

Kamilla Najdek

Rzecz o miłości i śmierci, czyli o tym, co można zobaczyć na dwóch kobiecych portretach w "Zielonym Henryku" Gottfrieda Kellera

Sztuka i Filozofia 2223, 131-148

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.

Kamilla Najdek

**RZECZ O MIŁOŚCI I ŚMIERCI, CZYLI O TYM,
CO MOŻNA ZOBACZYĆ
NA DWÓCH KOBIECYCH PORTRETACH
W ZIELONYM HENRYKU GOTTFRIEDA KELLERA**

W pytaniu „co można zobaczyć?” mieści się nie tylko zapowiedź literackiej analizy, ale również zaproszenie do wspólnego doświadczenia lektury. Proponuję prześledzić stawanie się obrazów w przypadkach bardzo szczególnych, analizowane bowiem literackie portrety są niejako „napisane” na istniejących obrazach. Aby uczynić zadość wymogom doświadczenia, zamieszczam w artykule obszerne fragmenty powieści, zakładając, że jej tekst nie jest powszechnie znany.

Nasze zadanie polegać będzie z jednej strony na określeniu, co i jak może pojawić się przed oczami czytelnika, kiedy pisarz odwołuje się do malarstwa, „cytując” je, oraz, z drugiej strony, rozpatrując to zagadnienie od strony techniki narracji, na ustaleniu, jaka jest rola istniejących przedstawień plastycznych w budowaniu obrazów literackich. Będziemy zatem poruszać się na pograniczu fenomenologii obrazu, retoryki tekstu i teorii recepcji.

Stawiając problem: co można zobaczyć? wychodzę z założenia, że *ekphrasis*, owa retoryczna figura związana ze zdolnością języka do wskazywania i ożywiania, pobudza fantazję, prowokując do tworzenia obrazów, a pojawiające się w niej obrazy mają znaczenie dla prawidłowej realizacji tekstu literackiego. Wyobrażanie sobie opisywanych scen nie jest jedynie wtórnym aktem towarzyszącym rozumiejącej lekturze. W wielu przypadkach postawę widza wymusza strategia narracyjna, która wymaga od czytelnika, aby przechodził od obrazu do obrazu, niczym w muzeum. Opowieść może też prowadzić do bardzo szczególnej formy oglądu, charakterystycznej dla percepcji dzieł plastycznych. Konrad Fiedler nazwał ją „widzeniem widzącym” (*sehendes Sehen*)¹. Widzące widzenie polega na tym, że zamiast rozpoznawać znajome przedmioty w tym, co nam naocznie dane, doświadczamy obcości, której

¹ K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, t. 1, München 1991, s. 2.

musimy się poddać, wchodząc w jej własny świat. Nastawienia rozpoznające zastępuje więc nastawienie poznające. Nie oznacza to, aby w obrazie nie mogły się w niej znaleźć elementy znane nam skądinąd: w analizowanych fragmentach powieści odnajdziemy płótna starych mistrzów, ale pojawiają się one w formie tak przekształconej literacko, że wymuszają inny ogląd; stają się czymś innym.

Pojęciem „obraz literacki” zastępuje tutaj sartre’owski termin „wyobrażenie”, ukuty dla świadomości obrazowej, w której żyjemy zarówno we śnie, stanach halucynacji, jak i czytając powieść. Pojęcie to, metaforyczne i niewątpliwie zbyt silnie nawiązujące do malowania bądź rysowania, ma tę zaletę, że, z jednej strony, jednoznacznie wskazuje na wizualizację, a z drugiej, co ważniejsze, pozwala wyodrębnić w tekście pewne całości o charakterze portretowym, pejzażowym itp. Poniekąd i Sartre, ujmując wyobrażenie jako stan świadomości zasadniczo różny od postrzegania i pojmowania, wychodził od Husserlowskiego *Bildbewusstsein* i raz po raz podkreślał obrazowy sposób pojawiania się w świadomości przedmiotów wyobrażania.

Wybór Gottfrieda Kellera nie jest przypadkowy; podyktowała go specyficzna wyobraźnia twórcza tego pisarza, ukształtowana przez sztuki wizualne. Charakter jego twórczości najcelniej chyba ujął Walter Benjamin w słowach: „Twórczość jego przepelnia zmysłową przyjemność polegającą nie tyle na oglądaniu, co na opisywaniu. Opisywanie jest mianowicie przyjemnością zmysłową, ponieważ przedmiot odbija wzrok patrzącego, a w każdym dobrym opisie mieści się przyjemność wzbudzona zetknięciem dwóch spojrzeń, które się wzajemnie poszukują”².

Ten zdolny, choć nie wybitny, twórca pejzaży osjanicznych, zrezygnował z kariery malarza głównie z powodów finansowych. Po pobycie w Monachium, gdzie bezskutecznie próbował doskonalić swoje umiejętności, wrócił do Szwajcarii i włączył się w działalność polityczną, pisząc rewolucyjne wiersze. Dzięki temu pozyskał sobie grono przyjaciół, którzy popierali jego twórczość literacką i pomogli mu uzyskać stypendium, dzięki któremu miał rozwinąć umiejętności dramatopisarskie, cenione w jego czasach zdecydowanie wyżej od sztuki powieściowej. Finansowe wsparcie nie doprowadziło wprawdzie do stworzenia dramatu na miarę światową³, ale pomogło zaistnieć wielkiemu prozaikowi. W Heidelbergu

² W. Benjamin, *Gottfried Keller* (w:) W. Benjamin, *Gesammelte Werke*, t. 2, Frankfurt am Main 1977, s. 290.

³ Wydaje się, że Keller w ogóle nie był w stanie napisać dramatu. Na ten temat pisze przekonująco Adolf Muschg w swoim biograficznym eseju poświęconym Kellerowi (tutaj cytowanym zgodnie z wydaniem *Gottfried Keller*, München 1980).

i w Berlinie stypendysta stworzył pierwszą wersję autobiograficznej powieści *Zielony Henryk*. (Drugą, dojrzałą literacko, napisał dziesiątki lat później⁴). Nie tylko opowiada w niej o losach niedoszonego artysty, ale również – jak wykazał Paul Scheffel⁵ – powielił motywy i atmosferę własnych obrazów.



Pejzaż osjaniczny z grobowcami Hunów

Nietrudno odnaleźć w prozie Kellera pejzaże łączące realizm opisu z romantycznymi skojarzeniami, obrazy wzbudzające tęsknotę za innymi opowieściami, za jakąś mglistą i pociągającą przeszłością, pojawiające się na krótką chwilę, aby wkrótce, w świetle słońca, stać się na powrót znajome i jasne. Z malarskich motywów w *Zielonym Henryku* powracają

⁴ To właśnie ona została przełożona na język polski przez Izabellę Czermakową i z tą wersją mogą dzisiaj obcować polscy czytelnicy.

