

Aneta Kula

Tadeusza Różewicza podróż do Arkadii : (o poemacie "Et in Arcadia ego")

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 58, 255-270

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aneta Kula

TADEUSZA RÓŻEWICZA PODRÓŻ DO ARKADII
(O POEMACIE „ET IN ARCADIA EGO”)

Wędrowcami jesteśmy wszyscy, wszyscy bez wyjątku. Tak było, odkąd istnieją ludzie, i tak będzie zawsze. Od najstarszych plemion koczowniczych aż po dzisiejszego turystę, od wypraw łupieżczych aż po najnowsze ekspedycje naukowe – jakkolwiek różniłyby się powody, wędrowność pozostaje. [...] Są i tacy, co przeszli już szmat drogi i nie chcą więcej wędrować, albo leżą w łóżku chorzy, albo w ogóle nie mogą wędrować, więc podróżują we własnym mózgu, w imaginacji, także i ci mogą zajechać daleko, daleko... ale stać w miejscu – nie, tego nie ma!

– notuje Alfred Kubin w *Po tamtej stronie*¹. Może właśnie ze względu na pasję podróżowania, immanentnie związaną z ludzkimi doświadczeniami, wyjście z domu jest ciągle utrwalane przez sztukę. Bohaterowie literaccy wyjeżdżali w poszukiwaniu przygód, miłości, przyjaźni; niektórzy marzyli, by zrobić karierę, zdobyć sławę czy pieniądze. Wielu opuszczało względnie bezpieczne zacisze domowe, kierując się obowiązkiem patriotycznym; inni delfickim *gnothi seauton*. W każdym wypadku wyjście z domu stanowiło ważne, jeżeli nie przełomowe doświadczenie, wpływające na dalsze losy i światopogląd podróżującego. Nie inaczej rzecz ma się w przypadku Różewiczowskiego bohatera poematu *Et in Arcadia ego*.

Stefan Treugutt, interpretując *Beniowskiego*, pisze:

Coś się musiało stać, by człowiek ruszył w drogę; usłuchał kogoś lub nie chciał słuchać dłużej; ma się zacząć coś nowego, nie może trwać stan dotychczasowy.²

¹ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. S. Lichański, Warszawa 1959, s. 44.

² Cyt. za: H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity w twórczości J. Iwaszkiewicza, J. Przybosa i T. Różewicza*, Kraków 1980, s. 238.

Uznając słuszność tezy badacza, wypadałoby zapytać, co takiego się stało, że „mieszkaniec małego miasteczka północy” opuścił w miarę stabilną, doskonale znaną przestrzeń i udał się w podróż właśnie do kraju gorącego Południa? Znamienne, że najpierw tę podróż odbywał tylko w wyobraźni. Wiersz otwierający debiutancką książkę poetycką Różewicza przynosi marzenie o karnawale weneckim:

Oglądam film o karnawale weneckim
gdzie olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiozaurze

Maska. N 3³

Na razie obrazy Południa są kontrastem dla szarej codzienności, metaforą piękna niedostępnego podmiotowi. Piętnaście lat później Wenecja nie będzie już tylko miastem z filmu. Stanie się realnym doświadczeniem, o którym poeta napisze:

Wenecja płonie
deszcz Tintoretto złoto
deszcz pada zieleń
Tintoretto północ
śpią gołębie i białe orkiestry
płonie Lido i do mnie dochodzi
trzask neonowych gałęzi
w wystudzonym piasku
formy po ciałach
które stąd odeszły

Et in Arcadia ego, P II 62

Pierwszy raz pojechał Różewicz do Włoch 17 maja 1960 roku⁴ na Biennale Internatonale d'Arte di Venezia; przebywał w Italii do 14 sierpnia. Podróż ta zaowocowała poematem *Et in Arcadia ego* oraz napisanym dziesięć lat później opowiadaniem *Śmierć w starych dekoracjach* i licznymi wierszami, np. *Zielona róża* (1961), „*Bocca della Verita*” (1961), *Grób Dantego w Rawen-*

³ Cytaty z utworów Różewicza lokalizuję według wydań oznaczonych w tekście skrótami: N – *Niepokój*, GA – *Głos anonima*, P (I i II) – *Poezja*, t. 1 i 2, Pr (I i II) – *Proza*, t. 1 i 2.

⁴ K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1975, s. 22.

nie (1961), *Uśmiech Leonarda da Vinci* (1962), *Za przewodnikiem* (1964), ***Asyż gniazdo... (1964), *Motyle* (1967), *Cud dnia powszedniego* (1967).

