ślepego prowadzi, obaj w dół wpadną”, mówi Jezus o faryzeuszach (Mt 15, 14). Tysiąc pięćset lat później Pieter Bruegel na słynnym, wiszącym dziś w Neapolu, obrazie *Ślepcy*⁸ (1568), odmalował sześć postaci niewidomych mężczyzn, odzianych w ubogie stroje z XVI stulecia, gdy – trzymając się za ręce – posuwają się gęsiego skrajem rowu na tle posępnego krajobrazu Brabancji⁹. Tak więc obraz, zgodnie z ewangeliczną przypowieścią, mówi, że: „Ludzie, którzy prowadzeni są przez

⁶ Por. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 51–76.

⁷ Informacje o życiu i twórczości malarza czerpałam z: D. Bianco, *Klasyki sztuki. Bruegel*, tłum. D. Łąkowska, Warszawa 2006; R.M. i R. Hagen, *Bruegel. Dzieła wszystkie. Pieter Bruegel Starszy. Chłopi, dziwacy, demony*, Kolonia 2001; Ph. i F. Roberts-Jones, *Pieter Bruegel Starszy*, tłum. I. Badowska, Warszawa 2000; J. Francis, *Bruegel przeciwko władzy*, tłum. E. Radziwiłłowa, Warszawa 1976; G.W. Menzel, *Piotr Bruegel Starszy*, Warszawa 1969; M. Walicki, *Bruegel*, Warszawa 1957; J. Białostocki, *Bruegel – pejzażysta*, Poznań 1956.

⁸ Dzieło znane jest także pod tytułami: *Korowód ślepców*, *Przypowieść o ślepcach*, *Upadek ślepców*.

⁹ Postacie ludzi niepełnosprawnych Bruegel przedstawiał także w innych obrazach, np. *Walka karnawału z postem* (1559), *Kaleki* (1568).

zaślepionych przywódców, zawsze źle skończą”. Jednak nie jest do końca pewne, iż płótno namalowano właśnie w oparciu o *Przypowieść o ślepcach*, gdyż do dzisiaj poglądy polityczne i religijne Bruegla pozostają tylko domysłem. Autor mógł odwoływać się także do wydarzenia, które miało miejsce prawie siedemdziesiąt lat przed namalowaniem dzieła, a mianowicie do wypędzenia Żydów z Hiszpanii, którzy wówczas znaleźli schronienie m.in. w Holandii. Władza cesarska próbowała ograniczyć swobody religijne, prześladowając inkwizycją, a wreszcie skazując zbiorowo na śmierć wszystkich ujawnionych protestantów, napływających tłumnie ze zrujnowanych Niemiec.

Interesujący artystę upadek ludzi okaleczonych fizycznie został przedstawiony dzięki wprowadzeniu sześciu postaci, z których każda jest na innym etapie ruchu. Znaczący uderza perfekcja, z jaką malarz oddał różne choroby oczu. Dramatyzm przejawia się w ukazaniu, jak utracony wzrok zastępowany jest przez dotyk, gesty rąk: od ostrożności aż po rozpaczliwe chwytanie próżni. Oczy skierowane są ku niebu w poszukiwaniu światła, na twarzach maluje się przestrasz i bezradność. Pierwszy z idących już leży w rowie, następny właśnie pada i z pewnością pociągnie za sobą kolejnego, trzymającego się jego kija, towarzysza niedoli. Ich oblicza zdają się wyrażać, jeśli nie nieufność, to przynajmniej bierność. Trzeci zaczyna się potykać, unosząc głowę, jakby pytał o przyczyny zaistniałej sytuacji. Czwarty jest wyraźnie zaniepokojony i zdezorientowany, on bowiem również niedługo się przewróci. Ale tego już nie zobaczymy, artysta bowiem uchwycił tylko jeden moment zdarzenia, pozostawiając jego prehistorię i następstwa do dyspozycji wyobraźni widza. Piąty na świadka swego upadku bierze cały świat, szósty zanurzył się w bagnistej rzeczce, na której powierzchni pływa kolorowy irys. Słusznie zatem konstatuja Philippe i Françoise Roberts-Jones:

Wielka przekątna zaakcentowana jeszcze wyjątkową szerokością obrazu wyznacza przebieg akcji, poczynając od lewego górnego rogu aż po prawy dolny, i kieruje sześciu bohaterów ku ostatecznemu upadkowi. Wykreowany przez malarza ruch wyraża się postępującą utratą równowagi przez kolejnych ślepców¹⁰.

Obraz odwołuje się do porządków dwóch światów: niewidomych i ludzi zdrowych. W każdym z nich obowiązują inne prawa: prawo ułomności i prawo normalności. Zasadą jednoczącą te, zdawałoby się różne, porządki jest prawo wykluczenia. Ślepcy, pokornie znoszący swój los, poddają się wyuczonej bezradności. Jednak i oni walczą między sobą: ze swojego środowiska eliminują Wyłuskanego – złodzieja, skazanego na oślepienie za kradzież. Bruegel tak doskonale uchwycił poszczególne momenty utraty równowagi, iż mogłyby one przedstawiać kolejne fazy ruchu odnoszące się do jednego i tego samego ciała. Scena przywodzi na

¹⁰ Tamże, s. 233.

myśl skojarzenie z ruchem taśmy filmowej: poszczególne kadry utrwalają upadek kolejnych osób. Istotne są również odwołania religijne: budynek kościoła znajdującego się w oddali, krzyż na piersi jednego z wędrowców oraz lutnia kojarzona z luteranizmem. Niektórzy badacze – ze względu na fakt, iż malarz cieszył się wówczas protektoratem kardynała Antoine’a Perrenota de Granvelle, jak też utrzymywał kontakty z przedstawicielami władzy hiszpańskiej we Flandrii, ostro zwalczającymi protestancką rewoltę – przypuszczali, iż obraz zawiera potępienie innowierców: oto ślepy protestant błędzi, gdyż oddalił się od wiary katolickiej. Jednak znając uwielbienie artysty dla Erazma z Rotterdamu, można raczej uznać, iż obraz lansuje uniwersalne przekonanie, że nauka żadnego z kościołów nie uchroni jednostki od popełniania błędów. W takiej scenerii rozgrywa się kolejna „boska komedia”, a raczej tragedia ludzka. Przypomina ona skrojony na miarę cywilizacji i kultury nie tylko XVI wieku człowieczy *danse macabre*.