⁵ P. Scheffel, *Gottfried Keller als Maler*, Stuttgart und Berlin 1923.

te najważniejsze: woda⁶ i drzewa. Są one przedmiotem studiów z natury młodego bohatera, tworzą znaczące tło wydarzeń. Pojawiają się nieodmiennie w scenach miłosnych – raz jako ciemne lasy i strumienie, innym razem jako sad i studnia.

Nastrój osjanicznych pejzaży, jak tego obrazu z kurhanem, utrwalany był pierwotnie w notatniku jako „idea obrazu”. Szkicownik z 1843 roku zawiera następującą notatkę na jego temat: „Poważna, dzika okolica z lasami dębowymi i sosnowymi. Na planie środkowym pojedyncze stare dęby oraz starogermańskie miejsca ofiarne z uświęconymi kamiennymi kręgami. Na pierwszym planie dzikie pustkowię z pomnikami druidów i bohaterów. Samotny bard z harfą dla sztafażu. Tylko pod najdalszymi dębami widać kilku przechadzających się druidów. Niech w tle pędzi na koniu waleczny Germanin. Masy powietrza w ruchu. Wielkie, imponujące chmury pędzą nad ziemią”⁷.

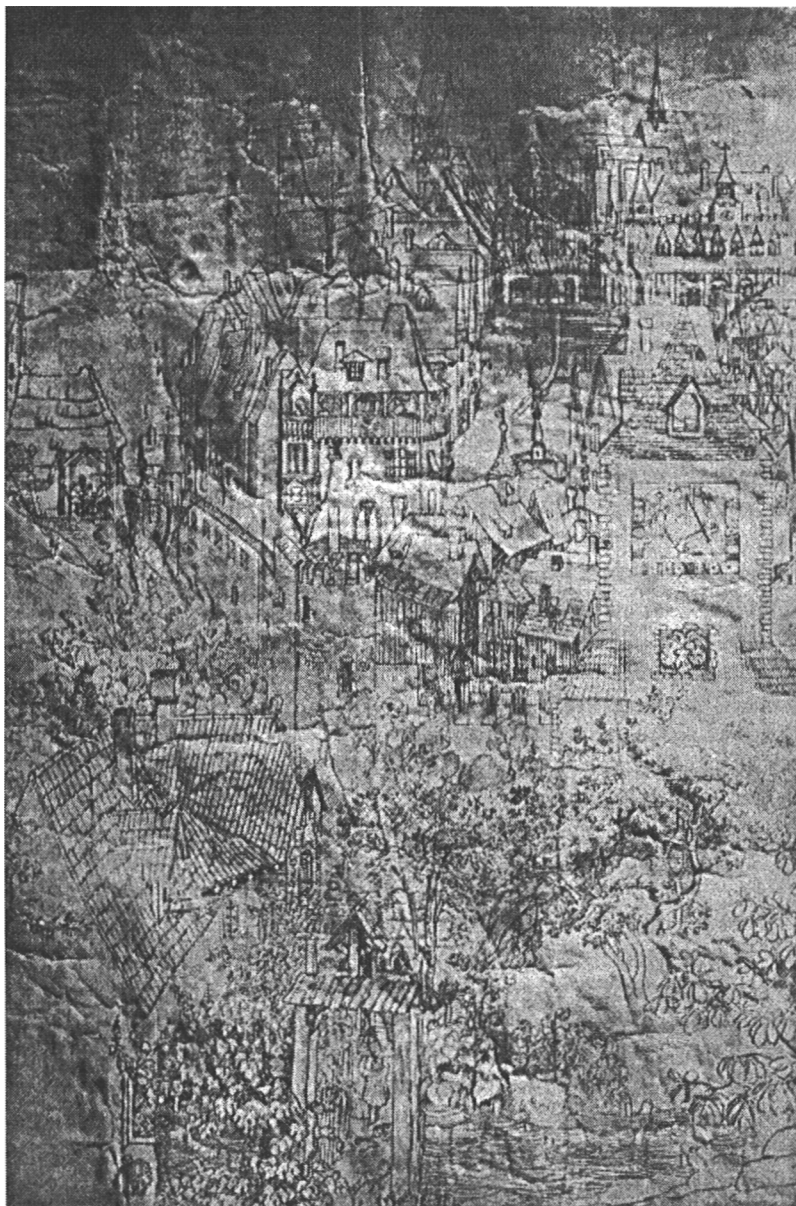
Obraz ten powraca niemal w formie cytatu w opowieści o „pogańskiej izbie”. Henryk z Anną siedzą „w miejscu, gdzie koryto rzeki rozszerzało się, tworząc staw”. Przed nimi roztacza się widok niczym z popularnych widoczków: „Po przeciwnej stronie wody, o jakie dwadzieścia kroków od nas, wznosiła się prawie prostopadle skalna ściana, zarośnięta nielicznymi tylko krzewami. Stromizna skały oznajmiała, jak głęboką musi być w tym miejscu rzeczulka, a wysokość skały dorównywała wysokości sporego kościoła. Pośrodku skalnej ściany widniała pieczara sięgająca głęboko do wnętrza urwiska, lecz nie było widać żadnego do niej dostępu. Wyglądała jak szerokie okno jakiejś wieży”⁸. W powieści znaczenie tego, co wyobrażone, ulega zmianie. Opowieść Anny o tragicznych losach pogańskiej rodziny spowoduje, że młodzi ludzie najpierw zobaczą w realnych postaciach widma z przeszłości, a potem dopiero dowiedzą się od innych, co faktycznie widzieli – „Przybywszy do wsi, dowiedzieliśmy się, że widziano w okolicy bandę bezdomnych” (ibidem, s. 218).

Wyzyskując te same elementy, operując osjanicznym nastrojem, Keller-pisarz wychodzi poza jednoznaczność atmosfery i tego, co jawi się spojrzeniu.

⁶ G. Kaiser podporządkowuje motyw płynącej wody oraz zwierciadło wody interpretacji Freudowskiej. Osobiście skłonna jestem wiązać je z tendencją Kellera do kształtowania obrazów literackich zgodnie z warsztatem malarskim.

⁷ Cyt. za: P. Scheffel, *Gottfried Keller als Maler*, op. cit., s. 122–123.

⁸ G. Keller, *Zielony Henryk*, t. 1, Warszawa 1955, s. 217.



Szkic średniowiecznego miasta

Fenomenem zupełnie innego rodzaju jest opis miasta, jaki pojawia się w pierwszej wersji i rozpoczyna powieść. Przytaczam tu jedynie fragment jako próbkę stylu.

