

# Anna Rzymska

---

## Idea krajobrazu Romana Brandstaettera w peregrynacjach włoskich

---

Prace Literaturoznawcze 3, 111-127

---

2015

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

ANNA RZYMSKA

UWM w Olsztynie

## Idea krajobrazu Romana Brandstaettera w peregrynacjach włoskich

### The Idea of Roman Brandstaetter's Landscape in Italian Peregrinations

**Słowa kluczowe:** krajobraz, przestrzeń, obraz, artyzm, idea  
**Key words:** landscape, space, picture, artistry, idea

Podjęcie tematu dotyczącego krajobrazu w twórczości Brandstaettera budzić może pytanie, na ile jest to zasadne, biorąc pod uwagę fakt, że problematyka ta w badaniach była już obecna<sup>1</sup>. Wydaje się jednak, że jest ona na tyle złożona, że można uniknąć niebezpieczeństwa powielenia badawczych ujęć przedmiotu. Wskazanie nieporuszanych jeszcze zagadnień połączonych z istniejącymi opracowaniami tematu dotyczącymi wczesnych powojennych utworów Brandstaettera rzuca nowe światło na całą twórczość pisarza. Chodzi mianowicie o fakt, że idee i koncepcje pochodzące z nurtów mistyki żydowskiej, posiadające swoje odniesienie w jego twórczości do idei krajobrazu, rozpatrywane były przede wszystkim w jego powieści *Jezus z Nazarethu* i w *Kronikach Assyżu*. Tymczasem badanie jego twórczości z okresu podróży do Włoch uzmysławia fakt, że wizja krajobrazu w pisarstwie Brandstaettera właśnie w tym okresie uzyskiwała właściwy kształt i krystalizowała się *in statu nascendi*. Chronologicznie późniejsza twórczość autora, w tym długoletnie przygotowania do napisania powieści *Jezus z Nazarethu* dotyczyły przede wszystkim dziedzin historii, egzegezy, teologii, ale w kwestii pojmowania natury, w tym fenomenu Ziemi Świętej, pisarz miał już koncepcję, która ukształtowana została podczas wielu podróży do Włoch.

Temat dotyczący krajobrazu w peregrynacjach włoskich Brandstaettera wpisuje się w europejski nurt jego biografii i twórczości. Pisarz znał języki klasyczne. Przez okres dwóch lat przebywał w Paryżu (1929-31). Podróżował

---

<sup>1</sup> W książce Ryszarda Zajączkowskiego tematyce tej poświęcony został podrozdział: *Misterium krajobrazów* w rozdziale II *Horyzont trzech kultur*. Zob. R. Zajączkowski, *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin 2009, s. 121-125.

do Grecji i Turcji (1935). Wojnę spędził w Ziemi Świątej. Palestynę opuścił w 1946 roku i prawie dwa lata mieszkał w Rzymie. W 1948 roku wrócił do Polski, ale do Włoch wielokrotnie podróżował. Jego liryki z pobytów we Włoszech datowane są na lata: 1957, 1960, 1963, 1965.

W niniejszym artykule główny aspekt badawczy dotyczy płaszczyzny autorskiej. Brandstaetter posiadał oryginalną, całościową, spójną koncepcję krajobrazu. Jego świadoma i przemyślana idea wynika z połączenia mistyki judaizmu i teologii chrześcijańskiej. Obraz Boga jest wizją indywidualną Brandstaettera, a krajobraz stanowi jeden z elementów składających się na ów obraz.

Pojęcie krajobrazu w twórczości Brandstaettera jest złożone. Stanowi ono rodzaj połączenia rzeczywistego wyglądu obszaru geograficznego z wrażeniami duchowymi i religijnymi pisarza, przybierającymi kształt „wyglądu” przestrzeni odczuwanego przez Brandstaettera. Zanim przyjdzie omówić ów „duchowy krajobraz”, zajmijmy się na wstępie tym rzeczywistym. Jest to krąg kultury śródziemnomorskiej. Trzeba tu wziąć pod uwagę fakt, że na jednym krańcu tego morza znajduje się Ziemia Święta z Jerozolimą, a na drugim – Półwysep Iberyjski, skąd przodkowie Brandstaetterów<sup>2</sup> wyruszyli do Austrii<sup>3</sup>, a potem – Polski. Jest to rodzaj geograficznie ustalonego „początku” pisarza, dla którego wracanie do źródeł, do korzeni jest szczególnie istotne.

Zastanawiający jest fakt, dlaczego Roman Brandstaetter z Jerozolimy udaje się do Rzymu. Z jednej strony można uznać, że miał tam znajomych, że to było podyktowane praktyczną stroną rzeczywistości. W tym czasie w Rzymie przebywał, pełniąc obowiązki ambasadora, profesor Stanisław Kot, który zajął się sprawą powrotu Romana Brandstaettera z Palestyny do Polski. Pobyt pisarza we Włoszech był koniecznym przystankiem na tej drodze<sup>4</sup>. Wydaje się jednak, że przyczyna była głębsza. W artykule „Rzymski” Żyd – nieznaną twórczość Romana Brandstaettera Dariusz Konrad Sikorski pisze, iż Brandstaetter w okresie przedwojennym (w roku 1938) prowadził w „Nowym Głosie” rubrykę *Przez moje okno*, w której umieścił kilkadziesiąt felietonów. Sikorski pisze: „Swoje »prasowe okno« Brandstaetter podpisywał pseudonimem „Romanus”, czyli „Rzymski”. Autor artykułu interpretuje ten fakt wyboru pseudonimu przez pisarza jako rodzaj ironicznej odpowiedzi

<sup>2</sup> Można wyciągnąć taki wniosek dotyczący korzeni Brandstaetterów, gdyż Roman Brandstaetter wspomina o tym, że jego pradziadek Abraham Dawid „Pochodził z sefardów”: Zob. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny i franciszkański. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, wstęp A. Świderkówna, Kraków 2004, s. 26; Wyraz *Sefardyjczycy* pochodzenia hebrajskiego oznacza ‘Hiszpanów’ – Żydów pochodzących z Hiszpanii lub Portugalii, wypędzonych z Półwyspu Iberyjskiego w XV wieku: Zob. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 2000, s. 246.

<sup>3</sup> R. Brandstaetter, *Śmierć rozwiązała wszystkie sprzeczności*, w: tegoż, *Moja podróż sentymentalna i inne opowiadania*, Poznań 1995, s. 125–126.