Bohater Różewicza jechał do Rzymu z przekonaniem, że „wielkie światło się nad nim zaświeci. Wielkie słońce” (Pr I 402). Podróż miała dać odpowiedź na podstawowe pytania dotyczące funkcji poety i roli sztuki, potwierdzić albo zanegować aktualność tradycyjnej symboliki śródziemnomorskiego kręgu kulturowego. Pobyt w Italii, u źródeł kultury europejskiej, trwale określił świadomość Różewiczowskiego podróżnika. „Coś (przecież) musi się stać, gdy człowiek już wyruszył w drogę”⁵.

Najpełniej oczekiwania związane z pobytem we Włoszech wyjaśnił bohater *Tarczy z pajęczyny* (*porte parole* autora):

Nie mówiłem nikomu, że wyjadę. Chodziłem tu po ulicach i byłem już nieobecny. Byłem tam w słonecznej Italii. Chodziłem po ulicach i myślałem o powrotnych narodzinach. O tym, że wypowiadałem się, że obmyję się, że raz jeszcze zobaczę niebo i ziemię. (Pr I 252)

Dotychczasowe doświadczenia przyszłego Różewiczowskiego podróżnika sprawiły, że marzenia o powrocie do początku, „do domu” straciły rację bytu. Daremne metaforyczne podróże „syna marnotrawnego” do miejsc genetycznie związanych z jego narodzinami, nieudane próby powtórzenia pierwotnego układu wartości kazały szukać poecie nadziei gdzie indziej. To „gdzie indziej” jest jedno: kolebka kultury śródziemnomorskiej, *loci communes* wszystkich *topoi*, archetypów i mitów naszego kręgu kulturowego.

Ryszard Przybylski w swoim świetnym eseju na temat poematu *Et in Arcadia ego* określił cel podróży Różewiczowskiego bohatera do Włoch: „Różewicz przyjechał do Włoch z ideą zburzenia mitu Italii”⁶. Badacz, stawiając znak równości pomiędzy autorem a podmiotem mówiącym, sugeruje, że wszystkie doświadczenia bohatera poematu są doświadczeniami samego Różewicza. Warto jednak przyrzeć się rozwiązaniu proponowanemu przez Ryszarda Nycza, który opisując koncepcje podmiotowości w literaturze, proponuje posługiwanie się kategorią „ja” syleptycznego:

„Ja” syleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znanym sygnalem odmienności tej grupy

⁵ Cyt. za: H. Zaworska, *Sztuka podróżowania...*, s. 238.

⁶ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 142; dalej [P_{Fi4e}] z podaniem strony.

tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii.⁷

Podmiot Różewiczowskich wypowiedzi poetyckich można uznać za takie właśnie połączenie fikcyjności i prawdy. Nie sposób jednoznacznie odzielić „ja” wypowiadającego od „ja” autora, dlatego jasne jest, że pisząc o podmiocie liryków i poematów autora *Głosu anonima*, pisze się również o samym Różewiczu. Niemniej, nieostrożnie byłoby powiedzieć, że to Różewicz mówi w *Et in Arcadia ego*. Bo czy byłby to Różewicz poeta, zgodnie z Norwidowym, powtórzonym przez Różewicza, że „poetą się bywa”? Czy może Różewicz turysta wspominający podróż do Italii? A może Różewicz-poeta-turysta piszący liryczne wspomnienia z podróży? Może Różewicz-poeta-turysta-znawca malarstwa? Podobne pytania można mnożyć. W każdym razie autor *Śmierci w starych dekoracjach* pojechał do Włoch „zburzyć mit Italii” – jak chce Przybylski. Czy jednak na pewno?

Sugestia Przybylskiego wydaje się mało przekonująca. Trudno bowiem uznać, że w 1960 roku Różewicz wierzył jeszcze w nienaruszone piękno jakiejś ziemskiej arkadii. W takich utworach, jak *To się złożyć nie może*, *Syn marnotrawny*, *Hiob 1957* poeta wyraźnie dezawuuje tradycyjną symbolikę, odśladania swój pogląd na temat dotychczasowych kanonów estetyki, filozofii i religii. Różewicz pojechał zatem do Italii nie „burzyć mit”, ale doświadczyć tego, czego się domyślał. Jego podróż jest próbą przekonania się, czy możliwy jest jeszcze powrót do źródła kultury śródziemnomorskiej. Pojechał sprawdzić, czy jeszcze coś z niej zostało, przekonać się, jaką rolę spełnia sztuka we współczesnej rzeczywistości i jakie jest miejsce sztuki współczesnej na obszarze, którego granice wyznaczyły początki antycznej tradycji i najnowsze osiągnięcia ikonograficzne. Do Italii pojechał nie intelektualista, ale poeta. Rozumowo bowiem mógł sobie Różewicz wytłumaczyć, że żadna arkadia po wojnie nie jest możliwa, że mit Goetheański już się nie powtórzy. Ale poecie rozum nie wystarczy. Poeta musi przeżyć to, o czym może i wie, poczuć to, co być może przeczuwa.