„Do najpiękniejszych miast w Szwajcarii należą te, które położone są jednocześnie nad jeziorem i rzeką, tak, że niczym szeroka brama na końcu jeziora przyjmują bezpośrednio rzekę, która wędruje przez nie w szeroki świat. Zurych, Lucerna, Genewa, zapewne można zaliczyć do nich również Konstancję. Trudno wyobrazić sobie coś przyjemniejszego od przejażdżki po którymś z tych jezior, na przykład tym, nad którym leży Zurych. Trzeba wsiąść na statek w Rapperswyl, starym miasteczku u stóp pradawnych gór, gdzie klasztor i miasto odbijają się w wodzie, i płynąć, mijając wyspę z grobem Huttena, pomiędzy brzegami podłużnego jeziora, gdzie lśniąca wioska, ciągnąca się w kierunku Zurychu, splatają się w jeden wieniec, aż w końcu, w miarę jak wille kupców stają się coraz bogatsze, samo miasto wyrasta z błękitu wody niczym sen, i nieopstrzeżenie przepłyniemy poruszeni pod mostami zielonej Limath. Życie tego pięknego i ważkiego intelektualnie miasta tłoczy się wokół lekko płynącej łódki. Właśnie zebrała się ustawodawcza Rada Republiki. Rozlega się bicie bębna. Przedstawiciele ludu idą brzegami w prostych, czarnych ubraniach, rzadko skrojonych według najnowszej mody. Również twarze tych mężów nie zawsze noszą najnowszy krój i zwykle nie zdradzają ani eleganckiej elokwencji, ani wielkiego czytania; ale z jakiegoś szczególnego blasku ich żywych oczu wyziera rozsądek, doświadczenie i szczęśna zdolność trafiania do celu, posługując się prostym zrozumieniem. Grupami zmiierzają z różnych stron, zależnie od aktualnych sporów i stronnictw pozdrawiane lub nie przez liczny pracowity naród, w stronę ciemnego ciężkiego ratusza, wyrastającego z rzeki”.

Scheffner słusznie zauważył, że w swym nagromadzeniu szczegółów, perspektywie z lotu ptaka, spojrzeniu porządkującym pierwotny chaos, dążeniu do typowości raczej niż do ukazania konkretnego miejsca, szkic odpowiada szkicowi Zurychu, przedstawionemu na rycinie. Obraz literacki faktycznie zdaje się „być napisany” na wcześniejszym „szkicu średnio-wiecznego miasta”, jak gdyby wyobraźnia twórcza Kellera wymagała dwójakiego materiału: zarówno słownego jak i niesłownego. Jeśli wcześniej, kiedy był jeszcze przede wszystkim malarzem, utrwałaf idee obrazów, zapisując je słowami, to później, pisząc, budował niejednokrotnie obrazy literackie na przedstawieniach plastycznych.

Trudno powiedzieć, żeby mimo jednorodnego stylu – jedni określają go jako realistyczny (Lukacs), inni jako realizm poetyczny (Hillebrand)

– postąpił się jakąś jednolitą manierą obrazowania. Jak bardzo różnią się między sobą jego literackie obrazy i jak dalece podporządkowane są retorycznie całości tekstu, uzmysławiają dwa portrety kobiet: Anny i Judyty. W pierwszym przypadku obraz zostaje symbolicznie zamknięty w ramy, niejako sztucznie zobiektywizowany, w drugim jest płynny, zmienny, uzależniony w swym oddziaływaniu od aktualnego stanu psychicznego narratora. Raz otrzymujemy jednoznaczny wskazówkę, pozwalającą zidentyfikować punkt pozaliterackiego odniesienia, w drugim nie.

PORTRET POŚMIERTNY

„Anna zmieniła się niewiele, od kiedym ją ostatni raz widział, tylko oczy miała zamknięte i zdawało się, że biała jak lilia twarzyczka lada chwila zakwitnie leciutkim rumieńcem. Włosy jej miały świeży, złoty połysk, a białe rączki, trzymające różę, spoczywały skrzyżowane na białej sukience. Spostrzegłem to i odczuwałem niemal coś w rodzaju dumy, iż znajduję się oto w tak smutnym położeniu i patrzę na poetycznie piękną kochankę mojej młodości.(...)”

Dopiero po północy przysła znowu moja kolej na pełnienie straży przy zmarłej, skoro przyjeśliśmy już ten dziwny zyczej. Zostałem przy niej do rana; ale choć godziny mijały szybko jak jedna chwila, nie potrafiłbym powiedzieć, o czym myślałem i co czułem. Było tak cicho, iż w tej ciszy słyszałem jak gdyby poszum wieczności; biała zmarła dziewczeczka wciąż leżała nieruchomo, ale kolorowe kwiaty dywanu zdawały się rosnać w tym białym świetle. Wzeszła jutrzeńka i przeglądała się w jeziorze; zgasilem na jej cześć lampę, aby zorza poranna była jedyną Anny gromnicą, i siedziałem w swoim kącie po ciemku, patrząc na rozjaśniający się powoli pokój. W szarym świetle, przechodzącym w najczystsze złoto porannej zorzy, zdawało się, jak gdyby wokół cichej postaci snuło się życie, aż otoczyło ją jasne światło dnia. Podniosłem się i stanąłem przed łóżkiem, a kiedy ujrzałem wyraźnie rysy twarzy Anny i wymówiłem bezgłośnym tchnieniem jej imię – odpowiedziała mi śmiertelna cisza; dotknąłem nieśmiało jej dłoni, cofnąłem rękę, przerażony, jak gdybym dotknął rozpalonego żelaza; bo ręka Anny była zimna jak grudka chłodnej gliny.

W chwili, gdy odrażające uczucie chłodu przeniknęło mnie na wskroś, twarz zmarłej wydała mi się tak bezduszną i nieobecną, że omal nie wydarł mi się krzyk grozy: – Cóż ja mam z tobą wspólnego?! – Wtem

z sali organowej doleciały łagodne, lecz silne dźwięki organów; chwilami chwytne i drżące od boleści, wezbrały niebawem harmonijną mocą. To nauczyciel próbował ten lament uśmierzyć melodią starej pieśni głoszącej chwałę nieśmiertelności. Słuchałem tej melodii, pokonała mój fizyczny lęk, tajemnicze tony otworzyły mi nieśmiertelny świat duchów i przez nowe solenne zaślubiny ze zmarłą poczułem się bardziej do tego świata przynależnym. To również zdawało mi się zdarzeniem wielce uroczystym i pełnym znaczenia.

Równocześnie jednak pobyt w pokoju zmarłej stał się dla mnie przykry i rad byłem, gdy z myślą o nieśmiertelności zanurzyłem się w świat żywy i zielony. Tego dnia zjawił się stolarz wiejski, ażeby na miejscu sporządzić trumnę. (...)