<sup>4</sup> Zob. J. Góra. *Gość wiecznego domu*, Poznań 1990, s. 46.

Brandstaettera na ataki antysemityczne, w których przedstawiano kulturę żydowską jako wrogą tradycji europejskiej i kulturze grecko-rzymskiej, a także zaznacza, iż jest to oczywiste odniesienie do jego imienia<sup>5</sup>.

Twórczość Brandstaettera świadczy o tym, że wszelkie ataki były nie tylko nieuzasadnione, ale uzmysławia fakt, że był on szczególnie związany z kulturą i tradycją śródziemnomorską. Wystarczy wziąć pod uwagę nurt antyczny w jego powojennej twórczości: dramaty: *Śmierć na wybrzeżu Artemidy*, *Medea*, *Odys płaczący*; poematy: *Winogrona Antygony*, *Kassandra*; wiersze: *Łuk Tytusa*, *Marek Aureliusz*, *Modlitwa Ajschylosa*, *Na hermę poety w Tivoli*, *Sybilla Kumejska* i inne. Także w przedwojennej twórczości, już w 1928 roku, po ukazaniu się tomiku *Jarzma*, Karol Zawodziński określił Brandstaettera jako zwolennika klasycyzmu<sup>6</sup>, dla którego ważne były kanony klasycystycznej estetyki poetyckiej oraz dążenie do zachowania równowagi i harmonii. Po wojnie kostium antyczny, mity są często w twórczości pisarza pretekstem do podejmowania problemów moralności, Boga i wiary. Tak jest np. w *Hymnie Syzyfa* ze zbioru *Hymny Maryjne*. W utworze tym Syzyf dźwiga kamień, ale metafora ciężaru głazu dotyczy wiary, „dźwigania Boga”. Konotacje mitologiczne ulegają zmianie, mit służy jedynie metaforze religijnej.

Wybór pseudonimu Romanus przez Brandstaettera jest faktem interesującym także z innego powodu. Autor, podpisując się, musiał dostrzegać jakiś rodzaj łączności swojej osoby z obszarem Romy. W sposobie żydowskiego myślenia imię człowieka jest z nim tożsame. Pseudonim Romanus zawiera w sobie imię Romana Brandstaettera – został on utworzony poprzez dodanie do liter imienia przyrostka *-us* – określając pisarza przymiotnikowo. Znaczenie tego przymiotnika wskazuje pośrednio kierunek jego mentalnych i rzeczywistych podróży: z Ziemi Świętej do diaspory. W ostatnich wiekach starożytności i pierwszych wiekach chrześcijaństwa Żydzi rozproszyli się nad brzegami Morza Śródziemnego i utworzyli diasporę przede wszystkim w Rzymie i Aleksandrii<sup>7</sup>.

W Rzymie Romanus Brandstaetter widzi przede wszystkim władzę przeszłości, która miesza się ze współczesnością. Ale znajduje też niezwykły sposób jej rozumienia. Pisze:

Człowiek, który po raz pierwszy przybywa do Rzymu, musi przyzwyczać się do hegemonii przeszłości, która wszędzie tutaj niepodzielnie panuje. [...] Bezdenna jest studnia minionego czasu. Ślad naszych kroków miesza się ze śladami stóp

<sup>5</sup> D. K. Sikorski, „Rzymski” Żyd – nieznaną twórczość Romana Brandstaettera, „Ruch Literacki” 2012, z. 1 (310), s. 50.

<sup>6</sup> Zob. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 104.

<sup>7</sup> R. Arnaldez, *Jeden Bóg*, w: F. Braudel, R. Arnaldez, M. Aymard, *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 145.

rzymskiego przechodnia, który tędy śpieszył przed dwoma tysiącami lat, a woń morza na Capri jest tą samą wonią, którą oddychał konający Tyberiusz. Ale szybko oswajamy się z historią. I oto nagle, gdy słońce zachodzi nad Pincio, wiemy z niezbitą pewnością, że ludzie krążący wśród pinii i pinie prześwietlone zmierzchem są zdziałani z powiewnej tkaniny historii. Lutnia moskitów, nieruchomo zawieszona w powietrzu, rozpryskuje się milionami metalicznych dźwięków. Z terasy zawieszanej nad Piazza del Popolo widać panoramę Rzymu otulonego w zwiewne mgły, z początku liliowe, potem wraz z odpływem zmierzchu coraz bardziej szarzące. Nie dziwią nas już wówczas twarze mijających nas kobiet o liniach etruskich posągów ani kelnerzy uwijający się w ogrodowej kawiarni, o twarzach marmurowych herosów, mędrców i poetów, których posągi bieleją w alejach. Przymierze czasu z człowiekiem staje się teraz tak ściśle, że z trudem odnajdujemy samych siebie w mroku nocy, która pełna jest głosów minionych zdarzeń<sup>8</sup>.

Historię pojmuje Brandstaetter jako „powiewną tkaninę”, a panoramę Rzymu widzi w zwiewnych mgłach. Nie są to tylko metafory, ale ślad mistyczno-kabalistycznej wiedzy dotyczącej pojęcia „zasłony”<sup>9</sup>. Wydaje się, że postrzeganie rzeczywistości przez Brandstaettera stanowi próbę doświadczenia i uchwycenia w słowie obszaru przed zasłoną i samej zasłony. W mityce żydowskiej zasłonę określa się jako *pargod* – zasłonę mistyczną. Gerschom Scholem określa ją jako „zasłonę kosmiczną”<sup>10</sup>. W *Apokryfach Starego Testamentu*, w *Księdze Henocha hebrajskiej* jest to „zasłona Miejsca” rozciągająca się przed tronem Bożym, na której wyryte są wszystkie pokolenia i wszystkie czyny tych pokoleń<sup>11</sup>. Brandstaetter zdaje się pojmować czas historii na wzór koncepcji zasłony, nie na sposób jego linearnego trwania, ale w sposób symultaniczny, przestrzenny. Tak jak np. w wierszu *Łuk Tytusa*, w którym podmiot mówiący przechodząc pod owym Łukiem, słyszy głos dwudziestoletniej dziewczyny, która zginęła w krematorium<sup>12</sup>, „płynący z ust Kamiennych jeńców”.

