

KULTUROWA ZMIENNOŚĆ PRZEDSTAWIEŃ. ROZWAŻANIA O MOTYWIE WIOSNY W TEKSTACH IKONICZNYCH I LITERACKICH

„Żyjemy obrazami i rozumiemy świat w obrazach”¹.

H. Belting

1. Z życia toposu. Trzy zbliżenia – perspektywa edukacyjna

Wiosenny korowód starców – wideoinstalacja Katarzyny Kozyry

Punkt wyjścia do prezentowanego tutaj namysłu nad zmiennością i trwaniem przedstawień, a zatem nad przekształceniami toposu, stanowi współczesne dzieło Katarzyny Kozyry, wideoinstalacja *Święto wiosny*. Odwrócenie najczęściej stosowanego, chronologicznego porządku prezentacji wynika z dwóch dopełniających się założeń. Po pierwsze, pytania o współczesność często prowadzą ku przeszłości – lustro przeszłości pozwala lepiej rozpoznać terażniejszość. Po drugie, co wiąże się z dydaktycznym wymiarem prowadzonej tutaj refleksji,

¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 12.



Katarzyna Kozyra, *Święto wiosny*, wideoinstalacja (1999–2002)

Źródło: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, fot. Jerzy Sabara.

to właśnie potrzeba rozumienia terażniejszości może kierować uczniów ku tradycji kultury, uzasadniać jej poznawanie.

Dzieło Kozyry – jak wiele powstających w naszych czasach – ma cechy palimpsestu, jego semantyka jest bowiem nadbudowywana na pokładach znaczeń niesionych przez wcześniej istniejące przedstawienia wiosny. Odkrywanie tych zależności nie tylko ujawnia transformacje motywu, lecz także sprzyja zadawaniu pytań o siłę oddziaływania współczesnych obrazów zarówno werbalnych, jak i ikonicznych. Stwarza również możliwość przemyślenia problemu postawionego przez twórcę pojęcia zwrotu ikonicznego, Williama J.T. Mitchella²: „czego chcą obrazy?”... Zastanówmy się zatem, czego współcześnie od nas chcą przedstawienia wiosny, co nam mówią o nas samych, ale także – włączając perspektywę edukacyjną – jak mamy prowadzić o nich rozmowę.

Święto wiosny Katarzyny Kozyry, jednej z najbardziej znanych, a zarazem kontrowersyjnych polskich artystek³, u nieprzygotowanego odbiorcy budzi konsternację. Na białych ekranach, ustawionych w dwóch kręgach: zewnętrznym

² Odnoszę się tutaj do znanej książki W.J.T. Mitchella, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

³ Por: <http://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kozyra>; film pt. *Casting, czyli jak zinterpretować Katarzynę Kozyrę?*, scenariusz i reżyseria M. Weychert-Waluszko, <http://vimeo.com/33280181>; <http://katarzynakozyra.pl/main/> (dostęp: 24.09.2014).

i wewnętrznym, mechanicznie przesuwają się – w rytm powtarzającej się frazy muzycznej – nadzy starzy ludzie, którzy wykonują dziwne, spastyczne ruchy w jakimś niepokojącym tańcu. Jakże daleko stąd do kręgu wyobrażeń i znaczeń niesionych przez topikę wiosny sugerowaną tytułem dzieła! Sytuacja odbiorcy nie staje się łatwiejsza nawet wówczas, gdy prawie natychmiast uruchomi on odniesienie do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Balet ten w choreografii Wacława Niżyńskiego stanowił inspirację dla Kozyry i jest niemożliwym do pominięcia punktem odniesienia przy interpretacji jej dzieła.

Dłuższa, uważniejsza obserwacja ekranów, a także przemieszczanie się widza między nimi pozwalają wyłonić szczegóły i dostrzec, że powtarzające się ujęcia układają się w nieprzerwany rytm upadków i powstawania postaci ni to męskich, ni żeńskich (lektura katalogu podpowiada, że atrybuty płciowości zostały zamienione) oraz że na zewnętrznych ekranach pojawiają się trzy postaci, a na wewnętrznym swój dramatyczny taniec wykonuje tylko jedna. Te drobne ustalenia nie prowadzą jednak do wyjaśniania dzieła, wręcz odwrotnie, zrodzony w procesie oglądania niepokój kieruje swe ostrze przeciwko widzowi. Zmysłowy odbiór wyczerpuje, bo rytuał upadania i podnoszenia się, odbywający się przy akompaniamencie czterominutowej sekwencji z dzieła Strawińskiego, wzmaga natężenie emocji, potęgowanych jeszcze przez ekspresywne, nienaturalne ruchy ludzi (efekt taki został uzyskany dzięki wykorzystaniu technologii cyfrowych). Narastające w odbiorze poczucie dystansu, dyskomfortu, może nawet sprzeciwu wobec męczącego, drażniącego, nieustannie odnawiającego się ruchu lub – to inny punkt widzenia – postawa znudzenia wynikają z estetycznej prowokacji, właściwej nurtowi sztuki krytycznej, do którego są zaliczane prace Kozyry. Jej artystyczne eksperymenty, wpisując się w rzeczywistość społeczną, jednocześnie czynią ową rzeczywistość przedmiotem krytyki, ich celem jest bowiem ujawnianie miejsc ciemnych, napięć czy aporii w kulturze symbolicznej⁴. Funkcjonowanie tych dzieł trafnie opisuje, używany przy tej okazji, termin estetyka oporu, z jednej strony bowiem wyrosły one z gestu sprzeciwu, z drugiej – budząc w odbiorcy sprzeciw – mogą uruchamiać wiodące w wielu kierunkach rozważania⁵.