Zgodnie z obyczajem stolarz umieścił u wezłowania trumny otwór z zasuwką, przez którą można było widzieć twarz aż do złożenia do grobu; należało jeszcze wstawić szklaną szybkę, po którą popłynąłem do domu. Wiedziałem, że na szafie leżała mała stara ramka, z której dawno już znikł obraz. Zabrałem tę zapomnianą szybkę, włożyłem ostrożnie do czółna i popłynąłem z powrotem. Czeladnik włóczył się trochę po lesie, szukając orzechów laskowych. Ja tymczasem przymierzyłem szybkę, a widząc, iż pasuje do otworu, zanurzyłem ją w strumyku, gdyż była mocno zakurzona i matowa, i umyłem ją starannie, uważając, żeby nie rozbić jej o kamienie. A kiedy uniosłem ją w górę, żeby spłynęła z niej czysta woda, i trzymając lśniąca szkło pod słońce spojrzałem przez nie, ujrzałem najmilszy z cudów. Ujrzałem mianowicie trzy muzykujące pacholeta anielskie: środkowy aniołek trzymał nuty i śpiewał, dwa inne grały na staroświeckich skrzypkach, wszystkie zaś radośnie i nabożnie patrzyły w niebo; zjawisko to było tak zwiewne i przejrzyste, że nie wiedziałem, czy zamajaczyło w promieniach słońca na szkle, czy tylko w mojej fantazji. Gdy poruszałem szybką, aniołki znikwały na chwilę, lecz za następnym ruchem ukazywały się znnowu. Dowiedziałem się później, że miedzioryty i rysunki, które długi czas spoczywają spokojnie pod szkłem, podczas ciemnych nocy tych lat przechodzą na szkło, zostawiając na nim jak gdyby swoje lustrzane odbicie. Coś podobnego przeczuwałem i teraz, poznawszy cieniowanie dawnego miedziorytnictwa i aniołki w rodzaju van Eycka. Nie widać było żadnego podpisu, a zatem karta owa była może rzadką próbną odbitką. Cenna szybka wydała mi się teraz najcenniejszym darem, jaki mogłem włożyć do trumny, i sam przymocowałem ją do wieka, nie zdradzając nikomu tajemnicy. (...)

Następnego dnia złożono biedną dziewczynkę do trumny wraz z wszystkimi kwiatami, jakie kwitły w tej chwili w domu i ogrodzie; na sklepio-

nym wieku położono ciężki wieniec z mirtu i białych róż, przyniesiony przez dziewczęta z gminy kościelnej, a poza tym tyle jeszcze wianek z najrozmaitszych bladych kwiatów jesieni, że pokryły całą powierzchnię trumny, zostawiając tylko wolne okienko, ukazujące białą, delikatną twarzyczkę. (...)

Po zwyczajnym kościelnym nabożeństwie, zakończonym chorałem, zebrano się dokoła grobu i cała młodzież – co było rzeczą niezwykłą – zaśpiewała niegłośno starannie przygotowana pieśń żałobną. Teraz spuszczone trumnę; grabarz podał stojącym na górze wieniec i kwiaty i oto biedna biała trumna stała naga w wilgotnej głębi. Śpiewano w dalszym ciągu, ale wszystkie kobiety szlochały. Ostatni promyk słońca padł przez szybkę na spoczywającą pod nią bladą twarzyczkę; uczucie, które mnie teraz ogarnęło, było tak dziwne, że nie mogę go nazwać inaczej, jak obcym, zimnym słowem «obiektywne», słowem wynalezionym przez naukę. Sądzę, że szybka winna była temu, iż na pogrzeb mojego szczęścia, które sobą zamknęła, patrzyłem jak na oprawioną w szkło ramki cząstkę własnych doświadczeń, własnego życia; patrzyłem w nastroju podniosłym i uroczystym, ale z zupełnym spokojem; dziś nie wiem, czy było słabością, czy siłą, że raczej smakowałem niż przecierpiałem to tragiczne i uroczyste wydarzenie, ciesząc się niemal poważną i zmienną różnorodnością życia⁹.

Jest rzeczą niewątpliwą, że ten podsumowujący portret pośmiertny Anny siłą wyrazu czepie ze skojarzenia z *Poliptykiem Gandawskim*. Motyw aniołów, podkreślony silniej, bo aż czterokrotnie, w późniejszej wersji powieści, w jednej i drugiej wersji pojawia się w początkowym dłuższym opisie oraz w momencie złożenia do grobu. Anioły wylaniają się z wody i grają na szybcie w promieniach słońca; w końcowej scenie są obecne, choć postronny obserwator może ich nie zauważyć; nakładają się na twarz zmarłej.

Skoro tryptyk zostaje nazwany, kompetentny czytelnik może przywołać go z pamięci. Ale musi jednocześnie pamiętać, że nie ten obraz widzi Zielony Henryk. Rysunek, jaki nakłada się na twarz Anny, to utrwalone w szkle odbicie miedziorytu w **stylu van Eycka**. Zatem przypomina on jedynie coś, czego jest kopią, odbitką utrwaloną w szkle. W tej właśnie postaci ewokuje skojarzenia. Nakłada się na twarz młodej kobiety, która spoczywa na delikatnych wiórkach i czerwonych liściach. Te elementy nie należą do miedziorytu, lecz do świata powieści.

Wskazując na konkretne malowidło, Keller nie dopuszcza w lekturze wizualnej konkretyzacji: nie możemy wyobrazić sobie Anny o twarzy

⁹ G. Keller, *Zielony Henryk*, t. 2, Warszawa 1955, s. 62–70.

któregoś z aniołów z ołtarza van Eycka. Więcej, wprawiając szybko w ruch, działa wbrew malarstwu starego mistrza. Jan Białostocki w eseju poświęconym ujęciom czasu w sztukach wizualnych styl jego określił następująco: „Myślę o Janie van Eycku, którego znane dziś obrazy przedstawiają egzystencjalny spokój, skupienie, sakralną niemal nieruchomość. Nawet orszaki rycerzy chrześcijańskich i aniołowie kołyszący kadzielnice w «Polityku Gandawskim» włączeni są w tak surowy ład powierzchni, iż tracą wszelką ruchliwość, a zyskują tak trwałą egzystencję, iż wydaje się, że są poza wszelkim czasem”¹⁰. W *Zielonym Henryku* obraz oddziałuje inaczej: wciąga w grę odbić i światła, która raz pozwala dostrzec anioły, innym razem ukazuje przejrzystą taflę. Keller porusza grające anioły, wpisując konsekwentnie owe sztywne postaci w życie i ruch opowieści. W ten sposób obraz z ołtarza przestaje istnieć niezależnie od opowiadanego świata: jest jakimś pierwowzorem odbicia, złożonego do trumny niczym kosztowny podarek, ale i jako iluzja, łącząc to, co boskie, z tym, co jak najbardziej ludzkie.