Szczególnie interesujące jest tu zestawienie dwóch wierszy: *Zachód słońca nad teatrem w Taorminie* (Wip, s. 166) i *Rozczarowanie teatrem greckim w Syrakuzach*. Oba utwory stanowią obrazy zetknięcia z przestrzenią starożytnych teatrów. W wierszu *Zachód słońca nad teatrem w Taorminie* ożywa czas

<sup>8</sup> R. Brandstaetter, *Kroniki Assyżu*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 379–380; W związku z faktem, że utwór ten jest często cytowany w niniejszym artykule, w dalszym toku wywodów oznacza się go w nawiasie kwadratowym KA z numerem strony z tego wydania.

<sup>9</sup> Zasłonie mistycznej poświęcony jest rozdział IV *Zasłona „Miejsca” – Szata* w książce: A. Rzymska, *Kamienny most. Tradycja judaistyczna w twórczości Romana Brandstaettera*, Olsztyn 2005, s. 244–265.

<sup>10</sup> G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997, s. 104.

<sup>11</sup> *Księga Henocha hebrajska*, w: *Apokryfy Starego Testamentu*, oprac. i wstępy ks. R. Rubinkiewicz, przeł. M. Prokopowicz, Warszawa 2000, s. 240–245.

<sup>12</sup> R. Brandstaetter, *Łuk Tytusa*, w: tegoż, *Wiersze i poematy. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, Kraków 2003, s. 72; z tego wydania pochodzą cytaty utworów poetyckich oznaczone w nawiasie kwadratowym: Wip z numerem strony.

przeszły: „Rozpoczyna się czas sceniczny”. Bohaterowie tragedii to nie tylko przywołani imiennie Edyp i Jokasta, lecz także cała natura i elementy architektoniczne uczestniczą w spektaklu. Czas sceniczny ogarnia przestrzeń, aktorów i publiczność złożoną z turystów. Świat natury w tym wierszu odzwierciedla kształt greckiego teatru przypominającego samotną górską dolinę. Architekturę sceny wieńczy niebo. Tło to widok Etny:

Właściwy dramat  
Rozpocznie się o zachodzie słońca,  
Gdy granatowe mgły  
Spłyną na Etnę,  
A droga wijąca się nad przepaścią  
Będzie już tylko  
Wiolinowym welonem.  
[...]  
Dopiero teraz  
Wyłaniają się śniegi  
Wulkanu,  
A dym unosi się  
Nad kraterem  
Jak czerwony kaktus.

Wtedy Edyp  
Zasłonił krwawiące oczodoły  
Połą płaszczą  
I krzyżąc runął  
Do twoich nóg,  
Przeznaczenie.

Jak długo trwać będzie dialog  
Ślepego człowieka  
Z żywiołami?  
Któż zdejmie z gałęzi  
Ciało Jokasty?  
[...]  
Płaczą pinie  
Na stoku stromego tarasu,  
Jak na pięciolinii.

Teatr gaśnie.  
[...]  
Samotne kolumny,  
Wypowiedziawszy do końca swoje monologi,  
Zastygły w nieruchomych pozach.  
Wzruszeni turyści  
Opuszczają  
Bez oklasków  
Teatr.  
[...]  
Milczenie zdejmuję z siebie  
Skrwawioną szatę

I maskę,  
 I rytmiczny płacz  
 [...]
 Nagie i panięskie  
 Wstępuje  
 W noc oczyszczonych dziejów.  
 (Wip s. 166–169)

Wszystko i wszyscy uczestniczą czynnie w interpretacji tragicznego mitu. Wykraczają poza swoje istnienie i stają się kimś innym. Będąc aktorami i świadkami akcji, przeżywają litość i trwogę wobec sytuacji, w jakiej los postawił Edypa.

Zupełnie inaczej zetknięcie z przestrzenią teatru zobrazowane jest w utworze *Rozczarowanie teatrem greckim w Syrakuzach*. Nic nie ożywa, nie ma czasu scenicznego, żadnych elementów tragedii:

Cóż znalazłem?  
 Ślepą Hybris,  
 [...]
 Starego capa,  
 Który ogryzając gałązki mimozy  
 Udaje,  
 Że jest potomkiem  
 Bogów.  
 [...]
 Moją współczesność znalazłem,  
 Mimozo.  
 Moją współczesność znalazłem,  
 Oleandrze.

(Wip s. 171)

Nie zawsze jest więc możliwe osiągnięcie tego wrażenia, które stanowi dla Brandstaettera rodzaj pożądanego impuls myślowego czy raczej stanu duchowego i intelektualnego.

W przestrzeni regionu śródziemnomorskiego autor tropi pozostałości kultury greckiej, ślady cesarstwa rzymskiego, ale przede wszystkim dla niego jest to obszar kierunku, który wytyczył sam Bóg. Bóg Objawienia w judaizmie i chrześcijaństwie. Pisarz powiada:

Bóg do Rzymu przyszedł z Jerozolimy [...] Mamertinum, w wilgotnej celi [...] rzymski centurion zakuł w kajdany dwóch Żydów, przybyłych z dalekiej judejskiej pustyni. Za murami miasta kat, wykonawca wyroków rzymskiego prawa, ściał głowę św. Pawła. Święty Piotr zawisł na krzyżu. Rzym cesarów bronił się przed ukrzyżowanym Bogiem. [...] Inaczej działo się w Assyżu.

(KA, s. 395)

Pojęcie „krajobraz” pojawia się w *Kronikach Assyżu* z 1947 roku. Utwór ten zawiera opis przemieszczania się pisarza z jednej kultury do drugiej: z Jerozolimy do Włoch. Jest to droga rzeczywista i mentalna zarazem.

Wkraczamy tu w problematykę, która w twórczości Brandstaettera stanowi najbardziej oryginalne rozwiązanie. Chodzi o jego stosunek do przyrody, przypominający postawę św. Franciszka zajmowaną wobec stworzonego świata, a na gruncie filozoficznym poglądy Johanna Gottfrieda Herdera i jego ideę dynamicznego witalizmu. Trzeba tu zaznaczyć, że Brandstaetter otrzymał nagrodę Johanna Gottfrieda Herdera za rok 1986. Herder świat traktował jako formę objawienia związanego z nim Boga. W Bogu widział najwyższą moc wobec świata, która świat ożywia i określa jego cel. Natomiast w człowieku rodzi się szczególny obraz Boga jako mikrokosmosu. Poznawanie świata przez istotę ludzką dokonuje się w aktywnym uczestnictwie poprzez odczucia zmysłowe i rozumienie intelektualno-religijne i wczuwanie. Herder łączył w swojej antropologii dualizm ducha i materii z monizmem dynamicznym. Dla tego filozofa istotne były zarówno biologiczne uwarunkowania człowieka, jak i elementy duchowo-religijne. Uznawał więc z Bogiem jako podstawę przekształcania życia ludzkiego prowadzącą do ideału człowieczeństwa<sup>13</sup>.