Ślepcy w spojrzeniu Jacka Kaczmarskiego

Sztuki plastyczne stanowiły istotną przestrzeń inspiracji w twórczości Jacka Kaczmarskiego¹¹, który – jak powiada Jolanta Piątek – „stale czerpie z malarstwa, z elementem polonistycznego [...] spaczenia [...] nazywa to, co widzi, ożywia świat namalowany, ale też projektuje ciąg dalszy”¹². Szczególnie interesowała go sztuka holenderska, głównie Bruegla¹³,

[...] jego patrzeć takie dobrotliwe, ale realistyczne na tłum ludzi bawiących się, czy pracujących, czy żyjących ogólnie rzecz biorąc trochę bez sensu, bez świadomości, a jednak funkcjonujących, komponujących się w jakąś całość. To jakby spojrzenie nie tyle z perspektywy kosmicznej, a raczej z lotu ptaka, zacieśniające pewne obrzydliwości, które widać z bliska¹⁴.

¹¹ Bogatym źródłem wiedzy o życiu artysty, jego twórczych dokonaniach i ich recepcji, poglądach na sztukę i kwestie egzystencjalne są internetowe strony: Anna Grazi i Artur Nogaj (<http://www.kaczmarski.art.pl>); Marcin „Shogun” Sołtyk (<http://www.kaczmarski.ltd.pl>). Na temat poety zob. również: P. Wiroński, *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011; K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009; tenże, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003; tenże, *Między piosenką a arcydziełem*, „Polonistyka” 2003, nr 5, s. 260–265; K. Sykulska, *Jacek Kaczmarski – szkic do portretu*, [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka i E. Paczoska, Łódź 2001, s. 123–132. Warto także pamiętać, że J. Kaczmarski w czasie studiów przez cztery semestry uczęszczał na erudycyjne wykłady Jana Białostockiego.

¹² J. Piątek, *Za dużo czerwonego (3)*, „Odra” 2002, nr 2 (483), s. 31.

¹³ Malarz patronuje wielu tekstom barda: *Pejzaż z szubienicą, Wojna postu z karnawalem, Pejzaż zimowy, Przepowiednia św. Jana Chrzciciela, Upadek Ikara*.

¹⁴ J. Bargieł, *Piosenki lekko ironiczne*, „Wieści Podwarszawskie” 1999, nr 48, http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady/1999/piosenki_lekko_ironiczne.php [dostęp: 01.12.2011].

Ekfrazja, stanowiąca artystyczny fundament powstałej w 1975 roku *Przypowieści o ślepcach*¹⁵, w sposób jasny i klarowny odsyła do płótna szesnastowiecznego malarza. Kaczmarek, stojąc przed pracą mistrza, podjął dialog z utrwalonymi przez niego postaciami, powołując je do niezależnego od ich twórcy istnienia. Ożywiając je, użył swojego głosu, by w empatycznym ujęciu zuniwersalizować doznawane przez nich uczucia, snute myśli i refleksje. Dodać należy, że w poetyckiej kreacji uwagę skoncentrował przede wszystkim na tytułowych bohaterach, pomijając informacje dotyczące kolorystyki, nie uwzględniając również szczegółów przybliżających okoliczności utrwalonego przez Bruegla zdarzenia. Wspomniana fragmentaryczność i niepełność opisu rodzi przekonanie, że poeta nie starał się jedynie przybliżyć istniejącego, deiktycznie wskazanego, obiektu wizualnego. Sugerowana reprezentacja nie jest jedynie gestem referencji: artysta pragnie przywołać aurę obrazu, jego kulturową konotację. Uznać można, że wskazane płótno prezentowane jest jedynie w takiej mierze, jaka służy budowaniu tożsamości postaci i Ja patrzącego, które podejmuje próbę odsłonięcia siebie, wyrażenia swego przeżycia

Jacek Kaczmarek w ekfrastycznym opisie eksponuje przede wszystkim filmową kompozycję dzieła, dramatyzując scenę poprzez jej dialogiczne ujęcie. Wypowiedzi poszczególnych postaci stanowią treści sześciu zwrotek. Ślepcy, padając, wyrażają w krótkich eksklamacjach: „I ja padam!”, „Biada nam, ginę! Biada!” swój lęk, strach i ból. Boją się upadku, fizycznego cierpienia, nie chcą utknąć w przepaści, „gdzie garby poplątanych ciał”. Doznając „poniżenia i męczarni”, marzą, by podczas upadku nie wypuścić z rąk kija – swego przewodnika po ciemnych drogach świata. Dochodzące do ich uszu krzyki, „[s]zum drzew, kroki, własny oddech, co słuchaniu wadzi...” wywołują „groźne przecucia”, zapowiadając nadchodzące nieszczęście. Upaść musi także i ten, który zamyka smutny szereg wędrowców: „O, tak jak teraz! Padam na nich [...]”. Choć ma świadomość, że „[c]iężko na końcu iść, tłum gnojem cię obrzuci”, to jednak wartość jego istnienia potęguje nadzieja na to, iż on „zawsze będzie tym, który ostatni się przewróci”. Ślepcy zespolili się w jedno ciało, połączyła ich gorzka sytuacja, niedola życia bez światła, w świecie, w którym nawet „Bóg jest ciemny”. Solidarność doznań sprowadza się jednak tylko do wędrówki, trudnych doświadczeń egzystencjalnych, bowiem i w tej grupie „każdy swe ciało ma i własną swą cielesność”. Mimo wspólnoty doznań, tworzących ich pieśń doświadczenia, zranioną, nieszczęśliwą, infernalną, wypełnioną bólem, poniżeniem, porażającą samotnością, są „poszczególnymi istnieniami”, indywidualnościami, niepowtarzalnymi jednostkami. Zdani na łaskę i niełaskę innych, walczą między sobą:

¹⁵ J. Kaczmarek, *Przypowieść o ślepcach*, [w:] tenże, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 750. W dalszej części szkicu wszystkie cytaty z *Przypowieści...* za tym wydaniem. Profesjonalne wykonanie piosenki zarejestrowano w trakcie trasy koncertowej z 2000 roku i opublikowano na płycie pt. *Dwadzieścia (5) lat później*.

„Każdy z nich inną kryje myśl, w inną się stronę garnie”. Choć możemy próbować dzielić się tym, czego doświadczamy, lub usiłować to przedstawić – zdaje się podpowiadać Kaczmarski – to jedynie doświadczający podmiot wie, co stało się jego udziałem. Pieśniarz podkreśla fakt, że musimy zdawać sobie sprawę ze sposobu, w jaki „doświadczenie” indywidualne stanowi jednocześnie zbiorcze pojęcie językowe, które staje się „wyrazem pociągającym za sobą szereg heteronomicznych znaczeń, usytuowanych w diakretycznym polu sił, oraz przypomnieniem, że tego rodzaju pojęcia zawsze pozostawiają pewną resztę, wymykającą się ujednolicającemu rozumieniu”¹⁶.

Poeta, pochylając się nad płótnem Bruegla, podkreśla uniwersalny problem niegodziwości, będącej stałym elementem dziejów człowieka. Ekspozuje kryzysy znaczące cywilizacyjną świadomość i wyobraźnię. Błądzenie jest twarzą naszej egzystencji, stanowi metaforę ludzkiego trwania, skazuje na upadki, doznawanie okrucieństwa i podłości innych, a „ślepych” na brak podstawowej wartości życia, jaką powinien być Inny. Rzeczywistość zdaje się przypominać termitier zbudowany poza prawem moralnym, jest przestrzenią nagiego instynktu, rządzoną przez głód, nędzę i powszechną znieczulicę. Nie należy się jednak poddawać, gdyż – potykając się czy padając – wciąż powinniśmy mieć nadzieję na powstanie, na możliwość osiągnięcia postawy „wyprostowanej”, będącej symbolem twórczego „niedoczłowieczenia”, które pieśniarz pojmował jako „chęć dostąpienia do kręgu najwyższego rodzaju człowieczeństwa, ciągłe poszukiwanie i zmaganie się z własną niedoskonałością [...]”¹⁷. Optyризmem przemawiają zatem słowa siódmej zwrotki:

– Cóż nam zostało, kiedy świata zabrakło dookoła?
Kije i sakwy i kapoty i palce w oczodołach!
Powiewy wiatru, słońca promień na cheiwe twarze brać,
Padać i wstawać, padać wstawać padać i wstawać...
I wstać!

Alegoria religijno-moralna znalazła w tekście Kaczmarskiego niezapomnianą formę w szerokim rytmie upadających ciał, w mistrzowskim zróżnicowaniu stopnia świadomości i niepokoju, w bogactwie znaczeń metaforycznych, ponurym chłodzie i obojętności otaczającego świata. Silny, magnetyczny rezonans, emocjonalny pogłos, przedrefleksyjne wzruszenie mogą rodzić w czytelniku przekonanie, że w piosence mowa jest o nim samym i podobnych mu biednych ludziach, o ich ontologicznej sytuacji, o ich bezradności w obliczu praw świata, o ich dokądś dążącym, na pozór prostym i dziwnym, ludzkim losie.

¹⁶ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 20.

¹⁷ W. Chwilkowski, *Kruk*, „Kruk” 1997, nr 3, <http://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady/1997/kruk.php> [dostęp: 29.11.2011].

Ekfrazja otwiera przestrzeń rozważań intertekstualnych, współtworzy kontekst tradycji kultury. Gest Kaczmarek potraktować można jako wyraz wiary w możliwość wtórnej lingwistycznej ontologizacji dzieła wizualnego, w potencję do współstanowienia kształtu dziedzictwa kulturowego. Konstrukcyjne decyzje poety: skłonność do użycia czasu teraźniejszego, deiktyczne stosowanie pierwszej osoby służą ostatecznie ustanowieniu złudzenia współobecności nadawcy i odbiorcy tekstu przed uobecnianym obrazem. Funkcja reprezentacji i powiązana z nią atrybucja w szczególny sposób łączy się z funkcją ekspresywną: językowe uobecnianie dzieła wizualnego jest spożytkowane do budowania reprezentacji wyższego stopnia, w nieostentacyjny sposób panującej nad całością wypowiedzi. Trzeba przyznać, iż Jacek Kaczmarek pokazał swój geniusz w obszarze ulotnej sfery między słowem a obrazem.