Szybka wyzwala i wymazuje urocze postaci, przesłania po części twarz zmarłej, która jest jeszcze, zanim ostatecznie zniknie w ziemi. W końcu, oprawiona w ramy wieka trumny, zamyka przeszłość narratora, staje się symbolicznym obrazem, skupiającym minione zdarzenia. Twarz Anny za szkłem-obrazem przekształca się w przedmiot estetyczny. Skupia na sobie spojrzenie, zaprasza do wnętrza niczym malowane płótno¹¹. Anna nie jest teraz ani osobą ani wyobrażeniem osoby, nie jest też reprezentacją, ponieważ jest jeszcze cieleśnie obecna, znajduje się gdzieś pomiędzy śmiercią, życiem i sztuką. Jeśli ów pośmiertny portret ma charakter symboliczny, stajemy przed zadaniem zrozumienia, do czego, do jakiej większej całości ten symbol odsyła.

W *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*¹² Heide Eilert pokazuje, że wskazanie na określone dzieło sztuki (cytowanie dzieła sztuki), którego znajomość autor może założyć, daje po pierwsze ową możliwość **unaocznienia**, optycznego sprecyzowania, jaką dają również ilustracje. Narrator może oprzeć się na takiej obrazowej konkretyzacji, wyobrażonej „obecności”, i oszczędzić sobie w ten sposób własnego opisu. Ponadto właściwe sztukom wizualnym skoncentrowanie na „istotnym momencie”, w którym zawarta jest wcześniejsza historia i dalszy rozwój, pozwala na **zwielokrotnienie** pewnych

¹⁰ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987.

¹¹ Por. J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, Paryż 2000.

¹² Steiner Verlag, Stuttgart 1991.

konstelacji i rozwoju akcji, **zagęszczenie** problematyki i jej symboliczną prefigurację. Jeszcze inną możliwością jest wykorzystanie obrazów w przedstawieniach portretowych; od połowy XIX wieku, stwierdza autorka, pisarze chętnie **charakteryzowali określone typy kobiece**, porównując je do znanych portretów.

Gdyby za wykładnię sensu uznać *Adorację Baranka*, należałoby przyjąć za Eilert, iż zmarła łączy się w portrecie z Bogiem¹³. W jakimś sensie taka interpretacja jest dopuszczalna, bo wizja życia w raju z Anną jako wynik przeżyć na pogrzebie powróci w rozmowie z kolejną wielką miłością młodego Henryka. Jednak z kilku powodów nie wydaje się wystarczająca. Po pierwsze, jak zauważyliśmy, nie zawsze wskazanie na określone dzieło sztuki oznacza jednoznacznie cytowanie go, wniesienie w tekst. Po drugie, opowieść zmieniła obraz, włączając go w grę odbić plastycznych i literackich. W dalszych rozdziałach również fantazje o nieśmiertelności zostaną podsumowane jako niebezpieczne złudzenie.

Pozostaje nam zatem powrócić do słowa opowieści.

Narrator, jak pamiętamy, określił działanie szybki jako podsumowujące i obiektywizujące. Ogniskuje ona istotne chwile, jakie łączy ze wspomnieniami o niej. Obraz, jaki widzieliśmy wraz z nim, to trumna, wióry, czerwone jesienne liście, promienie słońca, blada twarz, widmowe anioły. Na to widzenie nakładają się wspomnienia tego, co wyobraziliśmy sobie w poprzednich rozdziałach, co utkwilo w pamięci i czeka na przywołanie: scena poznania, pocałunki, budzące się wzruszenia erotyczne, przyciąganie i odpychanie.

ANNA I ANIOŁY

Anna, córka nauczyciela, jest urzeczywistnieniem ideału kobiety: poważnej, wdzięcznej, wykształconej, pobożnej. Wszelako w postaci anioła pokazana zostaje po raz pierwszy nie w związku z praktykami religijnymi, tylko na zabawie tanecznej. Zielony Henryk ma wrażenie, jakby trzymał w objęciach anioła i tańczył z nim w raju. Skoro tylko przestaje wirować z dziewczyną, rozchodzą się jak ogień i woda do dwóch odległych końców sali. Chociaż chwilę wcześniej bez skrępowania tulił w dłoniach policzki pięknej Judyty, drży, obejmując szczupłą, prawie nieuchwytną

¹³ ...während in Kellers „Grünem Heinrich“ der Hinweis auf musizierende Engelsgestalten von van Eyck einer das Irdische transcendierenden Verklärung der toten Anna dient, ibidem, s. 28.

(*wesenlos*) figurkę dziecka, jakby była z rozpalonego żelaza. Taniec z Anną, skonstrastowany ze schadzka z Judytą – cielesną, zmysłową, niewinną, oczywistą, zapowiada jakieś rajske rozkosze, ale jednocześnie pozbawiony jest owej zwyczajnej ciepłej zmysłowości i istoty, przysługującej ziemskim stworzeniom (stąd mowa o bezistociu, *Wesenlosigkeit*).

Czy istnieje jakiś związek między tą bezcielesną, pociągająco-odpychającą dziewczyną a aniołami van Eycka? Obrazy te łączy realizm, bogactwo szczegółów, ale przede wszystkim swoiste „obarczenie cielesnością”. Przyglądając się bliżej szatom aniołów z *Adoracji Baranka*, zauważymy, że sami aniołowie giną wobec tego zmysłowego piękna. Podobnie Anna ugina się i marnieje pod narzuconym jej obrazem piękna uduchowionego.

Zauważmy jednak, że ani na sali tanecznej, ani po śmierci Anna nie jest aniołem, nie jest też pokazana jako anioł. Rysunek „pacholąt anielskich” nakłada się jedynie na jej twarz, sugerując związki znaczeniowe oraz pewną wartość naddaną. Widzę ją w „zamrożeniu czasu”, jaki niesie w sobie każdy obraz, a szczególnie sztuka van Eycka. Nie oznaczałoby to, jak sądzi Eilert, wizji transcendencji, wizji życia pozagrobowego, lecz **moment zatrzymania w sztuce tego, co w swej istocie czy bezistociu skazane było na śmierć**. Nie bez przyczyny w drugiej wersji powieści czytamy: „Gdyby Anna mogła teraz otworzyć oczy, zobaczyłaby niewątpliwie aniołki i pomyślałaby, że buja w niebie”¹⁴. Tymczasem nie jest w niebie, tylko w trumnie. Niebo jest dla Kellera, ucznia Feuerbacha, tylko hipotezą, którą Zielony Henryk przyjmuje na krótko, spragniony obcowania z ukochaną. Wypowiadając ją, wzbudzi gorzki śmiech Judyty i usłyszy w odpowiedzi: „Ale czyż wiemy, że wieczność naprawdę istnieje?”.