Ta europejska filozofia potwierdziła prawdopodobnie Brandstaetterowi prawdziwość doktryny panenteizmu, istniejącej w niektórych szkołach kabały, zgodnie z którą rzeczywistość istnieje w Bogu, a świat jest częścią boskości<sup>14</sup>. Panenteizm dostrzega boskość skrytą za ziemską rzeczywistością. Brandstaetter poszukuje przejawów Boga ukrytego. Wyraża się to w jego twórczości poprzez różne motywy: księgi, zasłony, muzyki, obrazu malarskiego, kamienia-skały.

W indywidualnej koncepcji autora dotyczącej krajobrazu na pierwszy plan wyłania się pojmowanie go jako tekstu. Krajobraz jest tekstem do odczytania: „Oto tajemne księgi krajobrazów, oprawne w beczenny lazur horyzontów. Któż odczyta te wielotomowe księgi piękna, zapisane drzewami, rzekami, wzgórzami, te złote stronicie o odcieniu starego pergaminu, iluminowane księżycowym światłem [...]” (KA, s. 380). Takie podejście do otaczającego świata wyrasta z koncepcji żydowskiego pojęcia słowa – *dabar*, które jest zarówno słowem o określonym znaczeniu, jak i rzeczywistością: „Inaczej mówiąc, hebrajskie »dabar«, które później stało się »Logosem«, jest jednocześnie oznaczanym i oznaczającym. Innymi słowy, świat języka jest światem rzeczywistym, światem prawdziwym”<sup>15</sup>. Ten rodzaj odbioru rzeczywistości jest także możliwy dzięki koncepcji żydowskiej dotyczącej mikrokosmosu odbijającego makrokosmos, mówiącej o tym, że człowiek stanowi lustrzane odbicie struktury kosmosu. Według niej istnieją trzy poziomy oglądu rzeczywistości: wszechświat (czyli odbiór przestrzenny), rok (odbiór czasowy) oraz dusza (wymiar osobowy). Człowiek jest mniejszą wersją makrokosmosu. Może

---

<sup>13</sup> Zob. *Encyklopedia katolicka*, red. J. Walkusz i in., Lublin 1993, t. 6, s. 747.

<sup>14</sup> Zob. A. Unterman, dz. cyt., s. 209.

<sup>15</sup> R. J. Zwi-Werblowsky, *Słowo u mistyków żydowskich*, „Akcent” 1988, nr 2, s. 143.

odkrywać świat na drodze samopoznania<sup>16</sup>. W tym sensie krajobraz dla Brandstaettera jest unaocznionym, zwizualizowanym rodzajem przestrzennej Tóry.

W twórczości pisarza funkcjonują wszystkie trzy wymiary oglądu rzeczywistości: przestrzenny, czasowy i osobowy. Stanowią one rodzaj „naczyń połączonych” – nakładają się jedne na drugie.

Wszelkie cechy przestrzenne krajobrazu stanowią jednocześnie ciąg znaczeń określających człowieka:

Wiadomy jest związek człowieka z krajobrazem. Ten sam człowiek wydaje nam się inny na tle bliskiej mu przyrody, zharmonizowanej z wewnętrznym stanem jego duszy, inny zaś na tle obcego i niezrozumiałego dlań krajobrazu. Między duszą człowieka a pokrewną mu **duszą krajobrazu** istnieje ścisła więź. Dusza człowieka rozchyła się wówczas jak kwiat pod działaniem słonecznych promieni [...]. Inaczej jednak się dzieje, gdy znajdujemy się wśród obcych nam pól, borów i rzek, [...]. Wtedy zamykamy się w sobie, rysy naszej twarzy stają się nieczytelne, ruchy sztuczne, a cała nasza postać przyobleka się w kamienną maskę.

(KA, s. 427)

Ten oczywisty dla Brandstaettera związek krajobrazu z człowiekiem ma swoje źródło w myśleniu kabalistycznym. W tekstach kabalistycznych „Tora przestaje być książką czy nawet księgą. Opisywana jest jako żywy organizm”<sup>17</sup>. W księdze *Tikkune Zohar* Tora nie zawiera rozdziałów, fraz i słów, lecz ma ciało, głowę, serce, usta i inne organy – tak jak człowiek<sup>18</sup>.

Na podstawie nałożenia się wzajemnie na siebie cech przestrzennych i osobowych Brandstaetter mówi o „duszy” krajobrazu, z pejzażu Ziemi Świętej odczytuje Chrystusa i mówi o „Chrystusowych krajobrazach”<sup>19</sup>, natomiast z krajobrazu Włoch odczytuje św. Franciszka, „drugiego Chrystusa”. Brandstaetter w tym kontekście krajobrazowo-osobowym wypowiada też myśl odnoszącą się do każdego człowieka, mówiącą o tym, że „najpiękniejsze są krajobrazy ludzkiego serca” (KA, s. 377). Dokonując analizy samego siebie, powiada: „Piękno tego krajobrazu jest nam tak bliskie, że jesteśmy nawet skłonni uwierzyć, iż powstało ono w nas przed laty i jest teraz tylko logiczną konsekwencją naszych natchnień lub doskonałą projekcją naszych wewnętrznych ideałów” (KA, s. 405).

Wymiar czasowy krajobrazu odczytywanego przez Brandstaettera sprowadza się do aktualizowania tego, co było w przeszłości. Związek miejsca ze św. Franciszkiem pisarz wręcz określa jako „misterium przemienienia – cud wcielania się w przyrodę” (KA, s. 401).

<sup>16</sup> Zob. A. Unterman, dz. cyt., s. 181.

<sup>17</sup> J. Tomkowski, *Święta przestrzeń języka*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 71.

<sup>18</sup> Tamże, s. 71.

<sup>19</sup> R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 83.

