

## **Katarzyna Szewczyk-Haake: Marc Chagall i „wyzwolona wyobraźnia” poetów polskich po 1956 roku**

Atrakcyjność malarstwa Chagalla jako inspiracji dla poetów najłatwiej jest wytłumaczyć jakościami charakterystycznego dlań języka wizualnego. Wyraziste motywy obrazowe, w dodatku często powtarzane, pozwalają dostrzegać na jego płótnach rodzaj opowieści, której interpretacja to wdzięczne zadanie dla poetów – pisze Katarzyna Szewczyk-Haake w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Chagall. Kolor i mistagogia”.

Malarstwo Marca Chagalla bardzo szybko stało się inspiracją dla poetów. Już przed pierwszą wojną światową, gdy młody artysta z Witebska mieszkał w słynnym paryskim „ulu” (La Ruche), budynku mieszczącym liczne pracownie wybitnych twórców z różnych zakątków Europy, swoje utwory poświęcili mu Blaise Cendrars (wiersze *Portret i Pracownia Chagalla*) i Guillaume Apollinaire (fragmenty *Rotsoge* oraz *À travers l'Europe*). W autobiografii Chagalla *Moje życie* malarz wspomina, że Apollinaire podczas odwiedzin w jego pracowni miał na widok płócien zakrzyknąć: „Surnaturel!” – co zmieniło się wkrótce w nazwę jednego z ważnych kierunków dwudziestowiecznej sztuki. Istotnie, atrakcyjność malarstwa Chagalla jako inspiracji dla poetów najłatwiej jest wytłumaczyć jakościami charakterystycznego dlań języka wizualnego. Wyraziste motywy obrazowe, w dodatku często powtarzane, pozwalają dostrzegać na jego płótnach rodzaj opowieści,

której interpretacja to wdzięczne zadanie dla poetów, tym bardziej, że często opowieść ta wydaje się wykorzystywać bliskie również literaturze zabiegi mityzacji i stylizacji baśniowej.

Zupełnie swoistym zjawiskiem pozostaje jednak recepcja malarstwa Chagalla w polskiej poezji podwilżowej. Około 1957 roku nazwisko malarza oraz jego obrazy stały się nieomal z dnia na dzień intensywnie obecne w polskim obiegu kulturalnym (na łamach „Nowej Kultury”, „Twórczości” i „Tygodnika Powszechnego”). Fakt ten nie dziwi, a raczej może być uznany za dobrą ilustrację mechanizmów odwilży, natomiast musi budzić zainteresowanie to, że tylko w latach 1956–1959 wiersze „z Chagallem” ogłosiło w różnych czasopismach literackich i kulturalnych przynajmniej dziesięcioro polskich poetów i poetek (w tej liczbie m.in. Jerzy Ficowski, Tadeusz Kubiak, Włodzimierz Słobodnik, Joanna Kulmowa, Artur Maria Swinarski, Arnold Słucki, Tadeusz Chrzanowski) – intensywność poetyckiej recepcji malarstwa, jaka na polskim gruncie nie ma sobie równych.

Opis tej grupy utworów musi uwzględniać przynajmniej dwie dodatkowe okoliczności. Jedną z nich jest powojenny kontekst oglądu obrazów Chagalla, zwłaszcza tych, których tematem jest żydowskie miasteczko wschodnioeuropejskie, a zatem przestrzeń, której istnienie zostało przerwane, a jej mieszkańcy zgładzeni. Poeci zwracając się ku tym obrazom odnoszą się najczęściej zarówno do malarskiej reprezentacji dawnego świata, jak i do późniejszych losów tych wszystkich i tego wszystkiego, co na tych obrazach namalowane. W tej grupie utworów miejsce założycielskie przypada znanemu utworowi Jerzego Ficowskiego *List do Marca Chagalla*. Drugi czynnik, stymulujący nawiązania do Chagalla w poezji polskiej tego okresu, to ówczesny krytycznoliteracki „spór o wyobraźnię”. W polemice tej

nazwisko Chagalla pojawiło się jako znak surrealizmu malarskiego, inspirującego i wskazującego możliwość nowej poetyki symbolu, głębokiego wzruszenia i „olśniewającej nowością wyobraźni” – jak pisał na łamach „Życia Literackiego” Jerzy Kwiatkowski. Bardzo charakterystycznym i bodaj najbardziej konsekwentnym przedstawicielem tego wariantu poetyckiej recepcji Chagalla jest Tadeusz Kubiak, nawiązujący do dzieł malarza z Witebska w sporej grupie utworów z lat 1957–1959. Pod jego piórem sztuka Chagalla stała się znakiem pewnej koncepcji roli i zadań sztuki, których atrakcyjność w PRL tego okresu była nie do przecenienia.