Interpretacja ta potwierdzałaby tezę Adolfa Muschga, który, podsumowując stosunek bohaterów kellerowskich do młodych kobiet, napisał, iż śmierć zawsze ratuje kobiety, jest środkiem artystycznym w najwyższym tego słowa znaczeniu, pozwalającym uratować obraz kobiety w duszy mężczyzny¹⁵.

¹⁴ Ibidem, s. 69.

¹⁵ W innym miejscu Muschg pisze o zasadzie „wyciszania”: „Wenn es ein Rezept gibt, das sich die gekränkte Empfänglichkeit verschreibt, ist es das „Stillesein“, zu dem das nächtliche Lärmen nur scheinbar im Widerspruch steht. «Stillesein» ist ein Kellerscher Topos; mehr als bloß gehemmte Aggression, weniger als stolze Fassung; eine Tugend, die ihre Herkunft aus der Not kennt und ebenso wenig verleugnen wie leben mag (...) Sie ist Leben und Tod zugleich. (Kein Dichter außer Keller könnte von einer «erfahrenen Toten» sprechen”) Adolf Muschg, *Gottfried Keller*, München 1980, s. 70.

ANNA DZIENNA I ANNA NOCNA

Portret Anny definiują dwie pary przeciwieństw: przyciąganie/odpychanie oraz dzień/noc. Za dnia dziewczyna jest przykładną córką, wzorem dla innych panien we wsi, nocą zachowuje młodzieńczą naiwność, ale skłonna jest do psikusów i zabarwionych erotycznie zabaw. Anna dzienna pojawia się na schodach czystego, tchnącego świeżością domu.

„Dom był biało tynkowany, ciesiołka pociągnięta czerwieńią, a okiennice malowane w duże muszle; w oknach powiewały białe firanki, a zgrabnymi schodkami wyszła przed dom młoda kuzyneczka w białej sukience, smukła i wiotka jak narcyzy; miała złotobrazowe włosy, niebieskie oczka, nieco przekorne czoło i uśmiechnięte usta. Na jej szczupłych policzkach raz po raz malował się rumieniec, a delikatny, ledwo dosłyszalny głosik to odzywał się dźwięcznie, to znikał”¹⁶.

Ten pozornie oczywisty opis powoduje problemy interpretacyjne: zachynają się one od wartościowania zdrobnień. Wielu badaczy, zwłaszcza na początku wieku, uznawało je za wyraz ciepłego stosunku autora do przedstawianego świata. Gerhard Kaiser widzi w nich dziecięcą naiwność. Pozwala mu to uznać Annę za narcystyczne odbicie narratora. Adolf Muschg dostrzega zaś w zdrobnieniach gorzką ironię. Faktycznie zdrobnienia Kellera nie są niewinne i wymagają szczególnej uwagi. W pierwszej części omawianej powieści pojawiają się rzadko i zarezerwowane są dla Anny dziennej. Podkreślają jej kruchość, ale też podporządkowanie konwencji i obowiązującemu ideałowi czystości. Tak więc w rozdziale „fasolowa romanca” dziewczyna, zanim przeistoczy się w rozigraną Annę nocną, kuszącą pocałunkami, odegra za dnia rolę „małutkiej pani domu”. W scenach miłosnych Henryk całuje usta, nie usteczka, i spogląda w oczy, nie w oczka. Niewątpliwie zdrobnienia w przypadku Anny nie służą idealizacji, tylko wytworzeniu dystansu. Konsekwentnie nie mogły się pojawić i nie pojawiły się w scenie śmierci¹⁷, kiedy uprzedni dystans przechodzi w estetyczny zachwyt i przerażenie obecnością trupa.

W nocy Anna nabiera nowych cech. Budzi się w niej kobiecość. Najbardziej wzruszający jest fragment opowieści, gdzie młodzi kochankowie zmierzają ku erotycznemu spełnieniu (Adolf Muschg nazwie ten moment prawie-spełnieniem) i nagle odsuwają się od siebie, przerażeni

¹⁶ G. Keller, *Zielony Henryk*, t. 1, s. 184.

¹⁷ Znalazły się niestety w tłumaczeniu, prowadząc do takich nieporozumień, jak nazwanie „biedną dziewczynką” młodej kobiety.

własną zmysłowością. „Pocałunki zgasły jakby same przez się i zdawało mi się, że trzymam w ramionach jakiś niezmiernie obcy, bezpostaciowy [*wesenlos*] przedmiot; spojrzeliśmy sobie w oczy, obcy i przerażeni; niezdecydowany, wciąż jeszcze obejmowałem ją nie śmiąc jej ani puścić ani ku sobie przyciągnąć”¹⁸.

W tej pięknej scenie, gdzie Anna i Henryk uczą się obcować ze swoimi ciałami i ciała te stają się dla nich obce, nie potrafią przejść kolejnej bariery, wiodącej ku dorosłości, odczuwają ból, aż w końcu wspólnie spoglądają w zwierciadło wody. Odbicie nie przynosi im uspokojenia, ale przynajmniej pokazuje obraz, na którym są razem, a nie boleśnie osobno.

Ta sama dwoistość, jaka cechuje obraz Anny za życia, daje się dostrzec w portrecie pośmiertnym. Ciało oglądane w pierwszych promieniach słońca jest po prostu ciałem trupa, ma jeszcze wrażeniem życia, ale ostatecznie wzbudza lęk i chęć ucieczki: przy dotknięciu ręka przypomina rozpalone żelazo – rękę anioła, z którym tańczył i zarazem „grudkę chłodnej gliny”. Przez kolejne godziny Henryk, uciekając od bezpośredniej bliskości martwego ciała, „z myślą o nieśmiertelności” zanurza się w „świat żywy i zielony” – pracując przy trumnie, która stanie się ramą obrazu oraz jego tłem. Anna została, jak pamiętamy, ułożona na najdelikatniejszych wiórach i czerwonych liściach, pośród kwiatów. W ten sposób stanie się obrazem samej siebie, dziełem sztuki.

JUDYTA

Portretowi Anny należy przeciwstawić wizerunek Judyty. Opozycja narzuca się wprost ze względu na różnicę ideałów uosabianych przez obie kobiety i powieść dostatecznie silnie ją eksponuje. Ze względu na treść bywa też analizowana przez badaczy twórczości Kellera. Tutaj portret Judyty interesować nas będzie ze względu na skojarzenia malarskie i literackie, budujące jego znaczenie.