Ślepcy widziani okiem Gerta Hofmanna

Upadek ślepców Gerta Hofmanna¹⁸ to niezwykła relacja z domniemanych wydarzeń jednego dnia, gdy grupka wędrujących po kraju ślepców godzi się za żyłkę stawy pozować niewidocznemu malarzowi. Aura powieści¹⁹ koresponduje z surowym klimatem Bruegloveskiego arcydzieła. Autor umieścił jej akcję w czasach renesansu, gdy triumf święciły idee humanistyczne. Jednostka ludzka uznawana za koronę wszelkiego stworzenia miała kształtować życie w harmonii z Bogiem, naturą, światem, drugim człowiekiem i samym sobą. Niestety – z czego zdawali sobie sprawę także twórcy odrodzenia – przedstawiciele gatunku *homo sapiens* tworzyli rzeczywistość, która nie zawsze sprzyjała jednostce ludzkiej.

Pełna trudów i upokorzeń próba dotarcia przez ślepców do znajdującego się w pobliżu domu malarza stanowi składnię świata przedstawionego w utworze, a jego „słownik” służy pisarzowi do nakreślenia horyzontów projektowanych znaczeń tekstu. Zasadnicze przesłanie nie wynika jednak z sensu poszczególnych słów czy wyrażań, lecz wiąże się raczej z przestrzenią pytań kreowanych przez tekst. Pierwsze z nich wygląda w uproszczeniu tak: o czym myślę, gdy stwierdzam, że świat jest jakiś? co to znaczy, że widzę świat? Wiązka druga mieści pytania dotyczące ramy modalnej wypowiedzi grupującej się wokół problemów tożsamości

¹⁸ G. Hofmann, *Upadek ślepców*, przeł. J.St. Buras, Warszawa 2005.

¹⁹ Na uwagę zasługuje również budowa utworu. Niemiecki prozaik proponuje nam lekturę umieszczoną na pograniczu dwóch rodzajów literackich: epiki i dramatu. Elementy powieści, jak ciągły układ tekstu czy obecność narratora, przeplatają się swobodnie z komponentami dramatycznymi, wśród których niewątpliwie należałoby wskazać na jedność miejsca, czasu i akcji oraz układ dialogowy całej fabuły. Także fragmenty narracyjne zostały tak skomponowane, jakby były częścią dialogu, co śmiało uznałabym za cechę indywidualną stylu Hofmanna.

podmiotu mówiącego i płaszczyzny ważnych dla niego sądów. Wreszcie trzecia, nie mniej istotna, zawiera rozważania podejmujące zagadnienia związane z istotą sztuki, jej rolą i miejscem w życiu przedstawicieli gatunku ludzkiego.

Do śpiących w stodole ślepców przybywa Stukający, proponując im pozwanie Malarzowi do nowego obrazu. Nie zostają jednak poinformowani, ani dlaczego artysta chce podjąć takie przedsięwzięcie, ani jak dojść do jego domu. Wskazówki bowiem, które otrzymują – w prawo, w lewo, prosto – są dla nich jedynie nic nieznaczącymi dźwiękami. Przejmującą bezradność podkreślają słowami: „Kiedy mówią: jesteście w kościele, czujemy: aha, kościół, nawet jeśli to tylko młyn albo, powiedzmy, gospoda. A jeśli mówią: stoicie na górze, czujemy: aha, góra, nawet jeśli, otoczeni płaskim łądem, jesteśmy w dolinie”²⁰. Krążą więc, błędzą, być może kręcą się w kółko, doznając licznych upokorzeń. Ich udziałem jest dojmująca samotność spowodowana wykluczeniem ze społeczeństwa, co podkreśla Mężczyzna, który raczej nie jest Stukającym: „To okrucieństwo puszczać w świat takich głodomorów, żeby się potykali o własne brody. A potem jeszcze chcieć ich malować, nie, tego nie może zrozumieć”²¹.

Bohaterowie Hofmanna są nieporadni, niechlujni, zachowują się momentami niemal jak zwierzęta i jako tacy są odtrącani przez otoczenie, traktowani czasami niczym trędowaci. Pozbawieni wzroku, tworzą swój wyobraźniowy portret:

Dla innych zaś, jak wyczuwamy po naszych głowach, ramionach i kijach, jesteśmy tego ranka prawdopodobnie tacy: mamy na sobie grube, włochate, trawą, słomą i pierzem obwieszzone kaftany z długimi, zwisającymi do łydek sznurami [...], do tego okrągłe, nasunięte na czoło czapki i długie, własnoręcznie ostrugane kije, którymi, idąc, wodzimy po ziemi, żeby wyczuć, co leży przed nami albo się do nas przybliży²².

Dla podkreślenia anonimowości ociemniałych oraz ich wspólnoty w kalectwie autor wprowadza bohatera zbiorowego, który zarazem jest zbiorowym narratorem. Kiedy więc któryś ze ślepców chce coś powiedzieć lub zrobić, to mówią i robią to wszyscy razem, jakby byli jednym organizmem. Razem komentują to, co wokół nich się dzieje, opisują to, co wydaje im się, że widzieć powinni w danym miejscu i czasie, reagują na zaczepki, zadają pytania i udzielają odpowiedzi. Stanowią także próbę pogodzenia rozwiązania aporii między ja statycznym i ja dynamicznym, uwidocznioną w Ricœurowskiej kategorii obietnicy:

²⁰ Tamże, s. 26–27.

²¹ Tamże, s. 83.

²² Tamże, s. 7.

Między wyobraźnią mówiącą: „Mogę wszystkiego próbować” a głosem mówiącym „Wszystko jest możliwe, lecz nie wszystko jest dobre” [...] powstaje głucha niezgoda. Właśnie tę niezgodę akt obietnicy przekształca w kruchą zgodę: „Mogę wszystkiego próbować”, zapewne, lecz: „tego się trzymam!”²³.