⁴ J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, zob. 53–69, zwł. 67.

⁵ Na stronach, które pojawiają się jako pierwsze, gdy wpisze się w wyszukiwarce hasło: *Święto wiosny* Katarzyna Kozyra, czytamy:

„W wideoinstalacji Kozyry partię główną – Wybranej Ofiary, która musi zatańczyć się na śmierć, by obudzić Ziemię do życia – wykonują nadzy, starzy, otyli ludzie. Szybkie, skomplikowane figury taneczne, przypominające bardziej dramatyczne, spastyczne ruchy niż taniec klasyczny, wykonywane są w rytm transowej muzyki, której czterominutowy fragment powtarzany jest w nieskończoność”. <http://culture.pl/pl/wydarzenie/katarzyna-kozyra-swieto-wiosny> (dostęp: 24.09.2014).

„Zimna biel tła połączona z pomarszczonymi ciałami-objektami tworzącymi zawieszoną w próżni niezgrabną maszynierię wprowadza atmosferę dziwności, lęku i dystansu. Bezbronne, w pewien sposób symboliczne ciała starców zaprzęgniętych do siermiężnej pracy cielesnej wydobywają kwintesencję prasnawiańskiego rytuału – destrukcja staje się koniecznością, ofiarą w walce o nowe odrodzenie. Opis na podstawie: Katarzyna Kozyra, *Casting*, kat. wystawy, red. M. Sitkowska,

Dopowiedzmy jeszcze, że dzieło Strawińskiego, do którego odsyła, jak to już wspomniano, tytuł wideoinstalacji, miało swoją legendarną premierę w Paryżu w 1913 roku. Spektakl wywołał skandal. Jego muzyczne i baletowe nowatorstwo: wysunięcie na pierwszy plan rytmiki, dysonansowych współbrzmień, ostro brzmiącej instrumentacji oraz zdecydowane przełamanie estetyki baletu klasycznego sprawiło, że najpierw został uznany za muzyczną i baletową prowokację, a po latach nazwano to przedstawienie „statkiem flagowym modernizmu”⁶. Trzeba również zaznaczyć, że znalazły w nim też wyraz zachodzące w owym czasie semantyczne przesunięcia w czytaniu/używaniu motywu wiosny.

Na przełomie XIX i XX wieku wiosenne odrodzenie nie tylko łączono z czasem kwitnienia i budzenia się natury do życia, wzrostem sił witalnych, płodności, ale także utożsamiano z czasem dojrzewania, seksualnej inicjacji, „metafizyki popędu płciowego” – współtworzących „tajemniczą potęgę życia”⁷. Kompozytor wpisywał się swoim utworem w ten nurt myślenia i rewaloryzował wiosenną topikę. Pokazał rytualne, pogańskie widowisko⁸, którego centralnym motywem jest taniec młodej dziewczyny, składanej przez starszyznę w ofierze naturze, bogu wiosny i chtonicznym bóstwom, zarazem jednak aktywizował znaczenia tradycyjnie związane z motywem wiosny: gdy dopełnia się ofiara Wybranej, ziemia staje się posłuszna rytmowi śmierci i narodzin, natura może się odrodzić. U Strawińskiego wiosna zatem została ukazana jako czas pojawiania się nowego życia, młodości oraz miłości, wszystkich tych procesów i zjawisk, które tak prowokacyjnie i przejmująco zostały zaprzeczone na białych ekranach zainstalowanych przez współczesną artystkę.

Eksperymentalny charakter dzieła *Kozyry* wynika także z faktu wykorzystania technologii cyfrowych. Animowała ona zdjęcia tak, by powtarzające się sekwencje gestów, które pojawiają się na kolejnych ekranach, układały się w jeden nieprzerwany, nieustannie, mechanicznie odnawiający się korowód i tworzyły błędne koło. Ten upiorny taniec, rytm powstań, upadków, któremu podlegają niezgrabne, chwiejne postaci, pokazuje wciąż odnawiającą się starość. Dzieło

H. Wróblewska, *Zachęta Narodowa Galeria Sztuki*, Warszawa 2010, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/kozyra-katarzyna-swieto-wiosny> (dostęp: 24.09.2014).

⁶ J.M. Charles, *Strawiński. Geniusz muzyki i mistrz wizerunku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2012, s. 36.

⁷ Por. E. Mücke-Broniarek, *Wiosna*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Warszawa 1996, s. 94.