W omawianym poemacie najważniejszą płaszczyzną odniesienia jest *Italienische Reise* Goethego. Autor *Fausta* był w Neapolu w lutym. Wśród jego wspomnień znajduje się zapis z 28 lutego 1787 roku: „Wszyscy są na ulicy, wygrzewają się w słońcu, póki nie zajdzie”⁸. Bohater Różewicza do Włoch

⁷ R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994 nr 2, s. 22.

⁸ J. W. Goethe, *Podróż włoska*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980.

przyjechał latem, dlatego gdy wyszedł na ulicę, „uderzyło go słońce”, miasto było wyludnione. Nie raj to zatem, lecz pustynia.

Pierwsze wrażenia Goethego ze spaceru po Neapolu są zgodne z metaforą raju:

Można o tym wszystkim mówić i opowiadać, można malować, ale to, co się widzi, przekracza wszelkie wyobrażenia. Brzegi, zatoki, Wezuwiusz, miasta, przedmieścia, zamki, wille. [...] Wybaczam wszystkim, którzy w Neapolu odchodzą od zmysłów. (jw., 168)

Bohater *Et in Arcadia ego* ma natomiast wrażenie, że stąpa po rozpalonych płytach chodnikowych. Towarzyszy mu wiatr „pędzący śmieci papieiry”. Na ulicach gniją „aksamitne skórki owoców południowych”. Zniszczenie obejmuje nawet ludzi, których słońce wysuszyło tak, że aż szeleszczą: „szurały szeleściły / skóry ludzkie niedopałki”. Nie całkiem jeszcze spaleni słońcem wędrują „ulicą bez nazwy”.

Trzy niemieckojęzyczne fragmenty odsyłające do modelu podróży estetycznej przytaczane są przez Różewicza niewątpliwie „z sarkastycznym uśmiechem” – jak konstatuje Przybylski. Badacz, odczytując sens intertekstualnych odniesień Różewicza do fragmentów książki Goethego, przywołuje metaforę Mandelstama: „cytata to cykada”, i dodaje wyjaśnienie:

W poemacie Różewicza część cytat rzeczywiście cyka. Są bowiem traktowane jako drugi głos. Harmoniczny, współbrzmiający, kontrapunktyczny. [...] Stanowią niekiedy celne podsumowanie, a niekiedy dopełnienie rozważań narratora. Czasem zaś wygodny punkt do wyjścia do refleksji. Tak jest z Honeggerem, Lautreamontem, św. Tomaszem z Akwinu. Zupełnie inaczej jest z cytatami z Goethego. Nie cykają one, lecz brzęczą. (P_{EtAe} 162)

Dwie pierwsze rzeczywiście „brzęczą”, wydają fałszywy dźwięk w zestawieniu z tym, co widzi i czego doświadcza Różewiczowski bohater. Mottem poematu uczynił poeta fragment notatki Goethego z 27 lutego 1787 roku:

Und wie man sagt, dass einer, dem ein Gespenst erschienen, nicht wieder froh wird, so konnte man umgekehrt von ihm sagen, dass er nie ganz unglücklich werden konnte, weil er sich immer wieder nach Neapel dachte –

[Mówi się, że ktoś, komu ukazał się duch, nigdy nie będzie radosny, lecz można by też powiedzieć o nim, że nigdy nie będzie nieszczęśliwy, bo ciągle będzie mógł wracać myślą do Neapolu – przeł. A. K.]

Różewiczowski bohater pojechał do Neapolu przekonać się, czy rzeczywiście jest on rajem, do którego można będzie uciekać chociaż we wspomnieniach. Zobaczył Neapol i będzie pamiętać o nim, tylko że wspomnienie włoskiego miasta nie ukoji, nie złagodzi niczego, nie przeniesie podmiotu do kręgu innej rzeczywistości. Włoskie miasto jest tak samo skazane na „spadanie” (*Spadanie*), jak wszystkie inne. Wspomnienie Italii zawsze będzie bolesne. Po niespokojnym oczekiwaniu na podróż nastąpiło bowiem doświadczenie, które zaowocowało rozczarowaniem.

Drugi cytat z Goethego znajduje się wśród wspomnień z pobytu bohatera w Wenecji (w *Italienische Reise* jest on poprzedzony marzeniem podróżnego o samotności):

Dnia 22 czerwca 1960 roku
wysiadłem na dworcu kolejowym
w Wenecji
In Venedig kennt mich vielleicht
nur ein Mensch, und der wird
mir nicht gleich begegnen

– co znaczy: „w Wenecji zna mnie tylko może jeden człowiek, i on mnie w najbliższym czasie (wkrótce) nie spotka” (przeł. A. K.). Bohatera spotkali znajomi: wykopaliskowe „olbrzymie kukły z potwornymi głowami”, które przywołały wspomnienie głów z „zaklejonymi gipsem uśmiechami”. A oto trzecia notatka z Goethego:

Der Neapolitaner
glaubt im Besitz des Paradieses zu sein
und hat von den nördlichen Ländern
einen sehr traurigen Begriff;
Sempere neve, case di legno,
gran ignoranza...
Immer Schnee, holzerne Häuser,
grosse Unwissenheit...