Rozważmy jeden przykład. W listopadzie 1957 roku Kubiak ogłosił w „Przeglądzie Kulturalnym” (1957 nr 43) wiersz zatytułowany *Ukrzyżowany z mostu*. Choć nazwisko witebskiego malarza nie zostało w nim wspomniane, tekst ten trzeba uznać za czytelne nawiązanie do jego dzieł.

Wóz przejeżdża przez rzekę do góry kołami  
koń przebiega przez rzekę na grzywie i uszach  
sprzedawca sztucznych pereł człapie na łbie łysym  
gdy uchyli na moście nagle kapelusza.

Ukrzyżowany wsparł się na cierniach korony  
parasol jak łódź niesie damę w krynolinie  
a zakochani stają na głowach jak wryci  
w zielonej płaskiej wodzie co pod mostem płynie

Na której świat odbity głową na dół słodki  
jak w oczach niemowlęcia zanim zaczniesz patrzeć  
patrzeć patrzeć i smucić się widokiem świata  
tupiącego nogami jak Herod w teatrze.[1]

Katalog obecnych w *Ukrzyżowanym z mostu* motywów obrazowych z płócien Chagalla nie budzi wątpliwości: wóz ciągnięty przez zwierzę, koń, ukrzyżowanie Chrystusa, most, zakochani. Tytuł wiersza natomiast pozwala zidentyfikować dzieło, które stało się impulsem dla powstania liryku, mianowicie obraz Chagalla *Ukrzyżowany z mostu* (1951), które na łamach „Nowej Kultury” zostało zreprodukowane kilka miesięcy wcześniej jako ilustracja towarzysząca rozmowie z malarzem. Ponieważ tytuł wiersza i tytuł obrazu są jednakowe, następuje sugestia tożsamości. W rezultacie opis wierszowy, czyli fantazję na motywach z Chagalla, wykorzystującą pewne charakterystyczne cechy i tematy jego malarstwa, czytelnik przez chwilę może brać za dokładny opis dzieła. Byłby to jednak osąd całkowicie mylny. Dość powiedzieć, że spośród wyliczonych przez Kubiaka postaci na wzmiankowanym obrazie znajduje się jedynie Chrystus, w swoim wierszu natomiast Kubiak pominął obecnych w scenie obrazowej człowieka z drabiną, skrzypka, koguta i mężczyznę ze zwojem Tory. Co więcej, na wspomnianym płótnie rzeka stanowi jedynie tło dla pierwszoplanowego przedstawienia pasyjnego i o obserwowaniu odbić w jej nurtach nie może być mowy, całość zaś utrzymana jest w ciemnych barwach (czerni, fiolecie i brązy), rozjaśniona jedynie smugą światła widoczną nad linią mostu.

Mimo to należy założyć, że nadając wierszowi tytuł tożsamy z tytułem obrazu Chagalla, Kubiak chciał zasugerować, że pomiędzy przedstawionym w nim „światem na opak” a światem płócien Chagalla (w ogóle, a nie wyłącznie w odniesieniu do tego jednego dzieła) istnieje jakiś rodzaj tożsamości, a przynajmniej głębokiego podobieństwa. Na czym miałyby ono jednak polegać?

By odpowiedzieć na to pytanie, zauważmy, że wierszowy „świat na opak” znajduje w ramach przestrzeni przedstawionej dość proste wyjaśnienie: chodzący na głowach ludzie i zwierzęta to po prostu odbicie w wodach przepływającej pod mostem rzeki sylwetek postaci poruszających się po moście. Osobliwość polega na tym, że cały tekst wypełniony jest opisem odbicia, natomiast świat „z mostu” nad rzeką w wierszu właściwie nie pojawia się – pomimo, że jest on dla zaistnienia tego pierwszego warunkiem koniecznym. Tekst zbudowany w taki sposób wywołuje poczucie radykalnej dziwności, dopiero z czasem proponując jego „racjonalne” oswojenie. Nawet wyjaśnienie, które czytelnik zyskuje na koniec, nie niweluje jednak podstawowego odkrycia: w zwyczajnej przestrzeni, składającej się ze znanych elementów, istnieją na wyciągnięcie ręki obszary o zupełnie innej naturze, wiodące w świat fantazji i zaskoczeń. Ma to oczywiście związek z charakterystycznymi cechami malarstwa Chagalla: jego obrazy bardzo często odsyłają do pewnej wyraźnie określonej rzeczywistości przestrzennej za pośrednictwem konkretnych motywów, zarazem odrealniając tę właśnie przestrzeń poprzez zakłócenie zwyczajnych przestrzennych i fizycznych relacji. Na płótnach tego artysty ludzie i przedmioty unoszą się w powietrzu, niekiedy bokiem lub głową w dół, często zaburzona zostaje proporcja przedstawianych obiektów względem siebie i ostentacyjnie zmieniona bywa kolorystyka, pojawia się zaburzenie perspektywy przy jednoczesnym utrzymaniu jej

