

ŚWIĘTO OBFITOŚCI. WIERSZE JÓZEFA ŁOBODOWSKIEGO O NATURZE I SZTUCE

Wojciech Ligęza

Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0003-0881-5282

Streszczenie: W niniejszej pracy autor zajmuje się utworami poetyckimi Józefa Łobodowskiego z jego późnego okresu, które powstały na emigracji, w centrum zainteresowania umieszczając odczytania wierszy chwalaących urodę świata, radość istnienia i swobodę poetyckiego słowa. Posługuje się metodą analizy literackiej oraz uwzględnia różnorodne odniesienia literackie i kulturowe, w tym korespondencję sztuk. Znaczną uwagę Łobodowski poświęca pochvale kobiecego ciała – bliskiego piękna natury. Portretowanie ciała kobiecego wzbogaca się o odwołania do malarstwa, rzeźby, architektury oraz muzyki. W swych hymnach, madrygałach i sonetach poeta posługuje się stylizacją, głównie opierając się na wzorach języka baroku.

Formuła „święto obfitości” oznacza bogactwo obrazów i wielości kulturowych skojarzeń oraz odnosi się równocześnie do poetyki nadmiaru i nagromadzenia figur retorycznych, wyliczeń, metafor, porównań, antytez. Kultura antyku wraz z mitologią Greków i Rzymian została przez Łobodowskiego świetnie przyswojona. Przeżywanie intensywnie objawiającego się piękna w tej poezji przeciwstawia się dziedzictwu romantycznemu szkoły ukraińskiej oraz dwudziestowiecznemu katastrofizmowi. Marzenie o literackim świecie osobnym, o przestrzeni arkadyjskiej, służy swoistej terapii, gdyż poeta pragnie znaleźć przeciwwagę dla doświadczeń złego wieku XX, opanować metafizyczny lęk.

Słowa kluczowe: Józef Łobodowski, polska poezja emigracyjna, odniesienia do kultury, korespondencja sztuk, poetyka nadmiaru, piękno

Wieloraka tematycznie i stylistycznie poezja Józefa Łobodowskiego wchodzi w relacje dialogiczne z przeszłością kultury, ale też za pośrednictwem bogatego *decorum* formalnego przekazuje zachwyty nad wielością twórców natury. Jeśli pominiemy szereg właściwości tego pisarstwa, to Józef Łobodowski jawić się będzie jako wirtuoz słowa poetyckiego, kontynuator kilku tradycji literackich – od baroku do romantyzmu, a także twórca, który dobrze przyswoił w swym idiomie poetyckim obcojęzyczne inspiracje literatury hiszpańskiej, ukraińskiej, rosyjskiej, przeniósł na terytorium literackiej polszczyzny wiersze z tamtych kręgów kultury. I jak pisał Jerzy Stempowski:

„Naginając się jako tłumacz, do wymagań tyłu stylów i języków, Łobodowski pozostaje jednak zawsze sobą”¹.

Józef Łobodowski posługiwał się pastiszem, władał sprawnie formą centonu. Przytoczenia i odsyłacze kulturowe sprawiają nieraz wrażenie nadmiaru, tak jakby własna rzecz poetycka musiała zostać odbita w wielu lustrach i prze-filtrowana przez głosy wielu poetów. W każdym razie nie można zlekceważyć inwencji poetyckiej, która uruchamia wiele tropów i figur przynależących do bogatego instrumentarium stylistycznego. Jerzy Świąch poczynił takie spostrzeżenia: „Dla takiego poety jak Łobodowski mowa poetycka kształtuje się bowiem nieodmiennie w żywiole muzycznym, jakby dopiero tutaj [...] mogła uzyskać swój najdoskonalszy, najbardziej pożądaný wygłos. Jest przeto oplecioną całym rozbudowanym systemem paralelizmów, refrenów, symetrycznych powtórzeń, anafor aliteracji, szczególną rolę odgrywa w niej intonacja i forma wiersza”².