[Neapolitańczyk wierzy, że jest w posiadaniu raju i ma o krajach Północy bardzo smutne wyobrażenie: zawsze śnieg, drewniane domy, wielka niewiedza...
– przeł. A. K.]

Neapolitańczyk myli się. Wiedział o tym i Goethe. Niekoniecznie należy wskazywać na Różewicza jako tego, który dwieście lat po niemieckim poecie odkrył fałszywość wyobrażeń mieszkańców Italii o krajach Północy. Już

Goethe słyszał „brzęczenie” mniemań neapolitańczyków na temat warunków życia na północy Europy.

Nieprzystawalność cytatów z Goethego do doświadczeń bohatera przebywającego w Italii podkreśla ich obcojęzyczne brzmienie. Dokonane jednak przez poetę przekształcenia oryginalnych fragmentów⁹ implikują dialogowość w stosunku do wypowiedzi autora *Fausta*.

Mówiąc o „końcu Italii” Przybylski sugeruje, że Różewicz skompromitował długo pokutujące w literaturze od czasów Goethego i Winckelmanna marzenie o włoskim raju – eskapicznym azylu artystów. Różewicz niszczy mit wskazując na inne niż poprzednicy przyczyny jego kryzysu¹⁰. Jedna czaszka Guercina nie jest w stanie wstrząsnąć jego „kamienną wyobraźnią”, nawet gdyby tysiące czaszek sygnujących tragedię wojny światowej uznać za jej zwielokrotnienie. On już „widział różne rzeczy”, w swoim kraju spotykał uczestników kuriozalnej *Wycieczki do muzeum*. Mit ukształtowany przez literaturę zniszczyła historia, która po drugiej wojnie postawiła ludzkość w obliczu konieczności stworzenia nowych kanonów wartości, bo rekwizytornia dotychczasowych została brutalnie spustoszona. Niszczącemu żywiołowi nie oparła się nawet sztuka. Poeta utracił wiarę w prawdziwość przekazywanych przez pokolenia relacji o krainie poezji zapewniającej wyzwalającą z zewnętrznego chaosu możliwość ucieczki i alienację estetyczną. Legendę o Italii „zabiło niecierpliwienie artysty, który postanowił wytrawić z poezji wszelkie, choćby i najbardziej ozdobne kłamstwo” (*P_{ēiAe}* 141).

Niewątpliwie, w tak pojmowanym sensie jest Różewiczowski poemat diagnozą kresu mitu Italii. Ma rację Kazimierz Wyka mówiąc, że demistyfikacja dokonana przez poetę nie objęła wszystkich wartości włoskiej przestrzeni kulturowej, że klęska mitu polega na tym, iż „na jego powierzchni pospolitą swą pieczęć odcisnął zwykły dzień Włoch dzisiejszych”¹¹. Dla autora *Eseju o tęsknotach poetów* mit Italii to mit eskapicznego azylu twórców, dla Wyki z kolei to kraina sztuki dawnej przede wszystkim, a później dopiero kraina artystów.

Dla pełnego zrozumienia poematu konieczne jest odczytanie metafory tytułowej. Różewicz przywołuje oryginalne brzmienie frazy z obrazu (pochodzącego z około 1621–1623 roku) Giovanniego Francesco Guercino.

⁹ Różewicz pozbawia motto wątku osobistego, w którym Goethe wybiegał myślą ku ojcu. Dzięki temu uzyskuje perspektywę uniwersalną. Z drugiego fragmentu poeta usunął określenie Wenecji – „całą”. W ostatnim cytacie pominął stwierdzenie: „pieniędzy w bród”. Podaje za: R. Cieślak, *Oko poety*, Gdańsk 1999, s. 260.

¹⁰ O tym, jak niszczyli go inni, pisze Przybylski.

¹¹ K. Wyka, *Arkadia potępiona?*, [w:] *op. cit.*, s. 26.