Brandstaetter formułuje obrazową reaktualizację czasu świętego<sup>20</sup>. W myśl tej reaktualizacji wszystko jawi się jako powtórzenie. Pisarz twierdzi, że w Asyżu „Bóg się powtórzył” (KA, s. 395). Miasteczko nazywa „świętą stolicą powtórzonej Ewangelii” (KA, s. 403). Fonte Colombo – kaplicę ptaków na górze Alverni określa jako „Franciszkański Synaj”<sup>21</sup>. Całą górę Alvernię pojmuje jako drugą Golgotę. Określa ją: „bliźniaczą siostrą swojego jerozolimskiego archetypu”<sup>22</sup>.

Tę reaktualizację związaną z miejscem – „świętego czasu” w „świętym obszarze” Brandstaetter rozwija w zdumiewający sposób, w którym rozważa możliwość trwania w krajobrazie rzymskim własnej osoby i osoby swojej żony. Pisarz mówi: „Krajobraz nas zachowa”. Odnosi swoją koncepcję do terażniejszości, określając ją życiem „we wnętrzu echa”:

Echo jest szczęściem. Wielkim szczęściem.  
Trzeba żyć we wnętrzu echa.

Dlatego połóżmy dłonie na rzymskiej nocy,  
Która nas nieustannie powtarza.

(Wip, s. 198)

Swoją koncepcję trwania w krajobrazie wyjaśnia:

Gdy pewnego dnia staniemy w cieniu pergoli, wylotem swym zwróconej ku góróm Albano i grobowcowi Cecylii Metelli, bez trudu odnajdziemy się w tym wiecznym krajobrazie. On nas zachowa tak wiernie, że nieomal wskazywać będziemy palcem te wszystkie fragmenty rzymskiej Kampanii, w którym trwamy w nieskazitelnym kształcie, tacy sami, jacy byliśmy przed laty, gdy po raz pierwszy usłyszeliśmy muzykę tej ziemi.

(KA, s. 382)

Sposób myślenia Brandstaettera zdaje się odwoływać do najprostszych doświadczeń znanych każdemu człowiekowi, polegających na wielokrotnym odwiedzaniu jakiegoś miejsca funkcjonującego na prawach *genius loci*. Zmieniają się okoliczności naszego życia, upływa czas, starzejemy się, ale miejsca pozostają te same. Za każdym razem elementy ich krajobrazu, np. określone drzewo, pod którym staliśmy kiedyś i stoimy teraz, droga, budowla, przywołują natychmiastowe wspomnienia np. z pobytu z dzieciństwa, wspomnienie tego, z kim byliśmy, odzywają opowieści, przygody, które wydarzyły się w tym miejscu. Wydaje się, że Brandstaetter właśnie o tym doświadczeniu mówi. Dotyczy to zawsze miejsc ważnych, „pielgrzymkowych” w naszym

<sup>20</sup> Zob. M. Eliade, *Czas święty i mity*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatar-kiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1974, s. 86–122.

<sup>21</sup> R. Brandstaetter, *Inne kwiatki świętego Franciszka...*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 582.

<sup>22</sup> Tamże, s. 603.

życiu, po prostu „świętych”. Dla autora takie miejsca są związane z wiecznością. Nic dziwnego, że swoją koncepcję trwania „wykłada” w wiecznym mieście, które dla niego jest ważne nie tylko pod względem religijnym, lecz także osobistym. Tu poznał żonę Reginę Wiktorównę i wziął z nią ślub<sup>23</sup>.

Myśl pisarza, iż powtórzenie, zachowanie przez włoski krajobraz ich obojga w miejscach dla nich świętych jest możliwe, może wydawać się metaforą literacką, a pod względem logicznym po prostu tej logice przeczyć. To przecież człowiek wspomina, a nie krajobraz. Trzeba jednak pamiętać, że Brandstaetter traktuje moc krajobrazu w sposób bardzo konsekwentny i że nierozzerwalnie łączy pejzaż z człowiekiem – duszę człowieka z duszą krajobrazu. Tym samym następuje migotanie znaczeń dotyczących podmiotowości. Zatarciu ulegają granice pomiędzy pejzażem a człowiekiem. Brandstaetter w wierszu *Dałem ci różę* zdaje się to wyjaśniać:

Ale dzisiaj nie ma już granicy  
Między królestwami żywiołów.

Niebo, ziemia i woda  
Uzupełniają się nawzajem.  
[...]  
Dlatego siedząc na Piazza Navona,  
Nie będziemy prowadzili sporu o fontanny.

Ani o fasadę kościoła  
I podniesioną dłoń starca.

Do naszych serc spokojnie wpadają  
Cztery rzeki Berniniego.

W naszych uszach łagodnie szumi  
Melodia kamiennych zwierząt.

Dałem ci różę na Piazza Navona.  
Już róża zgaśła. Wieczór trzymasz w dłoni  
(Wip, s. 200)

Żywioty, człowiek, elementy architektury, czas tworzą jedną uzupełniającą się całość. Trzeba tu zaznaczyć, że przeświadczenie o wadze związku między dwojgiem ludzi jest rysem charakterystycznym dla mentalności żydowskiej. Martin Buber określił to jako doświadczenie ja-Ty i zilustrował

<sup>23</sup> Roman Brandstaetter mówił o swojej żonie: „Była całym moim szczęściem. [...] Bo to właśnie jej, jako człowiek i jako pisarz, ogromnie dużo zawdzięczam. Była najwierniejszym i najpiękniejszym człowiekiem mojego życia i natchnieniem moich najlepszych dzieł” (w: J. Góra, dz. cyt., s. 54). Regina Brandstaetter, wspominając ich poznanie i ślub, stwierdziła: „Od tamtych wydarzeń Roman jakby się obudził [...] jakby przypomniał sobie jakąś zapomnianą historię rodzinną. Teraz już świadomie snuł ciąg dalszy tego, co znał bardzo dobrze, niemalże na pamięć (J. Góra, dz. cyt., s. 49).

obrazem niewidzialnych linii powiązań, które łączą tych ludzi z Bogiem<sup>24</sup>. „Wszystkie ludzkie istoty są powiązane ze sobą wzajemnie i owo „powiązanie wszystkiego jest istotną częścią Boga”<sup>25</sup>.