Do tego porządku należą często powracające i kojarzące się z tradycją poetyckiego baroku konstrukcje antytetyczne wypowiedzi, metafory odległe, dysymetrie kompozycyjne, gry słownym conceptem, kontrasty stylistyczne. Ujawnia się w tym miejscu dążenie do tego, by zadziwić odbiorcę, wywołać efekt zaskoczenia. Jerzy Świąch wskazywał dwojakie nastawienia stylistyczne, mianowicie śpiewność i oratorstwo, a te dwa style „zdają się walczyć o prymat w wierszach [Łobodowskiego], co jest widoczne zwłaszcza w późniejszej fazie”³. Instrumentacja muzyczna wiersza i wzniosłe, nieraz deklamatorskie, przemowy uzupełniają się nawzajem. Zatem – jakby powiedział Czesław Miłosz – w utworach Łobodowskiego – „pierwszy gest jest śpiewanie”⁴, w którym myśl podąża za kształtowaniem frazy, a świat poetycki wyłania się z rytmu. W drugim wariacie natomiast liczy się najbardziej retoryczna konieczność powiązania zdań i znaczeń.

Również słuchanie głosów wydaje się ważną zasadą artystycznego postępowania Józefa Łobodowskiego. Głos własny poety przełamuje się w innych głosach, albo też wielogłosie kultury, stając się wariacją, dopowiedzeniem, głosem, fantazją stylotwórczą. Trzeba tu powiedzieć o bogatym prywatnym kanonie tradycji, o wielokierunkowych poszukiwaniach oraz potrzebie imitacji stylów – kuszącej, nieodpartej. W istotny sposób inni poeci, a także rozmaite – historyczne i współczesne – poetyki wpływają na dykcję Łobodowskiego.

¹ J. Stempowski, *Nagroda literacka „Kultury” za rok 1961 [Józef Łobodowski]*, [w:] Idem, *Klimat życia i klimat literatury 1948–1967*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 2001, s. 291.

² J. Świąch, *Łobodowski-poeta*, [w:] *Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim*, red. L. Siryk, E. Łoś, Lublin 2012, s. 20.

³ Ibidem.

⁴ Cz. Miłosz, *Biedny poeta (Głosy biednych ludzi)*, [w:] Idem, *Wiersze*, Kraków – Wrocław 1985, t. 1, s. 130.

Obok oryginalnej twórczości tego poety, która nieprzerwanie rozwija się przez sześć dekad XX wieku, lokuje się aktywność przekładowa. W sztuce translatorskiej bardzo przydaje się wybitny słuch poetycki i rozwinięta wrażliwość na kształty słowa. Jak to już zostało zaznaczone, styl poetycki Józefa Łobodowskiego bywa pełen zdobnych figur retorycznych i niekiedy ornamentów. Ważną rolę odgrywa stylizacja i na tym terenie odbywa się frapująca dla odbiorców osmoza form i wartości, wymiana właściwości poetyckich między słowem własnym a cudzym.

Spectrum stylów pozostaje rozległe. Łobodowski rozpoczynał od przeniesienia wzorów skamandryckich, a w wierszach z okresu międzywojennego rozwijał poetykę katastroficzną, aktualizował romantyczne dziedzictwo szkoły ukraińskiej. Wizjonerstwo sąsiadowało z rzeczowością, a w stylach historycznych odciskała się zarówno „przekłeta” pamięć przeszłości, jak też zaszyfrowane lub wypowiedane wprost kwestie aktualne. Poeta w okresie emigracyjnym, po utracie własnego miejsca na Ziemi, sięga po dykcję żalu i lamentu, staje się rzecznikiem losu dwudziestowiecznych wygnańców. Jednakże, co należy podkreślić, pieśniarz nieszczęścia przemieniał się w estetę, w artystę, który kontemplując dzieła malarskie, zapisuje wrażenia, ale też marzenia często wykraczające poza to, co przedstawione na obrazie, który sensualnie odbiera wielorakie piękno świata. Estetyzowanie i żywołość sensualna, będąca apologią istnienia, spełnia nieraz rolę terapii. Słowa kierowane są przeciw nieszczęściu, przeciw nieprzyjaznym mocom. Gdybyśmy pominęli przysłówkę „zawsze”, sprawdzałyby się diagnoza Jana Bielatowicza: „...jakikolwiek byłby tynek na fasadzie tej twórczości, zawsze pod spodem znajdzie się optymizm, radość życia, wiara w człowieka”⁵.