Obraz przedstawia dwóch arkadyjskich pasterzy zaskoczonych w swej wędrówce widokiem ogromnej czaszki leżącej na rozpadającym się kamiennym murze. Po czaszce pełza mucha, nieopodal widać również mysz – symbole zniszczenia i nieubłaganego czasu.¹² Na murze wyryty jest napis: *Et in Arcadia ego*. Przedstawienie obrazowe Guercina jest niewątpliwie przypomnieniem końca, a tłumaczenie: *Ja, śmierć, jestem nawet w Arkadii*, stanowi jedyną poprawną jego wersję translatorską (co wykazał Panofsky). Umieszczenie w tytule utworu transkrypcji w jej tradycyjnym (poussinowskim) znaczeniu¹³ jest niezwykle ważnym zamysłem kompozycyjnym Różewicza. Poprzez metatekstowe wskazanie frazy z początku XVII wieku poeta przywołuje nie tylko przedstawienia malarskie Guercina i Poussina, ale pośrednio wskazuje na ciągłość tradycji kultury śródziemnomorskiej. Będzie pisał poemat o smutnym końcu Arkadii artystów, przywołuje zatem pierwsze ikonograficzne przedstawienie Arkadii i śmierci. Fraza Guercina zostaje powtórzona przez poetę również w drugiej części poematu:

jestem mięsożerny
 czy pan życzy nogę czy pierś
 czy podać tatarą
 jestem przedmurzem
 proszę tatarą najazdy tatarskie
 kwiat rycerstwa zginął
 tatarą przyprawić
 pan życzy życzeń tatarą
 Et in Arcadia ego

Kontrapunktowe zestawienie obciążonego tradycją zdania z wypowiedziami przy stoliku kawiarnianym na temat potraw mięsnych oprócz tego, że jest ironiczną grą słów, dowodzi również wyjałowienia wielkiej kultury. Ponadto wypowiedziana kilka wersów wcześniej konstatacja o kryzysie współczesnej cywilizacji łączy się tematycznie ze zdaniem z XVII-wiecznego płótna.

„Jako że najlepszym narzędziem demitologizacji jest oko” (P_{EtAe} 142), Różewicz każe bohaterowi poematu przede wszystkim patrzeć. Od zarania filozofii zmysłowi wzroku przyznawano rolę kluczową w procesie pozna-

¹² E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, [w:] *Studia z historii sztuki*, oprac. i wybór J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 330.

¹³ Zob. cytowane monografie Przybylskiego i Panofsky'ego.

nia. Widzenie uznawano za „model wszelkiej percepcji i miarę innych zmysłów”¹⁴. Dominacja wzroku głęboko zakorzeniona w świadomości starożytnych jest również na stałe wpisana w nasz „pojęciowy język”. Wzrok daje możliwość równoczesnego odbierania różnych znaczeniowo elementów przestrzeni, podczas gdy np. słuch „tworzy swoje postrzegalne jednostki różnorodności z czasowej sekwencji wrażeń”. Poznawanie świata za pomocą oka zapewnia dystans pomiędzy postrzegającym a postrzeganym. Wrażenia zmysłowe innego rodzaju „atakują bezpośrednio”, a słuch, który jako jedyny mógłby współzawodniczyć ze wzrokiem, „niepokoi bierny przedmiot”. Obserwator, w przeciwieństwie do słuchacza, „nie traktuje teraźniejszości jako przemijającej jedynie chwili doświadczenia, lecz przekształca ją w wymiar, gdzie rzeczy mogą być oglądane jako trwające”. Takie rozumowanie staje się podstawą stwierdzenia, że wzrok pozwala na uznanie rzeczy postrzeganej za trwającą nawet jeżeli nie zawsze, to wystarczająco długo, by mogła stać się początkiem opisu i nośnikiem znaczeń związanych nie tylko z chwilą, w której rzecz została przyswojona przez zmysł.

Bohater Różewicza, oglądający przestrzeń kulturową Włoch współczesnych, widzi elementy ikonosfery trwające od setek lat i nakłada doznania wzrokowe na wiedzę na ich temat utrwaloną w pismach Goethego i Winckelmanna. To, co na stałe wpisane w historię kultury, nie wystarcza podmiotowi, który samodzielnie pragnie dotrzeć do prawdy o milczącej Arkadii. Każdą wiedzę zdobywa się, zaczynając od badania zjawisk dostępnych zmysłom. Nic zatem dziwnego, że bohater poematu zacznie właśnie w ten sposób: od „widzę”. Już podczas pierwszego dnia zwiedzania widzi pomnik na placu i inne „pomniki” w parku:

na placu stał pomnik

drugi leżał na ławce
z gazetą na twarzy
drugi pomnik
w kolorowych skarpetkach
buciki stały pod ławką
głowa nieznanego bohatera
na cokole ociekała
siwym ptasim pomiotem
miał szablę i ostrogę
ten trzeci pod pomnikiem
co karmił gołębie

¹⁴ H. Arendt, *Myslenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991, s. 163; dalej referuję i cytuję s. 164–165.

na nodze miał but z ciężkim
obcasem
kopyto

Nazwanie bezdomnych pomnikami to nie tylko wskazanie kuriozalnego emblematu współczesnych Włoch. To zrównanie kloszarda z zaklętymi w pomnikową formułę dawnymi kanonami piękna i doskonałości. Wiecznego Miasta nie sygnują jedynie kamienne pomniki kultury, ale również niechlubna nędza i brud. Znamiennie, że Różewicz opisując posąg zwróci uwagę na ptasie odchody pokrywające głowę „nieznanego bohatera”. Nie ma w literaturze nic bardziej deprecjonującego dla przedmiotu lub zjawiska od skatologicznych opisów. „Ociekający ptasim pomiotem” pomnik to metaforyczne przedstawienie stanu kultury śródziemnomorskiej.