Pojawienie się Judyty poprzedza szereg obrazów tworzących zamknięte, malarskie całości: Henryk budzi się w domu stryja, w towarzystwie roześmianego kuzynostwa, psów, oswojonej sarny, szarego kota i gołębi. Następnie udaje się do ludnej izby, gdzie spożywają posiłek gospodarze i służba. Z tą ruchomą sielanką, opiewającą uroki wiejskiego życia, kontrastuje malownicze wyobrażenie cichego domu babki. Droga do niego prowadzi przez ukwiecony cmentarz. Sam dom kryje się w głębo-

¹⁸ G. Keller, *Zielony Henryk*, op. cit., t. 1, s. 351.

kim, milczącym cieniu. Dopełnieniem powyższych obrazów jest scena pieczenia chleba – obraz przypominający malarstwo holenderskie. W łańcuch tych impresji z wiejskiego życia wpięte jest jeszcze jedno ogniwo, z niebywałą siłą zapadające w pamięć: obraz Judyty w sadzie. (Scenę tę Keller ukształtował po części w odniesieniu do obrazu Judyty z głową Holofernesa, który podziwiał w monachijskiej Pinakotece i którego zmysłowe piękno zrobiło na nim ogromne wrażenie)¹⁹.

Widzimy ją, jak wchodzi z jabłkami i kwiatami niczym Pomona, jak wysypuje całe to bogactwo na stół i nalewa mleka.

„Była wysoka i mocna, a twarz jej, o wyraźnym typie naszego rodu, była niezwykle piękna; silne wrażenie robiły zwłaszcza jej duże, brązowe oczy, usta i pełna, okrągła broda, a głowę jej zdobiły ciężkie, ciemne i jak gdyby nieposkromione włosy. Uchodziła za pewnego rodzaju Lorelei, chociaż nazywała się Judyta i nikt nie mógł powiedzieć o niej nic określonego lub nieprzychylnego. Weszła teraz do izby od strony ogrodu, przechylona nieco do tyłu, gdyż fartuch miała pełen świeżo zerwanych dojrziałych jabłek²⁰, przykrytych masą kwiatów. Zakłębiło się od kształtów, barw i woni. Przywitała się ze mną mówiąc z miejska i patrząc na mnie ciekawie spod cienia szerokiego, słomianego kapelusza; powiedziała, że jest spragniona, przyniosła miskę mleka, napełniła nim szklanekę i podała mi...”²¹.

Jak zauważył Bruno Hillebrand²², bohaterowie Kellera zawsze wpisują się w konkretną przestrzeń, która odpowiada stanowi ich ducha. Judyta związana jest z sadem – przestrzenią symboliczną i zwiastunem szczęścia. W niej jest miejsce dla barokowej alegorii zbiorów, rzymskiej bogini owoców, drzew owocowych i sadów. Sad unaocznia, kim jest Judyta, i sam stanowi pewien jej atrybut.

Jest to cenna i warta zapamiętania wskazówka: pozwala bowiem uzmysłwić sobie, jak silnie opowiadanie wiąże się z oglądaniem, oraz to, że znaczenia zbudowane są na precyzyjnie nakreślonych obrazach.

Wejście pięknej, dojrzałej kobiety stanowi naturalną kontynuację poprzednich impresji. Utrzymane jest w tonie scen rodzajowych, chwalaćcych piękno, bogactwo i malowniczość wiejskiego świata. Porównanie jej z Pomoną, ową boginią pożądaną przez bogów i ludzi, sprawia, że na

¹⁹ Por. G. Keller, *Gesammelte Briefe in vier Baenden*, t. 1, Brno 1950, s. 185 i nn.

²⁰ W polskim przekładzie mowa jest o ziemniakach, ale chyba nie o nie chodziło Kellerowi.

²¹ G. Keller, *Zielony Henryk*, op. cit., t. 1, s. 163.

²² B. Hillebrand, *Der Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter und Fontane*, München 1971.

zaktualizowaną treść wiejskiej sielanki nakłada się seria skojarzeń wywodzących się spoza świata powieści: sceny z *Metamorfoz* czy przedstawienia malarskie, jak choćby słynna *Pomona i Ceres* Rubensa. Jak w takim przypadku jawi się nam oglądana scena? Otóż wydaje się, że wyobrażone przedmioty opatrzone zostają znaczeniem. Pachnące kwiaty i owoce rozrzucone na stole cieszą nie tylko zmysłowym pięknem, ale zarazem postrzegamy je jako symbole płodnej natury. Kobieta, która je przyniosła, jest czymś więcej niż tylko wiejską pięknocią.

Zauważmy, że nie mamy tu do czynienia z ujęciem alegorycznym, zawierającym się w formule *x* jako..., gdzie przedstawiona postać ubiera się w atrybuty niczym w teatralny kostium. Przedstawia kogoś, kim nie jest. Zwrot „...Judyta niczym Pomona” to porównanie.

Comparatio przybliżyła do siebie przedmioty, nie zastępując jednego drugim. Łączy je ze sobą na tyle luźno, że jeden obiekt nie definiuje drugiego. Polega ono na zestawieniu tematu rzeczy z innymi, które go jednocześnie objaśniają, a przez to wzbogacają.

To pierwsze wyobrażenie Judyty powstaje zatem poprzez dodawanie atrybutów, składających się głównie z imion. Kolejnym atrybutem jest Lorelei, z którą kojarzyła ją miejscowa plotka. Przypomnijmy, że była ona winna śmierci żeglarzy, rozbijających się o skały Renu. Również imię Judyty można odczytać jako atrybut. W ten sposób już we wprowadzeniu bohaterka otrzymuje trzy imiona niczym trzy atrybuty: Judyta-Lorelei-Pomona. Judyta symbolizuje karzącą sprawiedliwość, Lorelei – uwodzące piękno, ale i nieszczęśliwą miłość, a Pomona – obfitość owocującej natury. W pierwszej wersji pojawia się jeszcze jeden obraz: Judyta staje się na krótką chwilę Afrodytą wyłaniającą się z wody²³.

Obraz ten umieszczony został po scenie symbolizującej „utrącenie moralnego dziewictwa”. Zielony Henryk wymusza zwrot pieniędzy od chorego nauczyciela, pozostawiając go w ten sposób bez środków do życia. Nie może sobie z tym poradzić i udaje się do Judyty po rozgrzeszenie. Nie uzyskuje go, musi żyć jak mężczyzna z poczuciem winy. Jego spowiedź zbliża oboje do siebie; odtąd spotykają się tak często, jak tylko jest to możliwe. Nocami czytują Ariosta, dając porwać się jego poetyckiej wyobraźni, wprowadzającej „frywolne, uwodzicielskie sytuacje”. Wówczas „Ręce nasze mimo woli biegną nieraz ku ramionom czy biodrom towarzysza, dążąc do uścisku, lecz w pół drogi zawisały w powietrzu i kończyły

²³ Keller zrezygnował z niego w drugiej wersji ze względu na zbyt oczywistą zmysłowość – mimo, że scena z Judytą wyłaniającą się z kąpieli spotkała się z dużym uznaniem.