⁸ Strawiński tak wspomina genezę tego utworu: „Gdy kończyłem w Petersburgu ostatnie strony *Ognistego ptaka*, ukazało mi się pewnego dnia w wyobraźni [...] wielkie rytualne widowisko pogańskie: leciwi mędrzy, siedzący w koło i patrzący na taniec młodej dziewczyny, którą poświęcają, aby zdobyć przychylność boga wiosny. Był to temat *Święta wiosny*. Muszę powiedzieć, że wizja ta poruszyła mnie głęboko i rozmawiałem o niej zaraz potem z moim przyjacielem, malarzem, Mikołajem Roerichem, specjalistą w oddawaniu tematyki pogańskiej. Przyjął pomysł z entuzjazmem i współpracował ze mną nad tym utworem”. I. Strawiński, *Kroniki mojego życia*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1974, s. 33.

zdaje się celebrować ten etap życia ludzkiego, który w społecznym, kulturowym dyskursie jest obecnie najczęściej przemilczany czy z niego wykluczany.

Co więcej, tworzące filmową sekwencję obrazy pokazują postaci, które są jakby wystawione na oglądanie⁹, zarazem jednak ich swoiste zatracenie w rytuale tańca sprawia, że istnieją poza sferą komunikacji, poza jej zasięgiem. Paradoksalnie jednak to właśnie ich wyeksponowana bezradność wyzwala u widza chęć odwrócenia spojrzenia, poniechania patrzenia, co jest utrudnione z tego powodu, że ruch na ekranie w atawistyczny niemal sposób atakuje widza i podświadomie angażuje jego uwagę. W tej ambiwalencji odczuć i odruchów, w ich podwójności leży źródło nieusuwalnego odbiorczego niepokoju.

Stosując wiosenną topikę *á rebours*, artystka pokazała istnienie starości w społecznej, kulturowej pustce (białe ekrany), na marginesie życia, poza nim, a jednocześnie odsłoniła współczesne przerażenie starością i tabuizowanie owego przerażenia. Czy wydźwięk dzieła byłby taki sam, gdyby nosiło ono inny tytuł, nie odwoływało się do Strawińskiego i nie uruchamiało *topoi* związanego z motywem wiosny?

Przyjrzyjmy się kilku punktowo i arbitralnie przywołanym realizacjom motywu w dziełach plastycznych i w literaturze, które można zestawiać z pracą Kozyry. Ta mozaika tekstów pozwala zobaczyć pewnego rodzaju kulturowe uniwersum wzajemnie się dopełniających czy dopowiadających wyobrażeń. Wyobrażeń, wobec których została dokonana w dziele Kozyry transgresja.

„Strojna radość” i „nagi niepokój” – obrazy Sandra Botticellego i Wojciecha Weissa

Spojrzenie w przeszłość wylawia z niej kilka najbardziej rozpoznawalnych, a więc istniejących w zbiorowym i indywidualnym doświadczeniu, ikonicznych przedstawień motywu wiosny. W *Ikonologii* Cesarego Ripy jest ona ukazana jako dziewczę z naręczem różnorodnych kwiatów, w towarzystwie młodych, igrających zwierząt¹⁰, co potwierdza silnie wpisany w topikę wiosny związek dziecięcości, młodości z tą porą roku. Najślynniejszy obraz o wiosennej tematyce, czyli *Primavera* Botticellego, jednak inaczej rozkłada akcenty. To właśnie w pośredniej lub bezpośredniej korespondencji z nim pozostaje wiele innych alegorycznych czy symbolicznych przedstawień tej pory, między innymi *Wiosna* Wojciecha Weissa, powstała w 1898 roku. Zestawienie tych dwóch tekstów pozwala zauważyć ruch odnawiania toposu, jego semantycznej re-waloryzacji, ale i de-konstrukcji.

⁹ Przypomnimy sobie uwagę Mitchella z przywoływanej już książki *Czego chcą od nas obrazy*: „Musimy liczyć się nie tylko z życiem obrazów, ale również z ich milczeniem, małomównością, z ich dzikością i niedorzecznym uporem”, s. 47.

¹⁰ C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 330–331.



S. Botticelli, *Primavera* (1482), tempera na desce 203 x 314, Galeria degli Uffizi, Florencja
 Źródło: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli-primavera.jpg> (dostęp: 07.11.2014)

Szybko rozpoznawalna, oswojona kulturowo tak, że może być przetwarzana w reklamie¹¹, *Primavera* Botticellego, mimo łatwej identyfikacji jej głównego przekazu – radości z istnienia w świecie odrodzonej, kwitnącej natury i miłosego upojenia, współcześnie wydaje się niemal nieczytelna. Złożona, „teatralna” kompozycja obrazu i wpisane w nią mitologiczne odniesienia często nie budzą interpretacyjnej aktywności – pozostają nieme. Należy przy tym pamiętać, że i dla renesansowych odbiorców całość przedstawienia stanowiła zagadkę interpretacyjną. Krytycy oraz znawcy podnosili i podnoszą nadal alegoryczny wydzźwięk obrazu. Aby Warburg w słynnej rozprawie z 1893 roku *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*¹² przypomniał i wyjaśnił ukazane przez Botticellego mitologiczne aluzje. Samo zidentyfikowanie postaci nie przybliży jednak do tajemnicy przekazu dzieła, rozpoznania jego znaczeń¹³.

¹¹ Por. np. <http://www.tvp.pl/rzeszow/galerie/charytatywnie/kalendarz-dla-hospicjum/5673404/sandro-botticelli-primavera/5673589>. Obraz jest obecny w różnych nurtach kultury popularnej: w reklamie, stał się tematem powieści itp.