Szczególnie ważnym obrazem poetyckim w pierwszej części poematu jest opis martwych natur, których łączność z malarskimi przedstawieniami Fransa Snydersa i Soutine’a wykazał już Przybylski:

wisiały grona cytryn
z liściem sztywnym lakierowanym
leżały banany
pokryte czarnymi plamami
brunatne figi
różowe melony księżycy
z wody i światła w skórze nosorożca
z szeregami pestek w ustach
obok tej głowy leżała druga głowa
głowa na głowie i głowa przy głowie
piramida głów wznosiła się
do zbiegającego nieba
ślepe głowy kokosowych orzechów
pokryte brunatnym włosiem

Za dużo „głów”, aby przejść obok nich obojętnie. Tym bardziej, że w drugim opisie straganów, w zakończeniu tej części, pojawiają się znowu:

ludzie płacą wyciągają ręce
biorą do siatek do gazet
rybki jak otwarte nożyki
tuńczyki granatowe ze słojami drzewa
głowę śpiącej meduzy nogi ośmiornicy
flaki leżą na lodzie
[...]

i dziwaczne ryby
z głowami jak czerwone młoty

Posłużenie się przez poetę motywem głowy w opisie straganów znajdzie uzasadnienie w dalszej części poematu. Podobną technikę obrazowania wykorzysta Różewicz opisując Wenecję:

olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiozaurze
wykopaliska w moim kraju mają czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy

– aby w ten sposób wkomponować w tekst fragment swojej *Maski* otwierającej *Niepokój*. Głowy warzyw na straganie wywołują skojarzenie ze stosami ludzkich głów i z głową na płótnie Guercina. Już zatem w części inicjacyjnej poematu pojawia się obraz sygnujący wszechobecną śmierć. Znaczące jest, iż w części pierwszej występuje trzecioosobowy podmiot mówiący. Rzeczywistość Neapolu ogląda turysta. Nic zatem dziwnego, że jego uwagę przyciąga ulica, upał, kawiarnie, hotele. Przybysz jest rozczarowany wyglądem arkadyjskiej krainy; obrzydliwość i brud, z jakimi się styka na każdym kroku, kompromitują jego wyobrażenia o miastach słońca i błęgiego wycchnienia. Najbardziej tragiczną oceną arkadyjskiej przestrzeni jest konstatacja, że „dusze wychodzą z ciał”. Czasy nie sprzyjają duszy, dusze skarłały:

a dusze są coraz mniejsze
mieszczą się na końcu języka
tej portowej dziewczki

Transformacja słynnego pytania św. Tomasza – ile diabłów mieści się na łebku szpilki – nie odnosi się w tym wypadku do granicy pomiędzy rzeczywistością a metafizyką. Stwierdzenie autora *Głosu anonim*a wskazuje na istnienie jedynie przestrzeni materialnej. Zestawienie duszy z językiem „dziewki” dowodzi powszechnej utraty szacunku dla duchowości. Italia współczesna to kraina automatów, zreifikowanych istot ludzkich. Nie ma wśród ludzkich „automatów” miłości rodem z Dantego czy Petrarcki, nie ma też poetów, którzy mogliby taką miłość opiewać. Nie bez przyczyny zatem

powtórzył Różewicz słowa Honeggera: „muzyk ginie podobnie jak zginął poeta”¹⁵.

Zasadą konstrukcyjną obowiązującą w poemacie jest piętrzenie toposów i zestawianie ich na zasadzie jeżeli nawet nie kontrpunktu, to na pewno niepodobieństwa. Gdy np. poeta pisze o grających szafach czy innych automatach do gier, nieoczekiwanie zaczyna mówić o ludzkich „automatach”. Refleksje na temat duszyczki są zarazem opowiedzianą w skrócie historią wygnania z Edenu pierwszych ludzi. Kamienny pomnik zestawił poeta z bezdomnymi zajmującymi ławki w parku *etc.* Wreszcie rozważania na temat miłości, sprowadzonej obecnie do kupczenia ciałem, podsumował, kilka razy powtarzanym w swoich tekstach, fatalistycznym fragmentem z *Listu do Bernarda Gavoty* i „małym traktatem o poezji i prawdzie” (P_{ETAe} 150):

poeta który zginął myśli
kobieta jest jak kwiat
odłóż to piękne
stare porównanie
na bok
kwiat który się śmieje
kwiat który się boi
kwiat z kwiatem we włosach
kwiat który się sprzedaje
kwiat który przychodzi i odchodzi
kobieta jest jak kobieta
kwiat jest jak kwiat
słowo stało się ciałem
ciało wypełnia noc
od brzegu do brzegu
noc nie ma brzegów
kobieta jest jak kwiat
odłóż to piękne
stare porównanie
na bok