Wskazana wielość była już przedmiotem namysłu badaczy. Dodajmy dla porządku jeszcze kilka kolejnych właściwości tematyki i poetyki. Józef Łobodowski układał paszkwile, posługiwał się gniewnymi piętnującymi frazami, uprawiał poezję krzyku oraz gwałtownej napaści, co widać na przykład w *Dytyrambach nieprzejeźdźnych*. Aktualność polityczna i historyczna sprzeciwiała się poezji czystej, liryce wysubtelnionych światów wewnętrznych, łagodnemu kolekcjonowaniu pięknych zdań, harmonijnych obrazów. Na przeciwnym biegunie, jeśli nadal pozostaniemy przy zbiorze *Dwie książki*, umieścić należy wiersze bukoliczne z części *Popołudnie fauna*, które świadczą o pamięci sielanki zaopatrzonej w mitologiczną rekwizytornię.

W tej pracy pragnąłbym zająć się jaśniejszą stroną poezji Józefa Łobodowskiego, poszukiwaniem wytechnienia od nałożonych sobie obowiązków wobec spraw zbiorowych, tworzeniem kompensacyjnych światów oraz restytucją radości. Zapewne apologie istnienia są w omawianych wierszach rzad-

⁵ J. Bielatowicz, *Józef Łobodowski*, [w:] Idem, *Literatura na emigracji*, Londyn 1970, s. 190–191.

sze, jednakże – wydają się znaczące, warte osobnej refleksji. W każdym razie tego wymiaru pisarstwa Łobodowskiego nie należy prześlepić.

Tytuł szkicu zapożyczyłem od Marii Rzepińskiej, która kategorię „święta obfitości” odnosi do malarstwa flamandzkiego, pisząc, iż: „...powszechna opulencja, której ulegają nie tylko ciała, ale i pejzaże, i martwe natury, jest bardziej chyba stylem, niż rzeczywistością”⁶.

Określenie „święto obfitości” traktuję jedynie jako przybliżenie rozpatrywanych tendencji. Chciałbym bowiem wydobyć analogię techniki literackiej Łobodowskiego z widzeniem malarskim, a jednocześnie zatrzymać się przy utworach poświęconych sztuce plastycznej. Józef Łobodowski napisał niewiele wierszy o malarstwie i w tym przypadku raczej można mówić nie o ekfrazach, lecz o ekfrastyzności. Za przykłady niechaj posłużą dwa kontrastujące ze sobą utwory liryczne: *Goya* i *Wenus przed zwierciadłem*. Przedmiotem opowieści i dociekań poety staje się malarstwo hiszpańskie z różnych czasów. Stronę ciemną zajmuje Francisco Goya – jasną Diego Velázquez. Okrutne i pełne bezpiecznego spokoju, dynamiczne i uspokojone przedstawienia malarskie odnoszą się do obfitującej w przerażające epizody historii wieku XX (*Goya*), a w ujęciu przeciwstawnym do marzeń poety dotyczących lepszego świata miłosnych zauroczeń (*Wenus przed zwierciadłem*).

Dokonuje się więc wyjście poza ramę malowideł, a mówiący konfrontuje „czytanie obrazów” z konkretnymi aktualnego życia, w dwóch zresztą odmianach – grozy i piękna. W wierszu *Goya* rozpoznajemy przedstawienia malarskie hiszpańskiego mistrza, a ciemna tonacja wiersza wraz z trupimi rekwizytami, brzydota umierania i gnicia przywodzi na myśl cykl zwany *Czarnymi obrazami* (*Pinturas negras*). Utwór Łobodowskiego nazwać można wierszem katalogowym, ale zamysł erudycyjnego opisu trzeba wykluczyć. W innym wszelako celu poeta ewokuje namalowany świat okrucieństwa połączony z nieszczęściami biografii wielkiego malarza. Rozprzestrzeniająca się czerni i wszechmocna władza zła w tym ujęciu tworzą jakości uniwersalne, a zatem zaprawione groteską ponure wizje Francisca Goi odnoszą się również, choć nie zostaje to podane wprost, do pożerających ludzkie życie dwudziestowiecznych dziejów.

Monologującą wspólnotę można utożsamić z podróżującym i przerażonym tłumem, przedstawionym na takich obrazach Goi, jak na przykład *Kolos*, *Asmodeusz* czy *Pielgrzymka do źródła San Isidro*, ale jednocześnie nasuwa się skojarzenie z zagubionymi po wojennej traumie ludźmi XX wieku, wędrowcami przez noc dziejów, świadkami katastrofy. Oto apostrofa do nocy:

⁶ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 220.