¹² Por. A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. i wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 57–74.

¹³ O fascynacji tą zagadką świadczą także utwory beletrystyczne na ten temat, np. M. Fiorato, *Tajemnica Botticellego*, przeł. H. Pawlikowska-Gannon, Warszawa 2012.

Figuralne przedstawienie – uaktywniając wspomniane już skojarzenia – w centralnym miejscu kwitnącego ogrodu, jednego z charakterystycznych elementów wiosennego *topoi*, ukazuje Wenus jako boginię miłości, odradzającego się życia. Złożony teatr gestów i spojrzeń buduje wspólną wiośnianą-miłosnego misterium. Uczestniczą w nim, prócz strojnej w bogatą szatę bogini, Merkury (syn Mai), który kaduceuszem rozpędza chmury, bo nie ma dla nich miejsca w to-pice *locus amoenus*; Kupidyn (syn Wenus) – z opaską na oczach godzący w jedną z trzech tańczących Gracji; brzemienna Flora – bogini kwiatów; Zefir, który jako jedyny z wiatrów miał wstęp do ogrodu Wenus i który – wedle *Metamorfoz* Owidiusza – porwał nimfę, zgwałcił ją, ale potem wyprawił wesele, a w podarunku obdarzył zdolnością przemieniania wszystkiego w kwiaty¹⁴. Zmysłowa scena może być odczytywana jako wyraz neoplatonickiej koncepcji miłości, wedle której zgoda Rozkoszy i Czystości rodzi prawdziwe Piękno (taniec trzech Gracji), lub/i jako pochwała zaszczytnej (czyli małżeńskiej) miłości, bo wszystkie postacie występujące na obrazie można powiązać z tą instytucją¹⁵. Wenus według jednych może uosabiać miłość ziemską, według innych – duchową, bywa także odczytywana – jak to robi Marsilio Ficino w liście do Lorenza Młodszeo – jako alegoria Humanitas, pięknej nimfy będącej „syntezą najdoskonalszych i najbardziej duchowych działań ludzkich, uosabiającą pojęcie doskonałej moralnie ludzkości”, co pozwala odczytywać *Wiosnę* jako radosną alegorię „stanowiącą realizację snu o doskonałej ludzkości”¹⁶.

Miłosny nastrój, wysublimowany erotyzm, radość budzą afirmatywny stosunek do życia. Scena wabi beztroską, pięknem trwającej w wiosennej krasie natury, wyzwalając zarazem tęsknotę. Postaci na obrazie, choć prezentują się przed widzem, niejako istnieją dla niego, to przecież są zamknięte w kole wzajemnie się do siebie odnoszących gestów i spojrzeń, nie są nastawione na odwzajemnienie spojrzenia obserwatora, nawet wzrok Flory, która patrzy przed siebie, pozostaje zamknięty w przestrzeni samozamyślenia. Postaci trwają zatem w świecie wiecznej wiosny, nie zapraszając ani nie dopuszczając nikogo do swojego rytuału. To sprawia – podkreślmy to rozpoznanie – że *Primavera*, niosąc przedstawienie harmonijnego, idealnego świata, staje się zarazem alegorią doskonałej, radosnej, ale nieosiągalnej dla widza formy istnienia, niedostępnego uniwersum.

¹⁴ Por. P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo? Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2005, s. 84–85.

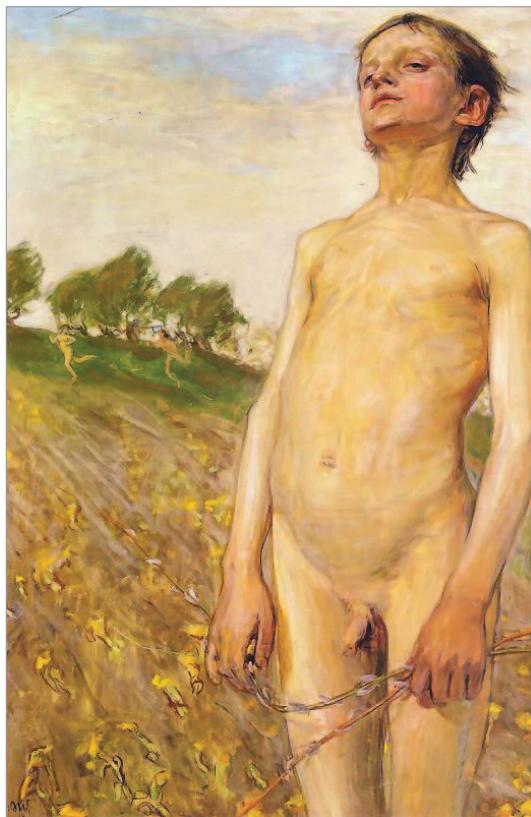
¹⁵ Jw. oraz S. Malaguzzi, *Botticelli. Artysta i dzieło*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005. „Wszecobecny na obrazie temat miłości zaowocował hipotezą wysnutą przez część krytyków, że *Wiosna* powstała z zamiarem celebrowania, poprzez alegorię miłości, [...] ślubu Lorenza młodszego i Semiramidy Appiani, który odbył się w maju 1482 roku. Istotnie, dyskretna, ale wyraźna zmysłowość, emanująca od postaci kobiecych, doskonale oddawałaby charakter tego szczęśliwego wydarzenia. Nie należy jednak wykluczyć innej interpretacji, a mianowicie odczytania Wenus i innych bóstw jako abstrakcyjnych pojęć z neoplatonickiej filozofii, która stanowiła jeden z centralnych tematów dysput humanistów z kręgu medycejskiego” (s. 70). Uwagi o obrazie por. s. 66–76.