W podróży włoskiej pisarza na pierwszy plan wyłania się specyficznie rozumiany przez niego artyzm. Bóg jawi się jako pierwszy i najdoskonalszy artysta. Bóg tworzy obrazy:

Gdy poczęliśmy teraz rozważać sens wydarzeń, które przewaliły się przez nasze życie, spostrzegliśmy, że układają się one w mądry i logiczny obraz. Każdy miniony dzień i odeszły człowiek pełnił w nim swoją trudną rolę. W tym obrazie nie było żadnych luk. Wszystko, co się w nim działo, miało swoją mądrą celowość, swój czas i nieomylny skutek i było tak konsekwentne, jakby było tworzone ręką artysty sprawnie rozmieszczającego na płótnie światła, cienie i barwy.

(KA, s. 378)

Sposobem opisu krajobrazu Włoch, dokonywanego przez Brandstaettera, jest utożsamianie go z przedstawieniami znajdującymi się na freskach bazyliki w Asyżu. W opisie pisarz posługuje się terminologią typową dla malarstwa: „falistość”, „miętkość linii”:

Wzgórza Umbrii płyną falistą linią, miękką jak linia Giotta lub Cimabuego, [...] [...] Jeżeli prawdą jest, że niektórzy artyści nie umieją podziwiać przyrody samej w sobie, gdyż kochają tylko swoją fantazję o niej – to krajobraz umbryjski niewątpliwie odczyty ich tej manieri odczuwania, gdyż swoim pięknem, wzniosłością swoich barw i nieskazitelną linią przerasta to wszystko, co zdoła wymyślić najczulsza wyobraźnia artysty. Nie człowiek tworzy ten krajobraz. To krajobraz narzuca człowiekowi swą emocję i zmusza go do kształtowania swojej duszy na modłę cichych drzew i lasów, winnic i gajów oliwnych. Krajobraz umbryjski wyzwała człowieka od ciężaru jego jestestwa.

(KA, s. 383)

Malarska terminologia dotyczy również takich pojęć, jak: szczegół, kolorowa plama, kompozycja. Brandstaetter zdaje się uczyć tak pojmowanego arcyzmu poprzez ogląd przestrzeni i wnikliwą analizę samego siebie:

Pierwotnie zdawało się nam – było to jednak lekkomyślne złudzenie – że jesteśmy przewodnią myślą tego krajobrazu. Potem, po dłuższej chwili czuwania w powiewie ciepłego wiatru i w szumie winnej latorośli, zrozumieliśmy, że jesteśmy tylko dekoracyjnym szczegółem, kolorową plamą, rzuconą na tło zieleni i nieba. Myślą krajobrazu jest jego kompozycja. Patrząc więc na krajobraz wiemy, że nie my jego, ale on nas tworzy. Wrażenie to jest tak sugestywne, że możemy ustalić granice własnego jestestwa zakłętego w czar tej ziemi, tak jak ustala się wzrokiem granicę lasu, zarys cyprysu czy linię rzeki. O, jakże trudno nam dzisiaj spreycyzować, w jaki sposób dokonały się te przedziwne zaślubiny

<sup>24</sup> Zob. L. Kushner, *Duchowość żydowska. Krótkie wprowadzenie dla chrześcijan*, przeł. A. Gicala, Poznań 2002, s. 33.

<sup>25</sup> Tamże, s. 33–34.

z rzymskim pejzażem! [...]. Wiemy, że nawet najwnikliwsza analiza nie rozwiąże tego zagadnienia, bo nigdy przecież nie wiadomo, jakim sposobem człowiek wciela się w krajobraz, wzbogacając go o całą muzykę swojego jestestwa.

(KA, s. 381–382)

Poprzez swoją koncepcję krajobrazu pisarz buduje dojrzałą wizję tworzenia w ogóle, stawiając na pierwszym planie swoiście pojętą korespondencję sztuk (poetyckość, malarskość, muzyczność) istniejącą w jakiś duchowy sposób w otaczającym człowieka świecie, w naturze i języku.

W koncepcji krajobrazu Brandstaettera Asyż jawi się jako „centrum świata” – miejsce najważniejsze. W odczuciu pisarza przestrzeń Włoch nie jest jednorodna. Są w niej rozdarcia, fragmenty, przestrzenie różne od siebie. To przekonanie Brandstaettera przypomina rozważania Mircei Eliadego, który pisał: „Wszelki święty obszar implikuje hierofanię, wdarcie się sacrum, co w rezultacie wyodrębnia dane terytorium z otaczającego je środowiska kosmicznego i czyni je jakościowo różnym”<sup>26</sup>. Do Asyżu „wdziera się” sacrum, hierofania. Tam następuje „otwarcie”, ale tylko ku górze, ku światu boskiemu. W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że koncepcja krajobrazu Brandstaettera różni się od Eliadowskiej idei „środką świata” i „axis mundi”, kolumny kosmicznej „łączącej i podtrzymującej niebo i ziemię, a której podstawa zanurzona jest w świecie dolnym (zwanym „piekłem”)<sup>27</sup>. U Brandstaettera albo jest otwarcie ku górze, albo ku dołowi. Mogą łączyć się ze sobą jedynie dwa światy. Np. pisarz mówi o przestrzeni wyspy Capri jako o miejscu odmiennym od Asyżu:

Ta wyspa umie być niebezpieczna i groźna, gdyż posiada swoje niepokojące i tajemnicze ścieżki, które biegną wręcz w przeciwnym kierunku niż uliczki i schody Assyżu. Trzeba zatem zachować wielką ostrożność w ocenie piękna tych kapryjskich dróg, gdyż wszystkie one prowadzą do dzikich uroczysk i grot. Capri jest wyspą kuszenia.

(KA, s. 432)

W myśl swojej koncepcji Brandstaetter łączy tu przestrzeń z człowiekiem, z którym się ona jakoś zrasta, i porównuje ze sobą Asyż i wyspę Capri. W Asyżu odnajduje ślady osobowości św. Franciszka, na wyspie Capri – cesarza Tyberiusza. Brandstaetter pisze:

Dwa różne żywoty uświęciły swoją obecnością Assyż i Capri. O charakterze i losach Assyżu zdecydował św. Franciszek, o Capri cesarz Tyberiusz. Jeden i drugi pragnął w samotności odnaleźć sens swojego żywota. Dlatego Biedaczyna skromną swoją samotność zamknął w ciasnych pieczarach Carceri, imperator

<sup>26</sup> M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia...*, s. 53.