istnienia. U Chagalla, podobnie jak w wierszu *Ukrzyżowany na moście*, zwyczajny świat ulega przekształceniom, które nie pozwalają myśleć o nim jako rzeczywistości możliwej do opisanie i rozpoznania w fizycznych kategoriach znanych z codziennego doświadczenia.

Świat z wiersza (ten „odbity głową na dół”) i na poły magiczny i odrealniony świat z obrazów Chagalla są zarazem wyjątkowo trwałe. Odbicia w wodzie istnieją wszak tak długo, jak długo płynie woda w rzece: migotliwa stabilność refleksów na wodzie okazuje się zdumiewająco odporna na przemijanie, paradoksalnie utrwalana przez żywioł symbolizujący zazwyczaj (zwłaszcza w wariacie „wód płynących”) to, co niestałe. Ów świat na opak nie zastępuje świata „rzeczywistego”, lecz zawsze mu towarzyszy jako rodzaj negatywu czy awersu. Pojawia się w nim wszystko to, co zna świat stojący na moście i wszystko zostaje w nim radykalnie odmienione.

Kubiak formułuje w tym miejscu istotną myśl natury metaartystycznej. Taką właśnie przestrzenią – odbiciem rzeczywistości, jej odzwierciedleniem, zarazem radykalnie zmieniającym naturę tego, co ulega odzwierciedleniu i dlatego względem rzeczywistości autonomicznym – jest sztuka, zwłaszcza taka, jaką tworzył Chagall: w której postaci odwracane są do góry nogami lub unoszą się w powietrzu, lewitują, fruwią, płyną przez powietrze. Nadając swemu wierszowi tytuł tożsamy z tytułem obrazu Chagalla Kubiak sugeruje, że świat z jego płócien, podobnie jak „świat odbity głową na dół” przedstawiony w wierszu, jest magiczny, odrealniony, baśniowy, pełen lekkości nieznanego prawdziwemu światu. Rzeczywistość przedstawiona na płótnie to dlań: „świat słodki jak w oczach niemowlęcia zanim zacznie patrzeć [...] i smucić się”, świat postrzegany oczyma, których nie poraził jeszcze widok zła. Świat odbity w rzece jest więc radykalnie

odmienny od rzeczywistości i przez to bezpieczny. Implikowaną przez tekst informacją jest, że świat faktyczny zasmuca, a jego przedstawicielem jest „tupiący nogami” Herod. Obrazy Chagalla tymczasem (sugeruje Kubiak) zapełnia świat „zanim”, „odbity” i „słodki” świat, oczarowujący widzów. Potrzeba takiej twórczości była w okresie podwilżowym silna. Pod piórem Kubiaka jej patronem stał się właśnie witebski malarz.

Tadeusz Kubiak był jednym z pierwszych poetów polskich, którzy ujrzeni w malarstwie Chagalla drogę twórczą wiodącą do radykalnego wyzwolenia wyobraźni, radości twórczej i świętowania sztuki jako przestrzeni wolnej od wszelkich ograniczeń. Ten sposób myślenia o Chagallu okazał się stosunkowo trwały: w latach 60. do obrazów Chagalla nawiąże kolejna generacja polskich poetów, akcentując surreálną wyobraźnię tego artysty, której rola jako możliwej drogi „ucieczki od świata” jest pierwszoplanowa. Nurt ten, wraz z poezją, która przywołuje Chagalla w celu znalezienia języka do wysłowienia Holocaustu (jak m.in. u Jerzego Ficowskiego) współtworzy złożony obraz recepcji malarstwa Chagalla w powojennej poezji polskiej.

*Katarzyna Szewczyk-Haake*

### **Przypisy:**

[1] T. Kubiak, *Ukrzyżowany z mostu*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 43, s. 12.

*Fot. akg-images / AKG Images / Forum*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---