¹⁶ *Ibidem*.

W powstałym kilka wieków później obrazie Wojciecha Weissa odnajdujemy odmienne ujęcie motywu, alegorię zastąpiło tutaj przedstawienie symboliczne, a czas kwitnienia – przedwiośnie. Jak zaznaczał współczesny malarzowi krytyk – Stanisław Lack, w *Wiosnie* została uchwycona

ta dziwna chwila w przyrodzie, w której wszystko szmerami wykluwa się i dąży ku światłu, w której na miliardową część sekundy następuje jakiś zastój, obłęd, obłąkanie jakieś rozpaczne i ciężkie bez wyjścia, ponad którym niebo jaśnieje niepokalanie czystą i przejrzystą gazą, przenikającą rosą i świeżością¹⁷.

Na pierwszym planie przedstawiony został dorastający nagi chłopiec, który wypełnia plan prawie w połowie, a jednocześnie jakby wychodzi poza płótno.



W. Weiss, *Wiosna* (1898), olej na płótnie, 96,5 × 65,5; Muzeum Narodowe w Warszawie.

Źródło: <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Weiss/Images/Wiosna.jpg> (dostęp: 30.01.2015).

¹⁷ S. Lack, *Wojciech Weiss, „Życie”* 1900, nr 1, [w:] *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wybrał, przedmową opatrzył W. Juszczyk, Wrocław 1976, s. 329.

W tle rozpościera się krajobraz, w którym dopiero pojawiają się oznaki wiosennego ożywienia: świeża zieleń niedawno wzeszłej trawy i młodych liści oraz żółte plamy pierwszych wiosennych kwiatów. W dalszej perspektywie, ledwie zaznaczona, niemal wtopiona w pejzaż, rozgrywa się scena erotycznego pościgu, którą można odbierać jako odległą reminiscencję sceny pogoni Zefira za Chloris z dzieła Botticellego, z tym jednak zastrzeżeniem, że na renesansowym płótnie historia miłosnego spełnienia została opowiedziana alegorycznie, natomiast u Weissa erotyczne pożądanie znajduje w pełni ekspresywny wyraz.

Uwagę przykuwa jednak pierwszoplanowa postać, czyli chłopiec ukazany w momencie zdziwionego zamyślenia, w szczególnej chwili zdumienia własną cielesnością, sobą i światem, gdy dopiero odkrywa i rozpoznaje biologię swego ciała. Wpisany w krajobraz, jednocześnie się z niego wyodrębnia – jego cielesność określa jego jednostkowość, ale zarazem jednoczy go z rytmem natury. Łukasz Kossowski zauważał, że „wyprężone chłopięce ciało nabiera cech roślinnych, podkreślanych przez trzymane w dłoniach gałązki, które jak różdżki kierują ku podskórnym nurtom ziemi”¹⁸. Zasluchany w swój wewnętrzny rytm, zapatrzony w dal i w siebie chłopiec odkrywa swój młodzieńczy erotyzm i otwiera się na nieświadome treści psychiczne. *Wiosna* Weissa okazuje się więc obrazem pokazującym budzenie się sił witalnych, erotycznej siły, a chłopięca nagość staje się tutaj symbolem niedojrzałości, która staje na progu dojrzałości w lęku przed nieznanym i nieujarzmionym oraz w oczekiwaniu na to, co nowe, przeczuwane, bolesne i rozkoszne zarazem.

Dodajmy jeszcze, że Wiesław Juszczak pisał, iż chłopiec jest nie tyle nagi, ile rozebrany¹⁹. Jeśli tak odbierzemy jego nagość, to pokazanie erotycznego pobudzenia można odczytać jako prowokacyjny gest sprzeciwu wobec obyczajowych konwencji, ukrywających w publicznym dyskursie temat pożądania czy seksualnej inicjacji młodych. W tym znaczeniu obraz Weissa można zestawiać z dramatem *Przebudzenie wiosny* Franka Wedekinda czy obrazem Wojtkiewicza *Podmuchy wiosenne*, przekraczającymi kulturowe tabu, zmieniającymi społeczny dyskurs.

Współcześnie *Wiosna* Weissa może być odbierana także jako świadectwo wpisywania kolejnych warstw znaczeń w wiosenne *topoi*. Początek XX wieku nasyca go młodzieńczą erotyką, eksponowaniem cielesności i biologizmu.

¹⁸ Ł. Kossowski, *Wprowadzenie*, [w:] *Wojciech Weiss*, Kraków 2002, s. 17.

¹⁹ W. Juszczak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 101.