Noc nad nami i w nas. Dokąd, nocy, idziesz
 Poprzez trupy, przez krew: przez szpalery szubienic?
 Zgnilizną jest uroda, miłość podłą zdradą,
 Zaprzędano nas przepito, wyklęto,
 Nie pomoże męstwo ani świętość!

(Goya, P 294⁷).

Introdukcja mówiąca o przeniecowaniu wartości, o ich negacji, w odczytowanym wierszu przechodzi w tren dla Goi, w obraz umierania niepozabawiony pierwiastków demonicznych. Wzmianki o biografii hiszpańskiego malarza przede wszystkim akcentują osamotnienie, wykluczenie oraz kres spodziewań i marzeń. Głuchota malarza, mizantropia, depresja, jak również „szaleństwo sztuki” lokują się na pierwszym planie w tej opowieści o życiu artysty. Prywatny przewodnik poety po twórczości Goi staje się jednocześnie namysłem nad okrutnymi kapryсами historii. W wyliczeniu Łobodowskiego rozpoznajemy takie obrazy, jak *Lampa diabła (Egzorcysta)*, *Sabat (Wielki Kozioł)*, *Sabat czarownicy*, *Lot czarowników* i inne. W każdym razie przywołane tu zostają powtarzające się ciemne wizje artysty i przerażające fantazmaty. Oczywiście aura *Kaprysov*, *Szaleństw* i *Okropności wojny* jest wyczuwalna. Zatem można (zapewne znów w złym wieku XX):

egzorcyzmem rozpacz wysławić,
 zwołać więdźmy, wilkołaki na sabat...
 Niech kołują, niechaj wre zabawa!
 Zanim trupy do kostnicy się pozwozi,
 zanim śpiew koguta noc tę utnie,
 uroczyście nadęty kozioł
 będzie kazał do piekielnych sekutnic.

(Goya, P 294).

Upiorny karnawał odbywa się w cieniu śmierci. Ciemne magiczne siły wciąż zyskują przewagę. U Łobodowskiego funeralne obsesje mocno dochodzą do głosu. W innych, niż cytowany, fragmentach wiersza Łobodowskiego, galeria Goi znacznie się wzbogaca. Wolno się domyślać, że „przygarbione bezradnie plecy” (P 295) przeniesione zostały z obrazu Goi *Msza za duszę położnicy* – z centralnie usytuowaną postacią pochylonego, zatopionego w modlitwie księdza. Bez wątplenia jednak w innych partiach tekstu napotkamy poetyckie odsyłacze do *Portretu Karola VI z rodziną* oraz do *Saturna pożerającego swe dzieci*. Szczególne znaczenie ma tutaj drugi z obrazów, gdyż stanowi niezwykle ekspresyjne zamknięcie. Mam na myśli rozpaczliwy krzyk – prośbę ofiar skierowaną do szalonego boga: „Nie pożeraj nas, / ojcze Saturnie!” (P 295). Na

⁷ W tej pracy posługuję się skrótem „P” na oznaczenie wydania: J. Łobodowski, *Poezje*, wybór i wstęp J. Zięba, Lublin 1990. Numer strony bezpośrednio po tekście.

obrazie Goi krwiożercze obłąkanie zaznacza się najmocniej w wyrazie oczu. Anulowania wyroku wykonanego na niewinnych nie będzie, nie należy się też spodziewać ani miłosierdzia, ani sprawiedliwości. Straszliwi bogowie i krwawe mity to wszak specjalność hiszpańskiego malarza. Ludzkie wołanie z utworu Łobodowskiego pozostaje aktualne w każdym czasie.

Dwuznaczne homagium dla Francisca Goi, gdyż naturalistycznie przedstawiana jest śmierć artysty, zawiera w sobie rozważania o zbuntowanym szaleństwie, o demonicznych wymiarach podświadomości⁸. Dla porównania można przywołać pokrewny przypadek osaczenia przez demony, a zarazem wyzwolenia wyobraźni artysty – odpowiadającej na lęk. Otóż: „...szalone *Więzienia* powstały w przystępie gorączki, to malaria Kampanii rzymskiej jedynie sprzyjała geniuszowi Piranesiego, wyzwalając w nim na chwilę to, co mogłoby pozostać do końca pod kontrolą [...]. Gorączka nie otworzyła przed Piranesim drzwi do świata choroby umysłowej, lecz wprowadziła go do wewnętrznego królestwa...”⁹.