¹⁵ W *Liście do Bernarda Gavoty* Honegger pisze: „Prosi mnie Pan, abym napisał mały tomik o komponowaniu muzyki – dla Pańskiej serii MÓJ ZAWÓD. Nie chcę podejrzawać najmniejszej ironii w Pańskiej propozycji. Miałbym zatem ogłosić: «Jestem kompozytorem». No, ale proszę sobie wyobrazić, z jakim uśmieszkiem słuchaczy spotkałaby się wypowiedź jakiegoś pana: «Jestem poetą». [...] Jestem głęboko przekonany, że za niewiele już lat muzyka – w takim sensie, w jakim my ją pojmujemy – przestanie istnieć. Zniknie, tak samo zresztą, jak i inne sztuki, ale niewątpliwie jeszcze prędzej” (A. Honegger, *Jestem kompozytorem*, przeł. A. Porębiczowa, Kraków 1985, s. 7–8).

Kobieta nie jest już jak kwiat (ani jak śliczny aniołek – jak pisał Goethe). To „piękne stare porównanie” przestało być aktualne. Współczesna Ewa to „portowa dziewczka” z duszyczką zamiast duszy. Duchowa przewodniczka Dantego zmieniła się w karlicę, która prowadząc żołnierza za rękę, „odgryza się koleżankom”.

Wędrowniacy z „małego miasteczka północy” po Neapolu zaowocowała jawnym odbrazowaniem mitu tego wyjątkowego dla literatury miejsca na ziemi.

Część druga poematu, *Blocco per note*, to wypowiedź podmiotu w pierwszej osobie. Nastąpiła zmiana perspektywy mówienia: do głosu dochodzi „ja” podmiotu, który posiadał już wiedzę turysty na temat Włoch współczesnych. Jest to niezwykle ważny zamysł konstrukcyjny, gdyż po rozrachunku z mitem arkadyjskiego miejsca przyszedł czas na „sprawdzenie” wytworów ludzkiej aktywności z dziedziny szczególnie interesującej poetę – sztuki. Wychodzą z założenia, że –

czas terazniejszy
to doskonały morderca
przeszłości
najokrutniejszy bo niezwiązany
ze swoją ofiarą

– Różewicz nakłada na sztukę wyjątkowo trudne zadanie. Skoro ma ona przetrwać, musi stale dowodzić swej aktualności, zwycięsko wychodzić z dokonywanych nieustannie prób sprawdzania jej przydatności. Przekonanie o spacjalizacji czasu, oprócz tego, że dało poecie asumpt do polemiki z Eliotem¹⁶, pozwoliło również na rozważenie postulowanych osiągnięć awangardowych kierunków artystycznych. Wśród palimpsestowo poukładanych notatek znajduje się między innymi fragment dotyczący ekscentrycznych zachowań Salvadora Dali:

Malarz S. D.
na konferencji prasowej
wychodzi z olbrzymiego jaja
albo ukazuje się we fraku
pokrytym osiemdziesięcioma ośmioma
kieliszkami
każdy z nich jest napełniony

¹⁶ Zob. omówienie literackiej dyskusji Różewicza z Eliotem przez Przybylskiego, oraz: J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech pisarzy polskich*, Kraków 2002, s. 170–210.

likierem miętowym
w jednym znajduje się zdechła mucha
ale mnie to nie dziwi
widziałem różne rzeczy

Ów fragment poprzedza konstatacja:

Napisać rozprawę
o tożsamości
w nowej poezji

rzeczywistość
jest wypełniona
rzeczywistością

Kontrapunktowe zestawienie deklaratywnego sądu o dominacji realizmu nad wyobraźnią:

nie zostawić ani jednego miejsca
ani jednego białego pola
dla wyobraźni –

z opisem prowokacyjnych gestów surrealisty służy wskazaniu na niestosowność postulatów nadrealizmu w sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka. („Nadrealizm zostaje sprowadzony do opisu zachowań artysty”¹⁷.) André Breton pisał:

„surrealizm” opierając się na wierze we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli, dąży do ostatecznego niszczenia wszelkich innych mechanizmów psychicznych i zajęcia ich miejsca w rozwiązywaniu podstawowych zagadnień życia.¹⁸

Brzmi to jak kpina w zestawieniu z zagadnieniami życia, z jakimi borykał się Różewicz poeta. Kontrowersyjne zachowania Dalego nie dziwią podmiotu, nie wywołują u niego „kryzysu świadomości” [jw.]. Zadziwia bohatera coś zupełnie innego: *Sąd Ostateczny* Michała Anioła:

¹⁷ R. Cieślak, *op. cit.*, s. 146.