Istnienie w ogrodzie świata – Horacy i Jan Kochanowski, Leopold Staff i Tadeusz Różewicz

W literackich przedstawieniach wiosny powtarzają się opisy topniejących śniegów, rozpoczynającej się rzecznej żeglugi, zielenienia się lasów, kwitnących pól, budzącego się do życia „ogrodu świata”, w którym wieje zachodni wiatr i słychać śpiew ptaków. Kochanowski na przykład – naśladując Horacego – pisał:

Serce roście patrząc na te czasy!
Mało przed tym gołe były lasy,
Śnieg na ziemi wyższe łokcia leżał,
A po rzekach wóz najcięższy zbieżał.

Teraz drzewa liście na się wzięły,
Polne łąki pięknie zakwitnęły;
Lody zeszły, a po czystej wodzie
Idą statki i ciosane łodzie.

Teraz prawie świat się wszystkim śmieje,
Zboża wstały, wiatr zachodni wieje;
Ptacy sobie gniazda obmyślają
A przede dniem śpiewać poczynają²⁰.

W pamięci czytelnika zostają obrazy wiosennego witalizmu, świata wypełnionego śmiechem i radością z powodu odradzania się przyrody. Ten afirmatywny ton powtarza się w rozmaitych literackich obrazach także przez cały wiek XIX i XX. Odnajdziemy go – na przykład – w tak ważnym dla kultury dziele jak *Faust* Goethego²¹, ale i w wielu dawnych oraz współczesnych, znanych lub zapomnianych tekstach dla dzieci. W tych ostatnich dydaktyczne przesłanie związane było, jak na przykład w *Baśniach wiosennych* Aleksandra Szczęsnego z początku XX wieku, z uczeniem się postawy optymizmu, czerpania siły z wiedzy o zmienności cyklu natury, a zatem także o złych i dobrych okresach ludzkiego życia²².

²⁰ J. Kochanowski, *Pieśń II, Pieśni księgi pierwsze*, [w:] *idem, Poezje*, Warszawa 1988, s. 129.

²¹ Przypomnijmy znaczący fragment: „Lody puściły. Strumienie i rzeki / niosą w rozbłyskach śpiew idącej wiosny; / aż po zmodrzały widnokrąg daleki; / ziemia hymn śpiewa wonny i radosny. / Zima, w manowcach posępnych ukryta, / dmie ostatkami sił, wiatrem szronistym; / słońce z dnia na dzień bujnieje, rozkwita / przepychem kwiatów, wzniosłym, uroczystym. // A jak te kwiaty, tak strojni przechodnie / barwą się mienia – spójrz jeno ku bramie – / długim szeregiem idą – tak pogodnie! / krasne bukiety w wiosny panoramie. / Z ponurych murów na świetlane błonie // – jako na dłoni widać z tego wzgórze – / rój dziei i chłopców wylata i płonie, / w słonecznych blaskach pławi się i nurza. // Jak radość chłoną od wczesnego rana, / idą, przystają i znów idą dalej – i sercem wielbią Zmartwychwstanie Pana, / w tym dniu wiosennym sami zmartwychwstali”. J.W. Goethe, *Faust*, cz. 1, przeł. E. Zagadłowicz, Wadowice 1926–1927, s. 43.

²² „Mieć wiosnę w sobie trwalszą niż ta, co raz do roku się zjawia, powinien każdy człowiek, myślałem dalej. Musi się on tego uczyć, uczyć powoli od dzieciństwa i nie zaniedbywać nauki przez całe życie, które wiele zim zobaczy”. A. Szczęsny, *Baśnie wiosenne*, Warszawa 1914, s. 5.

Trzeba jednak zauważyć, że już w horacjańską tradycję wpisana była myśl o przemijaniu, bo topika wiosenna – co niejednokrotnie znajduje wyraz w mitologii – wynikała z cykliczności pór roku. Cykliczne, a nie linearne myślenie o czasie podporządkowywało indywidualne ludzkie istnienie rytmowi natury, miało uczyć zgody na przemijanie. Horacy pisał:

Zniknęły śniegi. Zielen powraca na łąki
I drzewa stroją się liśćmi.
Ziemia odmienia szatę. Strumienie, niedawno tak groźne,
Wesoło się snują wśród brzegów.

Gracja w orszaku sióstr swoich i nimf się już nie lęka
Zawodząc płąsy naga.
Nie myśl, że będziesz tu wiecznie. Ostrzega cię rok, ostrzega
Czas, w którym dni twoje giną.

Wiatr wiosny łagodzi mrozy. Po wiosnie nadejdzie lato,
By znów przeminać, zagasnąć,
Gdy jesień stanie z naręczem owoców, a zaraz za nią
Gnuśna się wlecze zima²³.

Powtórzmy: wiosenny ogród, radość wynikająca z witalności, z odradzania sił natury stanowią podstawowy składnik wiosennego *topoi*. Aktywizował je Leopold Staff, poeta, który w wielu tomikach – na przekór dekadencckim czy katastroficznym tendencjom, sam zresztą od nich niewolny – głosił pochwałę życia²⁴. Jednym z najbardziej wyrazistych świadectw tej postawy jest wiersz *Wiosna*, zamieszczony w ostatnim poetyckim tomie autora *Snów o potędze*:

Siedzę w ogrodzie.
Wszystko jest stare odwiecznie.
Słońce, drzewa, kwiaty.
Tylko ja jestem młody,
Jak własny wnuk,
Jak wielu wnuków,
Bo jest ich tłum,
Śmieją się ze mnie.
Ja też.
(*Dziewięć Muz*, 1957)²⁵

²³ Horacy. *Pieśń siódma, Księga IV*, przeł. Z. Kubiak, [w:] *idem, Wybór poezji*, oprac. J. Krókowski, wyd. 4, Wrocław 1973, s. 152.