Goya tworzył w chorobie swe „kaprysy”, Piranesi odwiedzał *carceri* – przestrzenie lęku i oba przypadki tworzą pewną analogię w dziejach sztuki. Łobodowski wyzyskuje dla celów poetyckiej diagnozy obrazu świata, który wyszedł z normy, zatem postępy śmierci, koszmar narastającego okrucieństwa, karykaturalną i groźną monstrialność przedstawień, w których osoby ulegają przemianie w pożerane mięso: przekształca wszystko tak, że perwersje zła składają się na świat wyobraźni poety – przejęty, zinterpretowany, niejako powtórzony w innym historycznym kontekście. W tym ujęciu termin święto obfitości zmienia swe znaczenie, ponieważ nadmiar okropności składa się na krwawy karnawał. Trwanie zabawy chciałoby się przerwać, ale apel o odmianę losu skierowany został do opętanego szaleństwem boga, czyli właściwie wybrzmiewa w pustkę.

Skrajnie inny jest przedmiot ekfrastyczny i styl lirycznej opowieści w wierszu Józefa Łobodowskiego *Wenus przed zwierciadłem*. Oczywiście poeta przywołuje słynny akt Diego Velázqueza *Wenus z lustrem* (165), obraz z londyńskiej National Gallery. Dodajmy, że w Hiszpanii – kraju inkwizycji – w czasach tego artysty za tworzenie obrazów niepobożnych, nieprzyzwoitych, niezwiązanych ze świetnością władzy królewskiej, groziły rozmaite kary, z wygnaniem włącznie. Dzieło powstało z inspiracji włoskich, pochodzi więc z innego kręgu ikonografii, jak bowiem wiadomo, Velázquez dwukrotnie odwiedził Italię. Artysta po stuleciu stworzył swoisty odpowiednik Tycjanowskiej *Wenus z lustrem* i umieścił swe dzieło w sekwencji tematycznej kobie-

⁸ Jerzy Świąch powołuje się na książkę José Ortegi y Gassetta *Velázquez i Goya*, wybór S. Cichowicz, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1993 (Idem, op. cit., s. 24).

⁹ M. Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego – Wprowadzenie w dzieło Konstantinosa Kawafisa*, przeł. J. M. Kłoczowski, K. Dolatowska, Gdańsk 2004, s. 24.

cych aktów leżących, rozpoczętej przez *Wenus drezdeńską* Giorgiona i *Wenus z Urbino* Tycjana, z którą to malarską kompozycją Velázquez rywalizował¹⁰. Do szkicowego wyliczenia można dorzucić malowidła Palmy il Vecchio czy Parisa Bordone.

W wierszu *Wenus ze zwierciadłem* koncept Łobodowskiego na tym polega, że boskość sztuki nie potrzebuje pośrednictwa śmiertelnych, ergo malarzowi hiszpańskiemu pozuje nie modelka, lecz sama „pani Wenus”. W dwornym wyrażeniu kryje się ślad renesansowej i barokowej stylizacji. Jednakże w tej wariacyjnej wersji nie wszystko się zgadza, gdyż poeta powiada, że w lustrze „ledwie odbiło się ramię / i niewiele więcej” (*Wenus przed zwierciadłem*, P 258), tymczasem Velázquez ukazał w zwierciadle świetlistą twarz bogini, bez wątpienia ukazującą mistrzostwo malowania odbić i refleksów. Poeta, planując swe studium ciała, jakby chciał pozbyć się twarzy, nie rozważać wyrazu i znaczenia wzroku skierowanego w stronę widza, nie podejmować problemu „ekspresji twarzy”, która pozostaje trudna do „odczytania psychologicznego”¹¹.

Odbiór arcydzieła u Łobodowskiego – estetyczny i zarazem erotyczny – łączy w sobie dwa rodzaje wrażeń. Niemal sakralizowany podziw wywołuje trwanie dzieła ponad czasem, wydobywa czyste piękno, wskazuje niezwykłość kreacji pozbawionej niedoskonałości bytów prawdziwych. Poetyka zachwyty oferuje wzruszenia proste oraz afirmacje, w których zbyteczna jest uczona mowa terminologicznych abstrakcji: „Zatrzymałem się przed lustrem, jak przed dziwem, / cuda w płótno i farby zakrzepłe” (P 259). Dodajmy komentarz historyka sztuki: „Akt leżący stanowił doskonałą formułę aktu kobiecego. Pozwalał na wydobywanie z ciała kobiecego jego uroku – pozwalał modyfikować jego formę i ukazywać w najkorzystniejszym dla oka ludzkiego układzie. Stąd więc tak wielka jego popularność w sztuce europejskiej”¹².