¹⁸ A. Breton, *Pierwszy manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 77.

nie wiem jak wyrazić
ten wstrząs
musiałem głowę położyć na oparciu ławki
[...]

W Torcello widziałem piękne piekło

Zadziwia także powszechny odbiór dzieł sztuki:

W Sykstyńskiej Kaplicy
taki ruch gwar większy
jak na dworcu kolejowym

Nie ma mowy o indywidualnym kontakcie z arcydziełem, a słyszane na każdym kroku emfaticzne okrzyki tłumy są dowodem całkowicie odpersonalizowanego „podziwiania”. Piękno uległo muzealizacji, zostało poddane strywializowanemu oglądowi turystów pozbawionych pretensji poznawczych. Jego opis jest również daleki od profesjonalnych komentarzy:

przewodnicy kopulują pośpiesznie
z pięknem w oczach turystów

Dialog oglądających z kulturą malarską minionych wieków zostaje spłycony przez oprowadzających:

W muzeum watykańskim
Sobieski pod Wiedniem
przewodnik objaśnia siwe Amerykanki
że to król polski który właśnie
pod Wiedniem pobił Turków
i uwolnił stolicę Austrii

Et in Arcadia ego jest poematem dowodzącym istnienia piękna w Italii, które sprostало wymaganiami czasu. Niestety, stało się tylko „starą dekoracją” (jak w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*) dla niewrażliwych i nieprzygotowanych odbiorców. Zaczęto nawet liczyć, ile piękna przypada „na głowę jednego człowieka”. Stało się ono towarem w rzeczywistości rządzonej przez kopulację, konsumpcję, banał, hybrydyczne twory nowoczesnych artystów. „Piękno Italii straciło swą siłę kulturotwórczą” (P_{EtAe} 159). Mit Italii niczego już nie powie, topos pocieszającego rajy na ziemi przestał istnieć.

Wszelkie zmyślenie, efektowny sztafaż poetycki postrzega poeta jako tragicznie śmieszne w obliczu autentycznych potrzeb czytelniczych. Piękno Italii zaniemówiło. Czas teraźniejszy – „doskonały morderca przeszłości” – ujawnił nieaktualność wieloznacznego dla minionych pokoleń mitu włoskiego rajy kulturowego. W *Et in Arcadia ego* ukazuje poeta bankructwo kryteriów estetycznych, języka sztuki obowiązującego od czasów Goethego i Winckelmanna. Język ten okazał się atrapą, nie komunikuje już istotnych znaczeń. Dekoracyjny charakter dawnego piękna nie ma mocy odnowy człowieka, jest zaprzeczeniem właściwej dla mitu Italii wiary w zbawczą siłę piękna. Różewiczowski turysta, „wielooki wielouchy / otwarty na wszystkie strony”, zetknął się również z przerażającą nieumiejętnością wyciągania wniosków z doświadczeń z przeszłości. Neapolitańczycy wiwatuja, obserwując defiladę „żołnierzy w hełmach stalowych”:

Grają orkiestry
[...]
nikt tutaj przecież nie będzie zabijał

Bohater już wie, że będzie zabijał, gdy „nakręcający mechanizm” wyda odpowiedni rozkaz. Wiedza mieszkańców „nordliche Ländern”, których neapolitańczycy posądzali o „grosse Unwissenheit”, pozwoliła mu w kolorowej defiladzie zauważyć „przyczynę zmieniającą świat w poczekalnię, cywilizację w chaos” (P_{EtAe} 164), kulturę w śmietnik, dostrzec bezmyślność ludzi, ich zdolność do szybkiego zapominania. Goetheańskiemu okrzykowi radości i podziwu: *Auch ich bin in Arkadien*, przeciwstawił Różewicz swoje smutne liryczne „próbowałem wrócić do rajy”. Nie powiodła się próba poety, bo i raj artystów już nie ma, i źródła sztuki śródziemnomorskiej przestały bić. Nawet ta Arkadia, która zrodziła się u źródeł, w centrum tradycji śródziemnomorskiej, została „oddana na pastwę błaznów” (P_{EtAe} 158). Miejsce laudacji pod jej adresem zajęła ironia odsłaniająca dystans podmiotu do wszelkich artefaktów, nawet tych, które reprezentują wielowiekową tradycję.