²⁴ Fraza: „A jednak śpiewać będę wam pochwałę życia” pochodzi z wiersza Staffa *Przedśpiew* zamieszczonego w tomie *Galąz kwitnąca* (1908). Por. *idem, Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1967, s. 573.

²⁵ L. Staff, *Wiosna*, [w:] *idem, Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967, s. 952. Warto nadmienić, że tekst należy do cyklu *Appendix*, opatrzonego mottem: „Ala ma kota”, które sugeruje ich odczytanie w kontekście alfabetu kultury.

W tym krótkim tekście, napisanym już w Różewiczowskiej poetyce, odnajdujemy wszystkie kluczowe dla przedstawień wiosny słowa i obrazy; co więcej, autor zjednoczył myślenie o starości z apoteozą młodości. Wiosenny ogród, jak magiczna woda z obrazu *Fontanna młodości* Cranacha Starszego, sprzyja odrodzeniu poety, a może raczej jego roz-poznaniu siebie w młodości pokolenia wnuków. Tak jakby pojawianie się wiosny, przywracającej światu młodość w odwiecznym cyklu natury, dawało zgodę na własną starość, przemieniało ją. Powracająca wiosna jednoczy bowiem doświadczenie młodości i starości. Śmiech poety zawiera wynikającą z wieku mądrość, wypływa z wanitatywnego rozpoznania: w młodości wnuków dostrzega on swoją młodość, a we własnej starości – być może – zapowiedź ich doświadczenia. Jednocześnie jest to pogodny śmiech z siebie, z młodzieńczego złudzenia, z własnego przemijania. Wiersz Staffa można więc czytać nie tylko jako wariację na temat *puer senex*²⁶, ale także filozoficzne wyznanie apollińskiej postawy – harmonii i aprobatywnego stosunku do świata, postawy przenikniętej spokojną radością.

Po wielu latach Tadeusz Różewicz, będąc już starszy od Staffa, gdy ten pisał *Wiosnę*, podjął z nim polemikę i stworzył poetycką parafrazę tego tekstu. Na marginesie dodajmy, że temu zabiegowi podlega cały cykl *Appendix*, Jacek Łukasiewicz nazwał tę poetycką grę przekomarzaniem.

Wiosna

siedzę gdzieś
ale nie wiem gdzie
wszystko jest stare odwieczne
słońce drzewa kwiaty
dziewczęta z papierosem w buzi
chłopięta ze słowem kurwa
(też w buzi) to młody las

wszystko jest stare
ja też jestem stary
jak własny dziadek

„Wnuk” przemknął mimo
na rowerze górskim Wrzeszcząc
zdrogistaradupo
oniemiałem
a potem przekląłem gówniarza

²⁶ J. Hobot-Marcinek, *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości. Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz*, Kraków 2012, s. 53–54. Por. M. Szczot, *Poetyckie remedia na przemijanie. O poezji Leopolda Staffa*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze współczesnej*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 7–14.

pojechał dalej
 a ja mam
 wyrzuty sumienia

Śmieje się ze mnie
 Ja też...²⁷

Swoiste prze-pisanie utworu – wiele wersów stanowi semantyczne odwrócenie zapisów w wierszu Staffa, taki sam pozostaje właściwie tylko ostatni z nich – przyniosło zgoła odmienne rozpoznanie ludzkiej kondycji i międzypokoleniowej relacji, ale też inną poezję. Zaznaczmy – za Łukasiewiczem – że działanie Różewicza polega na obaleniu starego *decorum*: wzniosłych słów, obrazów, dawnych wartości. Poeta przeciwstawia im „swoją dojrzałą nierozwagę, swój kolokwializm, swoje zakotwiczenie językowe (ale oczywiście nie tylko językowe) w teraz”. Jednocześnie demaskując tamten styl, wydobywa „spod *decorum* i tamtą młodzieńczość, i dojrzałość Starego Poety – Staffa”²⁸.

Jeśli uważniej przyjrzymy się stworzonemu przez Różewicza rodzajowemu obrazkowi, będącemu jakby reportażową migawką, okaże się, że zawiera on wiele znaczących literackich i kulturowych aluzji. Metafora „młody las” – na przykład – odsyła między innymi do dramatu Jana Adolfa Hertza pod takim właśnie tytułem, a przede wszystkim do opartego na tym tekście, bardzo popularnego przed wojną, filmu, którego fabuła opowiada o antyrosyjskich wystąpieniach młodzieży gimnazjalnej w 1905 roku, jej społecznym, patriotycznym zaangażowaniu. Nie jest zatem użyta niewinnie, jej wydźwięk okazuje się ironiczno-sarkastyczny, jeszcze mocniej ujawnia obcość między pokoleniami. Z kolei fraza „dziewczęta z papierosem w buzi / chłopięta ze słowem kurwa” może być echem witalistycznego wiersza Tuwima *Wiosna*, a jazda na rowerze przypomina zachwyty pędem i młodością z wczesnych wierszy skamandrytów. Aluzje tworzą system luster, w których w karykaturalnym skrzywieniu odbija się współczesność, pomińmy jej ocenę, ważniejsze bowiem staje się rozpoznanie kulturowo-historyczne.