jakimś nieśmiałym, urwanym pogłaskaniem policzka; tak oto w najgłupszy w świecie sposób przypominaliśmy dwa młode koty, które w jakiś elektryczny sposób wyciągają ku sobie łapki, niezdecydowane, czy mają się pobawić, czy poczubić” (t. 2, s. 60). W takich chwilach, czytamy dalej, zwykli byli wychodzić z domu na spacer w świetle księżyca. Podczas któregoś z takich spacerów młodzieniec zdradza, że pragnąłby zobaczyć nagie kobiece piersi. A oto odpowiedź Judyty: znika w lesie, po czym przywołuje młodzieńca śpiewem do rzeczki, gdzie pokazuje mu się jako postać bajkowo-mityczna. „Stała po piersi zanurzona w wodzie; zbliżała się do mnie łukiem, a ja zwracałem się wraz z nią, powodowany magnetyzmem jej ruchów. Teraz wyszła z cienia kładącego się z ukosa na rzeczkę i nagle pojawiła się w świetle księżyca; jednocześnie dotarła szybko do brzegu i wspinając się, wynurzała się coraz bardziej z wody, która spływała, mieniąc się na jej biodrach i kolanach. Teraz położyła mokrą stopę na suchym kamieniu, popatrzyła na mnie, a ja na nią; znajdowała się tylko trzy kroki ode mnie i zatrzymała się na chwilę w milczeniu; w jasnym świetle widziałem dokładnie każdy szczegół jej ciała, ale jakby bajecznie powiększony i wypiękniały, niczym nadnaturalnej wielkości marmurowy posąg”.

I tutaj, podobnie jak w scenie z owocami, wymagane jest „podwójne widzenie” – narracja zmierza do tego, abyśmy dostrzegli Judytę i Afrodytę. Wspomaga je nastrój, tajemniczy i romantyczny. „Czułem się tak – powiada Henryk – jakby Judyta rozplynęła się i znikła w przyrodzie, której żywioły szumiały wokół mnie jak duchy”. Tajemnicze poruszenie przechodzi w kontemplację krajobrazu wysrebrzonego światłem księżyca. Słychać słowa pieśni mówiącej o miłości i o głębinach wód (notabene topos wspólny dla Afrodyty i Lorelei), aż w końcu w ciemności majaczy biała postać, która okaże się Judytą. Podobnie jak w portrecie Anny, nie ma tu oczywistego utożsamienia z inną postacią: to Judyta wyłania się powoli z wody, a jej ciało przypomina jedynie marmurową rzeźbę.²⁴

Nie ma słowa o Afrodycie, zrodzonej z morskiej piany, a przecież to skojarzenie nasuwa się z nieodpartą siłą. Ciało żywej kobiety staje się na moment ciałem bogini. I tym razem nie mamy żadnego odniesienia do

²⁴ Wizerunek Judyty jako rzeźby wysrebrzonej księżycem w pierwszym momencie nasuwa skojarzenie z *Marmorbild* Eichendorffa. Niewątpliwie jednak pełni u Kellera inną rolę. Jak zauważył Günter Hess, Judyta wyłaniająca się z wody odwraca niejako motyw Pigmaliona. Żywa nagość zastyga w postaci rzeźby, przez co zneutralizowane zostaje jej erotyczne oddziaływanie. Por. G. Hess, „Die Bilder des Grünen Heinrich” (w:) G. Böhm, Helmut Pfotenhauer (red.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Monachium 1995.

sztuk wizualnych, a jednak w jakiś sposób są one obecne jako nośniki znaczeń przypisanych tej literackiej postaci. Może właśnie nienazywanie sprawia, że skłonni jesteśmy widzieć dwa obrazy jednocześnie.

Skąd jednak bierze się nagromadzenie tak różnych określeń? Skoro nie powinniśmy doszukiwać się w Judycie ucieleśnienia ani Lorelei, ani Pomony, ani Afrodyty, skoro nie wolno nam definiować jej postaci jako alegorii, to czemu właściwie służy owa scena, tak silnie sprzężona z literaturą romantyczną i mitologią? Kluczem do odpowiedzi może być właśnie „podwójne widzenie”. Tym, co widzimy, jest postać literacka, która na moment łączy się ze światem mitu. Sprawia wrażenie bogini, posrebrzone bowiem światłem księżycy ciało pięknieje i wydaje się większe. Wystarczy jednak, żeby nałożyła z powrotem ubranie, a stanie się sobą – i znowu będzie wzbudzała ciepłe uczucia. Wydaje się, iż właśnie to oscylowanie między realizmem a romantyczną fantazją sprawia, że portretowana postać może przynależeć do różnych światów w ramach świata powieści i sama pełnić rolę mitu²⁵.

Inną kwestią jest, czy mit ten można odczytywać jako symbol, jak czyni to Gerhard Kaiser. Sądzę, że nie, ponieważ tym samym domknęlibyśmy mityczny obraz i przypisalibyśmy mu jedno tylko znaczenie, a tego właśnie nie dopuszczają portrety tak zmienne jak uczucia, jakie wzbudzają w bohaterze.

Powrót do pytania o tworzenie obrazów okazuje się płodny zarówno ze względu na retoryczną funkcję języka, zdolność obrazu literackiego poruszania się na granicy tego, co ujmowalne pojęciowo, jak również ze względu na strategie narracyjne. W przypadku Kellera, odkrywając niejednoznaczność, płynność obrazów, możemy na przykład wykluczyć jednoznaczne określenia portretowanych kobiet. Anna nie jest muzykującą świętą Cecylią, dającą się wpisać w ikonę. Judyta nie jest ani ideałem matki, ani Pomoną. W jednej i drugiej tkwi coś z życia i śmierci, przyciągania i odpychania, ale przede wszystkim owa kobiecość, która dla pisarza Gottfrieda Kellera na zawsze pozostała zagadką.

²⁵ „Der Garten Judiths ist, wie die Gestalt der Judith selbst, ein Musterbeispiel des Phänomenal-Schöpferischen. Ein Wurf liegt solchen Phänomenen entstehungsmässig zugrunde, der kritisch kaum mehr überprüfbar ist. Man hat vielleicht zu Recht die Judith-Gestalt den letzten Mythos der deutschen Literatur bezeichnet – ihr Garten ist aber nicht weniger von einem mythischen Hauch der Eigengesetzlichkeit und des Unerklärbaren durchweht. Diese einzigartige menschliche Gestalt ist ohne das ihr zugehörige räumliche Sein nicht denkbar. Erst der Garten gibt Judith die ganze Fülle ihres Wesens, sowohl attributiv mit Emblemen (mit Äpfeln hauptsächlich) als auch symbolisch als ihr Spiegelbild. Etwas Organisches und zugleich Geistiges liegt in dieser Verbundenheit Judiths mit dem Garten”, *ibidem*, s. 164.