<sup>27</sup> Tamże, s. 62.

dla swej potężnej samotności zbudował marmurowy pałac Villa Iovis nad skalnym urwiskiem [...]. Święty Franciszek zmieścił swoją samotność w skalnej jaskini, boski władca Imperium Romanum nie mógł swojej samotności pomieścić wśród mozaik, pomników i ścian krytych pompejańską czerwienią. Carceri i Villa Iovis leżą nad brzegami stromych przepaści. Boska otchłań Carceri wspiła się ku niebu, srebrna otchłań u stóp Villa Iovis zionie piekielną śmiercią.

(KA, s. 433–434)

Fragmenty przestrzeni, wyrwy w niej istniejące stanowią rodzaj poszukiwania przez Brandstaettera „bram” prowadzących do określonych światów czy raczej zaświatów. W ten sposób wiersz *Jeziro Averno* staje się poetycką ilustracją przestrzeni – bramy do piekieł. Lago d’Averno jest rzeczywistym jeziorem w Kampanii Neapolitańskiej. Wypełnia ono krater byłego wulkanu. Jezioro to miało duże znaczenie dla starożytnych Rzymian, było uważane za wejście do Hadesu. Jego nazwa pochodzi od greckiego słowa *aornos* – ‘bez ptaków’. Starożytni wierzyli, że jezioro emituje trujące substancje, które zabijają przelatujące ptaki<sup>28</sup>. W wierszu przestrzeń ta ukazana jest jako miejsce, w którym brak jest ruchu wznoszenia się w górę:

W krainie Kimeryjczyków  
Nad jesiennym jeziorem  
Nie latają ptaki.  
[...]  
Gorzka jest wieczność  
Bez ptaków.

(Wip, s.123)

Assyż stanowi dla twórcy punkt orientacyjny w przestrzeni. Wszystkie inne miejsca z nim zestawia i porównuje. Pisze np. o Rzymie:

Rzym to władza. Assyż – to dłonie modlitewnie wzniesione ku niebu. Rzym – to majestat. Assyż zachwycenie. [...] W Rzymie człowiek czuje się częścią dziejowego dramatu, w Assyżu sama obecność człowieka jest już ukojeniem. Kto raz był w Assyżu, pragnie zbudować świat na wzór Assyżu.

(KA, s. 396)

Brandstaetter w swoich utworach prozatorskich, wypowiedziach dyskursywnych analizuje sposób otwierania się ku górze. Jego poezja pod tym względem wydaje się bardziej zróżnicowana. Pojawiają się wiersze będące impresjonistycznymi obrazami poetyckimi, jak np. utwór *Wenecja*, w którym metaforą rzeczywistości jest czerwona chustka gondoliera zestawiona ze słońcem i wodą:

Płynę, płynę w gondoli  
Wśród pałaców haftowanych mauretańską nicią,

<sup>28</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 65.

A dokoła mnie jest tyle rzeczywistości,  
 Że, chcąc w pełni zrozumieć jej nadmiar,  
 Muszę ją przetłumaczyć  
 Na metaforę gondoliera,  
 Który owinął szyję  
 Zachodzącym słońcem.

(Wip, s.63–64)

W utworach poetyckich Brandstaettera czytelne są ślady rozważań, które zawarł pisarz w wypowiedziach dyskursywnych *Kronik Assyżu*. Wiersz *Wygaste wulkany* zawiera sensy dotyczące przemyśleń pisarza o warstwie kompozycyjnej obrazu:

Ten krajobraz  
 Przed wieczorem  
 Jest doskonałą kompozycją.

Wszystko w nim logicznie  
 Zdąza do celu  
 I wszystko znajduje swoją własną drogę.

(Wip, s. 124)

W poezji następuje rozszczepienie złożonego słowa „krajobraz” na „kraj” i „obraz”. Brandstaetter – w wierszach o tematyce włoskiej jest malarzem pejzażystą, tworzy wyobrażenia widoków natury. Trudno jednak zastosować, do jego krajobrazowych liryków, terminologię charakterystyczną dla sztuk plastycznych, dzielącą przedstawienia krajobrazów na: sztafaze (na których pojawiają się postacie ożywające krajobraz), reduty (obrazy z przewagą motywów architektonicznych) czy też mariny (o przewadze motywów morskich)<sup>29</sup>, dlatego że najczęściej w jego wierszach następuje połączenie tych przedstawień ze sobą. Tylko jeden z rodzajów krajobrazów plastycznych wydaje się charakterystyczny dla tej liryki: skomponowany z motywów wytworzonych w fantazji artysty – krajobraz fantastyczny.

Na szczególną uwagę zasługuje wiersz *Oda toskańska* ilustrujący taki właśnie typ krajobrazu. Trzeba tu dodać – dla nas „fantastyczny”, ale nie dla Brandstaettera. Tematem wiersza jest jesień w krajobrazie włoskim. Został on zwerbalizowany za pomocą antropomorfizmu:

Twój krajobraz przypomina  
 Stary gobelin.  
 Wprawdzie jego barwy  
 Są nieco spłowiałe,  
 Ale jest w nich  
 Dojrzałość  
 Znużonej ziemi.

<sup>29</sup> Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Biel-ska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2002, s. 209.

Gdy słońce zachodzi za rzekę Medyceuszów,  
Zasypiasz ufnie  
Rękę niedbale podłożywszy pod głowę,  
Jesieni niezrównana,  
Jesieni gobelinowa.

(Wip, s. 93)

Jesień jest „kobietą”... W każdym razie – to „ona”. Pojawia się tu pierwiastek żeński, który odgrywa w myśleniu twórcy bardzo ważny element. Jest to Szechina, czyli Boża Obecność albo Boża immanencja<sup>30</sup>.

Brandstaetter właśnie w nawiązaniu do idei Szechiny napisał powieść *Jezus z Nazarethu*. Złożone sensy dotyczące tego pierwiastka Bożego odnośzone są w powieści do postaci Miriam – matki Jezusa. W życiu pisarza także pojęcie żeńskiej Bożej Obecności zdaje się dotyczyć matki Brandstaettera i jego żony.