Józef Łobodowski w minimalnym stopniu posługuje się dyskursem historii sztuki. Przyjmuje inną pozycję oraz inny język, gdyż nie opisuje tylko spotkania z obrazami, nie próbuje interpretować zjawionego fenomenu Wenus, lecz wzruszenie estetyczne przenosi w sferę życiowych doświadczeń spod znaku Erosa. A może jeszcze więcej – pragnie uczynić widzialnym – niewidzialne, zjawionym – nieobecne na obrazie. „Czytanie obrazu” przez polskiego poetę polega na konfrontacji wyidealizowanego malarskiego wizerunku z doznawanym bezpośrednio, może tylko żyjącym w marzeniach, pięknem kobiecego ciała. W takiej apologii, jak pisałem, estetyzowanie miesza się z pożądaniem erotycznym. Metoda patrzenia jest więc zuchwała, heretycka, poniekąd bluźniercza, gdyż mówiący pragnie unieważnić, występujące również w malar-

¹⁰ A. Malraux, *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 1985, s. 111.

¹¹ *Historia piękna*, redakcja U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2009, s. 198.

¹² Z. Ważbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1972, s. 51.

stwie Rembrandta i Ingesa, Velázquez, „ujęcie najbardziej dyskretne”, czyli studium postaci widzianej od tyłu¹³. Krótka mówiąc, postrzegający podmiot pragnie odwrócić postać Wenus, poddać ją terrorowi męskiego oka, unicestwić aurę tajemniczości, czy też mówiącego niedopowiedzenia:

Pani Wenus była uśmiechnięta,
wiedziała, że wszyscy pragnęli,
żeby się odwróciła
i pokazała jaką jest:
piersi z różu i bieli
i dłoni wstydlivej
osłaniający gest.

Nie chciała.

Ale plecy jej pozostały
i tak trwają od stuleci,
od ramion przechodzą ku biodrom,
biodra ku udom
zapóźnionym kochankom naprzeciw.

(*Wenus przed zwierciadłem*, P 258)

Gest wstydlivosti został tu przeniesiony z płócien Veronesa i Tycjana, odniesienia malarskie są więc podwójne. W odczytywanym wierszu pamięć o obrazach to czynnik wspierający oko męskich adoratorów ciała kobiecego, nie tylko koneserów sztuki. Drugi plan znaczeń wiąże się z przejściem ze sfery kreacji malarskiej w obszar miłosnego doświadczenia. Sposób oswojenia obrazu polega na działaniu kaprysu poetyckiego, który sprawia, że możliwe staje się podstawienie w miejsce nieporuszonego wizerunku na obrazie Velázquez kobiety żyjącej i zapewne – wspomnienia erotycznego podboju. Malarskie zastygnięcie, choć podziwiane, do końca nie pociąga mówiącego. Zdaje się on sądzić, że nie należy żyć wyłącznie powietrzem muzeów, że nie wystarczy miłość do formy malarskiej i do arcydzieł, które poruszają ludzkie zmysły.

W wierszu Józefa Łobodowskiego bywalec galerii malarskich staje się jednocześnie przechodniem życia, a jego spojrzenie skierowane zostaje w dwie strony: idealnemu ucieleśnieniu zostaje przeciwstawiony realny obiekt miłosny, boska Wenus sztuki przemienia się w Wenus ziemską, przedmiot estetyczny sprowadza się do pełnej cielesnej obecności, do spełnionego aktu erotycznego. Porównanie „reprezentacji” i rzeczywistości, sztuki i życia przesądza sprawę:

W ciężką ramę plecy wmalowane,
a tu żywe ciepłe

¹³ Ibidem.

i w urodzie takie same.
 Oto ciało od barków aż do ud,
 wszystko świadczy życiu,
 że jest piękne.