Hofmann zdaje się potwierdzać stanowisko wyrażone przez Charlesa Taylora, że „[p]odmiotami jesteśmy [...] o tyle, o ile poruszamy się w pewnej przestrzeni pytań, poszukujemy orientacji wobec dobra i wreszcie je odnajdujemy”²⁴. Narracja Ja stanowi strukturę poznawczą, jest nie tylko „wynalazkiem estetycznym” (określenie Barbary Hardy), ale prymarnym aktem umysłu przeniesionym do sztuki życia. Jej podstawową funkcją jest ujmowanie „naszego własnego życia oraz rozwijających się w czasie procesów i zdarzeń zachodzących w świecie w całościowe struktury sensu”²⁵. Pamiętać jednakże należy, że doświadczenie, którego doznają, nie stanowi jedynie odbicia rzeczywistości uprzedniej względem tego, kto jej doświadcza, pozostawiając go takim, jakim był przedtem. Jak trafnie przekonuje Martin Jay:

[...] coś musi – zostać odmienione, coś nowego musi się zdarzyć, by pojęcie to miało sens. Czy będzie to „upadek” ze stanu niewinności, nabycie nowej mądrości, wzbogacenie życia czy gorzka lekcja jego kapryśnej natury – coś, co zasługuje na miano „doświadczenia”, nie może pozostawiać nas w miejscu, w którym byliśmy na początku²⁶.

Potwierdzeniem istnienia ślepców, poszukujących własnej tożsamości, są spostrzeżenia otaczających ludzi, którzy widzą ich, gdy idą, upadają, podnoszą się, nieudolnie jedzą (rozrzucają chleb, rozlewają po brodzie mleko), załatwiają potrzeby fizjologiczne, podrygują, starając się rozgrzać (taniec obłąkańców). Trwają, bo na sposób Berkeleyowski, są postrzegani (*esse-percipi*). Niestety, ich bycie naznaczone przez Innych poniżeniem pozbawione jest człowieczeństwa, ale – co podkreśla Helena Zaworska – „nawet najtrudniejsze obcowanie z innymi jest lepsze niż kamienna obojętność”²⁷. Powieściowi kalecy żyją w medium języka, autor przekonuje bowiem, że tożsamość nie jest dana człowiekowi wprost, ale odsłania się właśnie poprzez język w jego podstawowych formach gramatycznych (funkcji semantycznej zaimków osobowych), w dalszej konsekwencji

²³ P. Ricœur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2005, s. 277.

²⁴ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Lasek i in., wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 66.

²⁵ B. Hardy, *Towards a Poetics of Fiction*, „Novel” 1968, nr 1, s. 5. Cyt. za: K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 8.

²⁶ M. Jay, dz. cyt., s. 21.

²⁷ H. Zaworska, *Groza i śmiech*, „Nowe Książki” 2005, nr 10 (1.10), s. 54.

gatunkowych, a przede wszystkim w opowieści. Jak powiada przywoływany już Charles Taylor: „Osobami możemy stać się tylko dzięki temu, że zostaniemy wprowadzeni w język”²⁸. Upośledzeni zaznaczają swą osobowość o tyle, o ile mówią. Nieważne co, cokolwiek. Pytają: „Dlaczego słońce nie świeci tu, dlaczego tam? Dlaczego zawsze tam, gdzie nas nie ma, gdzie nie możemy być?”²⁹. Poszukują języka, który by ich ujawniał, takiego, który nie służyłby do komunikowania czegoś innego, lecz wyrażał sam siebie. Próbuje przewyciężyć językowy „nadmiar wieży Babel”, gdy człowiekowi odebrana została zdolność nazywania rzeczy w ogrodzie Eden. Przeczuwane ślady adamicznej jedności nazwy i rzeczy dają im siłę na docieranie do „wnętrza” języka, jego zdolności niezapośredniczonego nazywania istoty rzeczy. Według Waltea Benjamina:

Język natury przypomina tajne hasło, które każdy wartownik przekazuje następnemu w swoim własnym języku, a znaczeniem hasła jest sam język wartownika. Wszelka wyższa forma języka jest przekładem niższych form, aż w ostatecznej jasności odsłoni się słowo Boga, które jest jednością tego ruchu dokonaną w języku³⁰.

Percepcja stanowi zatem próbę oswojenia rzeczywistości widoczną w geście nazywania, choć formułowanie zdań przychodzi z trudem. Wyrażając swoje wyobrażenie o świecie, ślepcy stają wobec niewyraźnego, są bezsilni. Ową niemoc szczególnie widać w kulminacyjnej scenie, gdy malowani chcą malarzowi zadać pytanie o sens i cel jego pracy. Chcieliby zrozumieć, po co maluje nędzarzy, zastanawiają się, czy świat nie powinien „sobie życzyć, żeby coś takiego zniknęło jak najszybciej nienamalowane?”, a artysta winien „namalować w zamian coś, co nie jest tak okaleczone?”³¹. W decydującym momencie nie są jednak w stanie dokończyć zdania: „mógłby nam wyjaśnić...”³². Zmęczeni wielokrotnie powtarzanym upadkiem, posiniaczeni i obolali nie chcą wiedzieć, co motywuje twórcę do pracy. Marzą tylko o tym, by zakończyć pozowanie. Sukcesu nie przyniosły także próby ratowania ich człowieczeństwa wcześniej podejmowane przez Ripolusa, który stara się mówić o „godności i kilka razy wyrzuca z siebie to słowo, ale nie tworzy z nim zdań, jest zbyt wyczerpany”³³. Wykonują polecenia Malarza, pragnącego stworzyć dzieło swojego życia, którego tematem ma być świat i kondycja ludzka. Szesnastowieczny twórca wie, że współczesna mu rzeczywistość dotknięta jest niszczącym działaniem

²⁸ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 69.