Żonie poświęconych jest wiele wierszy z okresu podróży włoskich Brandstaettera. Na jej cześć pisarz nazwał górę bez nazwy *Monte Regina* i ta nazwa jest tytułem jednego z wierszy włoskich:

Na Monte Regina, na skrzyżowaniu  
Człowieka i morza znaleźliśmy szczęście.  
(Wip, s. 204)

Podczas kilkakrotnych pobytów w Italii pisarz wypracował sposób mówienia o własnych odczuciach dotyczących przestrzeni, które z początku nie były werbalizowane, stanowiły jedynie intuicję powstałą w Ziemi Świętej. Włochy były rodzajem utwierdzenia się w słuszności takiego odbioru przestrzeni. W koncepcji miejsca związanego z człowiekiem najważniejsze okazało się Pismo Święte, idee niektórych nurtów mistycyzmu żydowskiego, w tym idee dotyczące mikro i makrokosmosu, a także idea Szechiny oraz studia nad życiem i dziełem św. Franciszka. Wydaje się, że takie działania Brandstaettera, jak: refleksyjność, analizowanie samego siebie, wypracowanie świadomej religijnej koncepcji arcyzmu, oryginalnej korespondencji sztuk, dostrzeżenie takiej warstwy dzieła literackiego, jaką jest kompozycja i ustawienie jej w centrum – to wszystko było istotnym, a może najważniejszym przygotowaniem techniki pisania późniejszej powieści *Jezus z Nazarethu*.

---

<sup>30</sup> Problematyka Szechiny w twórczości Brandstaettera została poruszona w książce: A. Rzymska, dz. cyt., s. 184–185, a także s. 195; koncepcja Szechiny omówiona tu została w kontekście tematu dotyczącego znaczeń słów: *powrót* – *tszuwa*, będącego elementem szerszego procesu – *tikkun* – ‘naprawy świata’ i *bet* – ‘domu’. Wyraz *Szechina* i koncepcja mistyczna są także odniesione do bohaterki powieści R. Brandstaettera *Jezus z Nazarethu* – Miriam. Rozwinięciem tego tematu jest artykuł: A. Rzymska, *Maryja jako „miejsce” Szechiny w literackiej egzegezie Romana Brandstaettera*, w: *Matka Boża w wierze, kulcie, teologii i sztuce. Perspektywa regionalna i uniwersalna*, red. J. Jezierski i K. Parzych-Blakiewicz, Olsztyn 2011, s. 9–22.

Nie jest to tylko jakaś oczywistość mówiąca, że był to rodzaj wprawek poprzedzających napisanie dzieła życia, ale okres podróży włoskich stanowił taki etap, w którym pisarz wypracowywał dojrzałą, indywidualną koncepcję ujmowaną w charakterystycznym dla siebie stylu językowym polegającym nie tyle na mówieniu wprost, ile na nieustannym sugerowaniu:

[...], Umbria wydała mi się fragmentem Ziemi Świętej. Wrażenie to pozostało we mnie po dzień dzisiejszy. Nie wiem, w jakiej mierze jest ono urojeniem mojej wyobraźni, a w jakiej wynikiem obserwacji. Jakkolwiek by było, zawsze od tej pory widzę Umbrię wśród wzgórz galilejskich, których falująca łagodność, rozległa szerokość widnokregu i pastelowe powietrze tak ściśle przylegają do krajobrazu Assyżu, jakby ich rzeźba – wraz z niebem i powietrzem – wykonana została według tego samego wzoru, a potem przeniesiona, jedna na Półwysep Apeniński, druga – do Ziemi Świętej<sup>31</sup>.

## Bibliografia

### Źródła

- Brandstaetter Roman, *Krąg biblijny i franciszkański. Dzieła zebrane*, red. Jędrzej Majka, wstęp Anna Świderkówna, Kraków 2004.
- Brandstaetter Roman, *Wiersze i poematy. Dzieła zebrane*, red. Jędrzej Majka, Kraków 2003.
- Brandstaetter Roman, *Moja podróż sentymentalna i inne opowiadania*, Poznań 1995.

### Opracowania

- Arnaldez Roger, *Jeden Bóg*, w: Fernand Braudel, Roger Arnaldez, Maurice Aymard, *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Barbara Kuchta, Adam Szymanowski, Warszawa 1994.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*, przeł. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Warszawa 1974.
- Encyklopedia katolicka*, red. Jan Walkusz i in., Lublin 1993.
- Góra Jan, *Gość wiecznego domu*, Poznań 1990.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Księga Henocha hebrajska*, w: *Apokryfy Starego Testamentu*, opracowanie i wstępy ks. Ryszard Rubinkiewicz, przeł. Mariusz Prokopowicz, Warszawa 2000.
- Kushner Lawrence, *Duchowość żydowska. Krótkie wprowadzenie dla chrześcijan*, przeł. Agnieszka Gicala, Poznań 2002.
- Rzymska Anna, *Kamienny most. Tradycja judaistyczna w twórczości Romana Brandstaettera*, Olsztyn 2005.
- Rzymska Anna, *Maryja jako „miejsce” Szechiny w literackiej egzegezie Romana Brandstaettera*, w: *Matka Boża w wierze, kulcie, teologii i sztuce. Perspektywa regionalna i uniwersalna*, red. Jacek Jezierskiego i Katarzyna Parzych-Blakiewicz, Olsztyn 2011.
- Scholem Gershom, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997.
- Sikorski Dariusz Konrad, „Rzymski” Żyd – nieznaną twórczość Romana Brandstaettera, „Ruch Literacki” 2012, z. 1 (310).

<sup>31</sup> R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, w: tegoż, *Krąg biblijny i franciszkański...*, s. 101.

- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa 2002.
- Stabryła Stanisław, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.
- Tomkowski Jan, *Święta przestrzeń języka*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5.
- Unterman Alan, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. Olga Zienkiewicz, Warszawa 2000.
- Zajączkowski Ryszard, *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin 2009.
- Zwi-Werblowsky Raphael Jehuda, *Słowo u mistyków żydowskich*, „Akcent” 1988, nr 2.

### Summary

Roman Brandstaetter mastered an original, comprehensive and consistent concept of landscape. During his several trips to Italy, Brandstaetter developed a unique way of talking about his own feelings regarding space. Non-verbalised at first, these impressions were merely an intuition he acquired in the Holy Land. The Bible, certain trends of Jewish mysticism such as the idea of a mystical screen, pantheistic doctrine and most of all the idea of Szechina – the female aspect of God together with studies on the life of St. Francis of Assisi primarily influenced Brandstaetter's concept of getting the feel of a place. The period of Italian travels inspired him to develop his own mature and original vision, which, at the same time, prepared a technique for writing a future novel *Jesus of Nazareth*.