W świetle prowadzonych tutaj rozważań trzeba podkreślić inną niż u Staffa kreację czasu i przestrzeni oraz zastąpienie lirycznego wyznania, niosącego pochwałę młodości, satyryczną scenką. *Wiosna* u Różewicza to okres, w którym najmocniej uwidacznia się konflikt młodzi–starzy, a młodzieńczy witalizm najwyraźniej kontrastuje z niedołęstwem starości. Z wiersza zniknął ogród, o którym pisał Staff, stary poeta znalazł się w jakimś „nieokreślonym gdzieś”, w miejscu, w którym natura nie podlega cyklowi odnawiania w rytmie czterech pór roku, a starość bohatera i starość świata dopełniają się wzajemnie.

Świat nie jest ogrodem – mówi Różewicz. Współczesny człowiek żyje w linearnie biegnącym czasie historycznym, a nie w cyklicznym rytmie natury;

²⁷ T. Różewicz, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 95.

²⁸ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 253.

kolejnych generacji nie spaja idea międzypokoleniowej wymiany, starość innych dla młodych jest przeszkodą. Zrodzony po „spotkaniu z wnukiem” śmiech poety – jak pisze Joanna Hobot-Marcinek – choć nie rodzi wspólnoty między pokoleniami, pozwala jednak staremu człowiekowi, będącemu obiektem wyszydzenia, uniknąć uprzedmiotowienia, odzyskać podmiotowe sprawstwo²⁹.

Podobnie jak w przywoływanej na początku instalacji *Święto wiosny* u Różewicza stary człowiek pozostaje w odwiecznym nigdzie, w pustce świata, nie odradza się w pokoleniowym cyklu, nie odnajduje we własnym wnuku, ciągłość została przerwana. W wierszu jednak poprzez śmiech potwierdza swoją podmiotowość, u Kozyry wystawiony na oglądanie stary człowiek ulega uprzedmiotowieniu.

2. Ku konkluzjom

Powróciliśmy zatem do punktu wyjścia. *Święto wiosny* Kozyry, osadzone na tle dzieł przywołanych z dalszej bądź bliższej przeszłości, wciąż jednak istniejących w zbiorowej pamięci, przemawia jeszcze mocniej. Artystka zaprzecza tradycyjnym przedstawieniom wiosny, ten gest zerwania w pełni czytelny jest tylko na tle przekreślonego dziedzictwa oraz niesionego przez nie opisu świata i człowieka. Najistotniejsze wydaje się tutaj wyabstrahowanie ludzkiego istnienia ze związków z cyklem przemian natury, z rytmu przyrody, z „ogrodu świata”, a także pozostawienie na boku tradycyjnego myślenia o następstwie pokoleń jako potwarzalnym schemacie ludzkich zachowań. W tym znaczeniu indywidualne, ale też historyczne rozumienie czasu najlepiej oddaje linia, a nie symbol koła czy spirala. Pociąga to za sobą poczucie jednostkowej i generacyjnej samotności (tak też jest u Różewicza) oraz prerażenie starością, która wtrąca w społeczną i egzystencjalną pustkę.

Wymuszony, nienaturalny, mechanicznie przetworzony i cyklicznie powielany ruch postaci na ekranach nie tylko rodzi emocjonalny opór u odbiorcy, ale także pozostaje w kontraście do spontanicznego, żywiołowego ruchu, który kojarzony jest z wiosenną witalnością, z rozwojem i wzrostem. Obnażone ciało, ale i zainscenizowana nagość starych postaci, ich unieważniona seksualność zaprzeczają obrazom płodności i piękna. Bezradność odbiorcy wobec dzieła wynika z aktu subwersji i prowadzi do poznawczej aporii. Zaproponowane w tym rozważaniu spojrzenie na dzieło współczesnej artystki poprzez umieszczenie go w kontekście wcześniejszych istniejących przedstawień wiosny jest próbą zmierzenia się właśnie z tą aporią.

²⁹ J. Hobot-Marcinek, *op.cit.*, s. 55.

Jaka jest zatem rola edukacyjnego działania? Odpowiadając, przypomnijmy wprowadzone jako motto niniejszych rozważań słowa Beltinga: „Żyjemy obrazami i rozumiemy świat w obrazach”. Przyjęcie tej antropologicznej perspektywy podpowiada, że obrazy, zarówno te zewnętrzne (fizycznie istniejące), jak i te wewnętrzne (mentalne), sytuują nas w świecie. Zmiana wizerunków i ich znaczeniowych konotacji określa zmienność kultury. Edukacyjny dyskurs może więc (a niekiedy powinien) wychodzić od współczesności, by dzięki wędrówce w przeszłość uczyć rozumienia siebie i swojego czasu. W takim modelu działania nauczyciel, czyli ten, który ma klucze do przeszłości, wprowadzając tradycję, nie tylko uczy dróg rozumienia, sztuki interpretacji, ale również pokazuje, jak można oswajać niepokojącą teraźniejszość.