²⁹ G. Hofmann, dz. cyt., s. 74.

³⁰ Cyt. za: M. Jay, dz. cyt., s. 457.

³¹ Tamże, s. 109.

³² Tamże, s. 111.

³³ Tamże, s. 105.

choroby prowadzącej do dehumanizacji związków międzyludzkich, jest przestrzenią zamykającą się w gwałtownej implozji, wewnętrznie stymulowaną procesem autodestrukcji. Mimo postępu cywilizacyjnego i niewątpliwych oznak dobrobytu ludzki świat w powieści naznaczony jest syndromem końca, nieuniknionego rozpadu, samospełniającej się powolnej apokalipsy. Dyskurs o źródłach kryzysu kultury rozpisuje Gert Hofmann na polifoniczną grę argumentów i odmiennych założeń. Dostrzega, że działania człowieka mają charakter zdegradowany, powodując instrumentalizację relacji z innymi i prowadząc w stronę społecznego atomizmu. Nakazy pomocy bliźniemu zawieszono są w próżni obojętności Innego³⁴. Powieściowy twórca malarskiej wizji pragnie „ukazać tych biednych ludzi (nas!), jak krzyczą, żeby widziano ich (nas!) lepiej. Żeby w ogóle zobaczono tych (nas!), których się nie zauważa, i żeby dowiedziano się, kim jest człowiek”³⁵. Okrucieństwo dokonujących się wydarzeń sprawia, że ramy płótna chce wypełnić tym, „co ludzie nazywają grozą”, nie po to, by ich straszyć, „jest bardzo daleki od tego, ale jednocześnie wcale nie przesadza, tylko sumuje to, na co zamykają oczy, ponieważ nie chcą się zastanawiać”³⁶ nad otaczającym ich złem, nieprawością i niesprawiedliwością. Wie jednak, „że tego, co z nich zostanie namalowane, będzie im potem brakować. To, co pozostanie [...] to tylko zewnętrzna łuska, a to, co istotne, malarz wydobędzie z nich swoim pędzlem”³⁷.

Przemoc tkwiła poprzez wieki nie tylko w wojnach, ale i w strukturze życia codziennego. Skłonność do zabawy i okrucieństwa, tak pasjonująca Bruegla, była doświadczeniem masowym. Postępująca znieczulica, masowe zabijanie sprawiły, że zmianie uległa jego twórczość. Powstające obrazy „teraz już bez nieba, czyli z wysoko umieszczoną linią horyzontu, aż po ramy, *złote, miły przyjacielu*, wypełnione są wizerunkami ludzi i rzeczy, umierających, ginących albo już martwych. *Wszyscy in extermis*”³⁸, bowiem na krańcach świata „gromadzą się ostatni ludzie do umierania”³⁹. Malarz chce utrwalić krzyk, choć nie zgłębił jego natury; nie zna także wszystkich motywów kierujących jego twórczymi pragnieniami, interesuje go jednak „jak usta zmieniają się w krzyku”⁴⁰, bowiem krzyk „to oczywiście przeobrażenie, którego przyczyn, [...] dotąd może nie dość cierpliwie dociekał”⁴¹. Rację przyznać trzeba Helenie Zaworskiej, konstatującej, że artysta:

³⁴ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 60.

³⁵ G. Hofmann, dz. cyt., s. 96.

³⁶ Tamże, s. 97.

³⁷ Tamże, s. 101–102.

³⁸ Tamże, s. 88.

³⁹ Tamże, s. 89.

⁴⁰ Tamże, s. 97.

⁴¹ Tamże.

Nie odbierał bowiem świata i ludzi jako Doskonałości mądrej i urodziwej. Nie żył na Wyspie Szczęśliwej [...]. Znał ludzi głupich, prymitywnych, nieraz bardzo okrutnych. Chyba zawsze drzewa, które malował tak czule, wydawały mu się najradośniejszą stroną życia⁴².

Choć autor obrazu wie, że w życiu ważniejsze jest samo życie, że sztuka go nie zastąpi, będąc jedynie jego złudzeniem, imitacją, uzyskiwaną dzięki świadomie dobieranym przez twórcę kolorom i barwom, utrwalającym poszczególne kształty, to pragnie przedstawić ślepców w ruchu, gdy potykając się i upadając, krzyczą, by następnie znów się podnieść. Hofmannowi bliskie jest zatem przekonanie amerykańskiego filozofa, Waltera Benjamina, że twórczość jest wyrazem tęsknoty za czymś utraconym⁴³. Powstające dzieła nie są reprezentacją świata obiektywnego, uprzedniego względem subiektywnego doświadczenia, „nie opierają się na jakimś *tertium quid*, łączącym reprezentacje i rzeczy, ujawniają jednak coś, co wykracza poza język, w którym się wyrażają”⁴⁴. Na płótnie malarza – jak wyobrażają sobie ślepcy –

Ripolus traci równowagę, prawdopodobnie zaczyna się chwiać, wyrzuca prawdopodobnie ręce w górę i wpada prawdopodobnie tyłem do potoku, który dotychczas tylko słyszał. Wyłuskany tymczasem prawdopodobnie potyka się o nogi Ripolusa i upadając, pociąga za sobą nas, bo my też się przewracamy. A padając krzyczymy i wymachujemy rękami, usiłując czegoś się złapać i przez krótką chwilę wisimy w powietrzu, i pociągamy jeszcze Bellejambe’a za sobą w dół, na kamienie do potoku⁴⁵.

Wielokrotne powtórzenie słowa „prawdopodobnie” otwiera szerokie możliwości interpretacyjne, podkreślając nieskończoność cierpienia, któremu nie można nadać kształtu zamkniętego. Przejmujący ból trwa, stanowiąc nieusuwalne doświadczenie przedstawicieli gatunku *homo sapiens*. Paradoksalność zaistniałej sytuacji podkreśla wszechmocny, wszechogarniający krzyk, którego z przejęciem słucha świat. Joanna Jakubowska-Cichoń tak komentuje sytuację:

Głos ślepców to wystrzelony w niebo wyrzut: dlaczego my?! Bo ułomność ślepców nie jest wzniosła, to nie kara za przekroczenie granic ludzkiego poznania, za odkrycie Tajemnicy. To kara nieuzasadniona, ślepy traf, cios Fortuny z opaską na oczach⁴⁶.

⁴² H. Zaworska, dz. cyt., s. 54.

⁴³ Por. M. Jay, dz. cyt., s. 452.

⁴⁴ Tamże, s. 436.

⁴⁵ G. Hofmann, dz. cyt., s. 105.

⁴⁶ J. Jakubowska-Cichoń, Strona domowa Polskiego Radia, dział „Książka na zawsze”, jesień 2005, <http://www.polskieradio.pl/kultura/kultura.asp?id=1248> [dostęp: 29.11.2011].

Świat przedstawiony oczami Hofmanna jest podwójnie ciemny: dosłownie – gdyż nie widzą go ślepcy, i metaforycznie – jako wyjałowiony z dobra.

Ostatnie strony tej świetnie napisanej powieści przedstawiają okrucieństwo sztuki. Ociemniali mężczyźni czują się oszukani. Odtrąceni, nie znajdując pomocy u napotkanych ludzi, odchodzą, „nie mówiąc jednak dokąd, ani na jak długo, ani czy też kiedykolwiek wrócą, czy znikną na zawsze”⁴⁷. Nie chcą być ciężarem. Gdy zaczyna padać deszcz, stają, zbijają się w ciasną bryłę i wątko lamentują. U kresu zmęczenia padają na kolana; chcieliby się modlić, a raczej pytać PANA, co mają robić na tej ziemi, którą stworzył przecież także dla nich. Ale nie potrafią, „bo zawsze sprawia nam trudność składowanie narzekać i cierpieć przez dłuższy czas”⁴⁸. Od dawna brakuje im słów na nazwanie tego, co się dzieje z nimi i ze światem. Jednak nie poddają się, idą wytrwale, by nie wrosnąć w ziemię, by być ciągle w życiodajnym ruchu w górę (nie w dół, jak chciał tego Malarz), docierając do stodoły. Interpretując świat jako „własny”, rozpoznają swoją w nim obecność, a więc radość trwania, sens istnienia trudnego, skazanego na ból i poniewierkę. Toteż ku własnemu zaskoczeniu zaczynają się śmiać:

Długo stoimy po kolana w słomie i czujemy jak wszystko się w nas śmieje, ramiona, szyja, brzuch. Nawet nogi, które na ogół mileżą, przyłączają się do naszego śmiechu. Najpierw śmiejemy się cicho i każdy osobno, każdy w swoją stronę, potem głośno chórem, wszyscy razem. I czujemy, jak nam po policzkach i szyi spływają na koszulę łzy⁴⁹.

Śmianie się, czy może uśmiechanie do nieszczęścia, jawi się jako wielki tryumf człowieczeństwa, pozwala wierzyć w możliwość pokonania rozpacz, stanowi ślad tego, co w ludziach najwartościowsze.

Niewidomi odnieśli zwycięstwo. Czy jest ono udziałem także tych, których los nie pokaleczył fizycznie? Powieść Hoffmana stawia ważne egzystencjalne pytania, przenosząc akcję utworu z XVI stulecia w przestrzeń znaczącego uniwersum. Narrator, wypowiadający się w imieniu zbiorowości, włącza bowiem czytelnika w płaszczyznę mówiącego „my”. Pisarz zdaje się konstatować, że wszyscy jesteśmy ślepcami, a nasze życie to nic innego jak błędzenie, kluczenie, szukanie po omacku czegoś, czego nie potrafimy określić. Podążając w nieznanne, nie zawsze przed siebie, zmierzamy do celu, który znany jest artyście. On bowiem, „choć męczy go nasz widok, widok sponiewieranych obdartusów, wie, że musi nas namalować. Bo tylko uwiecznieni na płótnie staniemy się nieśmiertelni. Upadkiem kupujemy wieczność”⁵⁰. Doświadczenie, którego doznaje człowiek,

⁴⁷ G. Hofmann, dz. cyt., s. 116.

⁴⁸ Tamże, s. 121.

⁴⁹ Tamże, s. 126.

⁵⁰ Tamże.

jest dla istnienia czymś bardziej podstawowym niż metoda poznania, czymś obejmującym wymiar moralny, estetyczny i metafizyczny. Jest zawsze w przepływie, zawsze antycypuje przyszłość różną od przeszłości, przygotowując na to, co ma nadejść. Postawa kalekich i upokorzonych bohaterów – mówi Hofmann – stanowi manifestację gotowości do zaakceptowania niepewności ludzkiego życia i nieuchronnych ograniczeń naszej zdolności poznania.

Postaci, które patrzą ze świata obrazu zamkniętego w malarskich ramach na stojących przed nim odbiorców – podpowiada Hoffman – z jednej strony wychodzą z nieruchomego świata przedstawionego w malarskim arcydziele, z drugiej – wciągają i przenoszą w ów utrwalony przed wiekami świat widza dzisiejszego. Zastygłe w czasie, w wiecznej pozie, niezależne od twórcy i od czasu, w którym powstały, stają się czymś, co Roland Barthes nazywa artefaktem leksykograficznym⁵¹. Gilles Deleuze, tłumacząc technikę urzeczywistnień prowadzących swój byt niezależny, wyjaśnia, że sztuka ma wówczas „pozór transcendencji, który nie wyraża się w przedstawionej rzeczy, lecz w paradygmatycznym charakterze rzutowania w «symbolicznym» charakterze perspektywy”⁵².

Płótno Bruegla niemiecki twórca traktuje jako pretekst do podjęcia dyskursu, jako tekst do przeczytania, który opatruje wyraźną sygnaturą autorską. Składają się na nią zarówno recepcja subiektywna, jak i niepowtarzalne cechy języka. Ekfrastyczna wizja artysty wykroczyła poza samo dzieło plastyczne, nie sprowadziła się do imitacji barw, kresek czy kształtów zawartych w *Ślepcach* za pomocą środków językowych, ale służy reprezentacji obrazu, stając się „hiperznakiem”⁵³ ukrytego znaczenia.

Relektura tekstów kultury

Pieter Bruegel, Jacek Kaczmarek i Gert Hofmann podejmują ważną próbę zrozumienia powołania człowieka. Śledząc ich teksty, jesteśmy świadkami transformacji, polegającej na „szybkiej przemianie zbędnych i szpetnych ślepców w ich prawdziwy, piękny i straszny, poruszający nas wszystkich obraz”⁵⁴. W przekonaniu twórców istotne jest, by nie zamykać się w świecie tylko

⁵¹ Gdy dotyczą sztuk plastycznych, wtedy Barthes analizuje kategorię artefaktów wizualnych. Zob. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 2002, s. 25. Istnieje polski przekład tekstu dokonany przez A. Lewańską, *Przyjemność tekstu*, Kraków 1997.

⁵² G. Deleuze, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 184.

⁵³ Termin wprowadzony przez Michaela Riffaterre’a, który hiperznak definiuje jako złożoną jednostkę formalną, która pomimo swej złożoności przenosi jedno globalne, nadrzędne znaczenie. Zob. M. Riffaterre, *Textuality. W.H. Auden’s „Musée des Beaux Arts”*, [w:] *Textual Analysis. Some Readers Reading*, red. M.A. Caws, New York 1986, s. 11. Cyt. za: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 123.

⁵⁴ G. Hofmann, dz. cyt., s. 116, 107.

własnego istnienia, tracąc tym samym gotowość i zdolność rozumienia innych. Za godne dialogu uznają to, co utrudnia zgodę. Hermeneutyczne przedrozumienie dostarcza nam pojęć, za pomocą których interpretujemy świat, określa zasób kulturowych oczywistości, z którego czerpiemy wzorce i kategorie interpretacji, precyzuje język, którym mówimy. Spotkanie ze ślepcami umożliwia dokonanie „przecentrowania pola percepcji ujawniając nowy sens, nową treść postaci tego pola”⁵⁵. Spotkanie takie ma ogromne znaczenie. „Myślenie [bowiem – M.G.-T.] nie budzi się w wyniku prostego widzenia tego, co jest, nie jest prostym odbijaniem stanu rzeczy”⁵⁶ – zaznaczał Józef Tischner, dodając, że właściwym motywem myślenia jest tragiczność ludzka. Spotkać zatem – to spojrzeć w oczy tragiczności, zatrzymać się przy niej, oswoić, rozwiązać problem. Ale można też zająć postawę agresji, bo w takiej postaci manifestuje się wolność. Możliwość wyboru wyrasta także na podłożu buntu i zdumienia, umożliwiającego odnawianie się procesów niepokory i akceptacji. Doświadczenie sztuki pozwala na wtargnięcie obiektywności w krąg intensywnie doznawanej subiektywności, wywołując w odbiorcy poczucie bycia dotkniętym, wynikające z dreszczu lub wstrząsu. Intertekstualna, ekfrastyczna lektura wymaga zatem aktywnego czytelnika, który pragnie z tekstu wyczytać jak najwięcej, dopisując do niego swoją historię, chce popatrzeć na niego oczami współczesności, słowem czytać, pisząc to dzieło po swojemu. Każdy tekst kultury stanowi potencjał, który istnieje poprzez dyskusję, jaką wywołuje, zarówno wczoraj, jak i dzisiaj. Zakotwiczyć go w jednej tylko epoce, to sprowadzić do roli elementu dekoracyjnego. Skoro proces odczytywania dzieła odnawia się i nie przemija, to oznacza, że uczestniczy ono w samym procesie tworzenia człowieczeństwa.

⁵⁵ A. Gałdowa, *Powszechność i wyjątek. Rozwój osobowości człowieka dorosłego*, Kraków 2000, s. 227.

⁵⁶ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 2011, s. 538.

Małgorzata Gajak-Toczek

**Intertextual deliberations on *The Blind* by Pieter Bruegel,
Jacek Kaczmarski and Gert Hofmann**

(summary)

The article indicates intellectual connections between a painting by a Dutch master (*The Blind*), a poem by a Polish bard (*The Parable of the Blind*) and a novel by a German writer (*Blindensturz*). The painting by the sixteenth century painter inspired 20th century creators to reflect on the surrounding world, the purpose and the meaning of human life which fate is ruled by hubris, pride, hate, and the want of dominance over others. Despite the immense power of evil – in the opinion of the writers – it is vital to attempt again and again to aim at cultivating the elements which constitute the good side of human nature which imparts human dimension to our existence. Through falling down, tripping, experiencing pain and suffering the blind rise and overcome personal and physical constraints. They let us believe that such deeds can be performed by anyone.