(P 258–259)

Znamienne jest porzucenie czystej estetyki patrzenia, odsłonięcie cielesności wyrażone figurą *deixis* przejście na stronę Erosa – spełnionego i radosnego. Jak rzecz ujmuje Tzvetan Todorov: „Swymi najbardziej ogólnymi cechami miłość-radość pod każdym względem przeciwstawia się miłości-pragnieniu: radość z obcowania zastępuje kult braku, „ty” nie jest określane jedynie w zależności od „ja”, i wreszcie ideałem regulującym wymianę nie jest zjednoczenie dwojga, lecz wzajemność”¹⁴.

Posłuchajmy jeszcze Łobodowskiego. Moc miłości zmysłowej nie tyle przytłumia estetyczne sublimacje, co ujawnia się w powiązaniu ze studioowaniem piękna. Trudno więc twierdzić, że pielgrzymowanie do *Wenus przed lustrem* Velázquezego jest daremne, choć po namyśle pomysł odwracania wizerunku kobiety idealnej zostaje porzucony. Kontemplacja obrazu wzbogaca bowiem rozumienie miłosnej relacji i pozwala wzbić się ponad kontakt jedynie fizyczny:

I od śmiertelnych pleców
 bije luna,
 i nieśmiertelny Olimp
 znów jest blisko.

(P 259)

W konfrontacji, o której mowa, wygrywa ciepło ludzkiego dotyku, zmysłu najlepiej nakierowanego na to, co realne. Zmysłu sprawdzającego obecność bytów od nas odmiennych. W wierszu Łobodowskiego *Wenus przed zwierciadłem* paradoksalnie chwilowe zawieszenie czasu, czyli nieśmiertelność w akcie miłosnym, możliwa jest dzięki bliskiej obecności śmiertelnych.

W liryku *Wenus przed zwierciadłem* „światlista złuda” malarskiego przedstawienia i realna obecność kobiety (osoby nie oddzielonej od kształtu cielesnego) w momentach ekstatycznych przynosi pozbycie się egzystencjalnej troski. Sfera udręczenia jest gdzie indziej, poza kontemplacją, pragnieniem, radością. Poeta, podpowiadając sposób lektury, układa lakoniczny aforyzm: „w zachwyceniu ginie cierpienie” (P 259). Uwolniona od świadczenia o złym

¹⁴ T. Todorov, *Drogi miłości*, [w:] Idem, *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*, przeł. H. Abramowicz, J. M. Kłoczowski, Warszawa 2003, s. 153.

wieku, o ponurych wypadkach i bólu wygnania poezja Łobodowskiego, oczywiście tylko w pewnym wymiarze, poszukuje spokoju i pewności, odkrywa ponownie radość obcowania ze zmysłowo odbieranym pięknem kobiet oraz urokami świata natury¹⁵. Tak dzieje się w tomach późnych Józefa Łobodowskiego, w *Dwóch księżkach*, *Mare Nostrum* i *Rachunku sumienia*. Inny jest przypadek zbioru *Pamięci Sulamity*, w którym hymn pochwalny złożony z serii conceptów przechodzi w tren dla zamordowanej poetki. Oto fragment monologu dla Zuzanny Ginczanki: „... twoje ciało [...] miało być skazane na nieustającą miłość / a skazane zostało na zatrąę” (*Zuzanna w kąpieli*, P 283). Arkadię miłosną niszczy brutalnie zadana śmierć, natomiast słowo poetyckie ma służyć ocaleniu śladu¹⁶, przywróceniu obecności osoby, tak jak dyktuje sensualnie zorientowana pamięć.

Pozostawiłem na uboczu kwestię konceptualizowania kobiecego ciała. Modelowanie postaci na podobieństwo technik plastycznych i rzeźby (np. *Scena nad jeziorem*) to właściwość, która od razu rzuca się w oczy, natomiast przekład na kategorie stylów architektonicznych zdaje się być czymś osobliwym, jeżeli chodzi o erotyczną wyobraźnię. „Ja” w wierszu Łobodowskiego *Erotyk nieprzytomny* układa studium, zmysłowo ekstatyczne i zarazem trzeźwe, okiełznane przez nazwy epok w sztuce. Podręcznik dziejów architektury potrafi więc tu przemawiać namiętnie, służyć pochwalę erotyki wyzwolonej. Architektura ciała jest najdoskonalsza:

Nogi do kolan – strzelisty gotyk
 Uda przechodzą w renesans,
 Aby wyżej barokiem bioder zakwitnąć.
 Wiatr gdy się o nie otrze,
 Omdlewa od gorącej pieszczoty

(P 299)

Analityczne spojrzenie odpowiada czulemu miłosnemu dotykowi. Poetyka nadmiaru i nagromadzenia¹⁷ polega w tym przypadku na tym, że pochwała kobiety właściwie nie jest wyczerpywalna i wszelkie znaki kultury się przydają – niejako spontanicznie, bez krytycznej selekcji. W *Erotyku nieprzytomnym* odnajdziemy odwołania do perskiego Gulistanu – ogrodu róż i słowików, sta-

¹⁵ Por. J. Zięba, *Wstęp* [do:] *Poezje*, s. 15.

¹⁶ M. Piętniewicz, *Miłosny krzyk popiołów. O „Pamięci Sulamity” Józefa Łobodowskiego*, [w:] *Śladami pisarza. Józef Łobodowski w Polsce i w Hiszpanii*, red. G. Bąk, L. Siryk, E. Łoś, Lublin 2016, s. 169.

¹⁷ Tymon Terlecki pisał iż: „...stylistyczna figura nagromadzenia jest dla Łobodowskiego najbardziej charakterystyczna, najbardziej organicznie go wyraża” (T. Terlecki, *Poezje Cezarego Baryki. Rzecz o Łobodowskim*, [w:] *Łobodowski. Życie – twórczość – publicystyka – wspomnienia*, Lublin 2009, s. 414). Pierwodruk szkicu Terleckiego: „Tygodnik Ilustrowany” 1937 nr 16, s. 311–312.

rogreckiego Parnasu – krainy Muz, mitu miłosnego o Aretuzie, kultu Afrodyty i jeszcze – chrześcijańskich anielskich chórów. Wszystkie te mityczno-idylliczne przestrzenie, którymi mówiący szafuje bez umiaru, podporządkowane zostają pochwalie boskiej architektury kobiecego ciała. Wskazany pomysł literacki u Łobodowskiego powraca w kilku wariantach. Na przykład w *Narodzinach Wenus* czy w *Wenus przed zwierciadłem* architektoniczne asocjacje spotykają się z wyobrażeniem Kobiety-Natury. Język kreślonych w przestrzeni linii właściwy nieomylnym kompozycjom architektury oraz oplatające ciało ornamenty roślinne jako piękno zakorzenione w doskonałych wzorach natury – należą do stałego repertuaru topicznego tego poety. W monologu *O Chloe i kwiatach* koncept poetycki tworzy równoległość metaforyki florystycznej i miłosnej. Podobna reguła wyznacza apologię kobiecego piękna, onieśmielającego i wabiącego zarazem. Kobieta nie tyle przypomina kwietną naturę, co się z nią utożsamia i nią jest:

Jestem kwiat i cała stoję w kwiatach,
A te codzienne proszą się spod moich sukien...
Jeżeli wiesz, jak je w wieńce uplatać,
zerwij mnie i wdzięczny ulóż bukiet.

(*Sulamita mówi*, P 284)

Obfitość kwiatów wędnie bez kochanka-ogrodnika, granice tego *hortus conclusus* domagają się przekroczenia, a pejzaż idealny wypełnia tęsknota i pożądanie. Swoją drogą sugerowanie aktu erotycznego posiłkuje się u Łobodowskiego subtelnymi aluzjami. Według poety trzeba tak mówić, by nie powiedzieć za wiele, lecz zasugerować wszystko. Wówczas uwaga czytelnika skupia się również na innowacji wysłowienia.

Akwatyki Łobodowskiego we wskazanym porządku zajmują dominującą pozycję. Mit narodzin Wenus szczególnie poetę fascynuje. Ważne jest nagłe zjawienie się piękności, czyli objawienie dla oka. Dawni malarze – od Boticellego poprzez Tycjana do Cabanela – powracali do mitologicznej sceny, poszukując najlepszych środków przedstawiania bogini. Zapewne Łobodowski pośrednio nawiązuje do tych wizerunków, mocno przecież odcisniętych w kulturowej pamięci. Również lekcja antyku dobrze została przyswojona przez artystę słowa, Łobodowski bowiem posługuje się zwykle określeniem „Pani cypryjska”, bądź „Wenus Cypryda” (np. *Erotyk nieprzytomny*; *Sonety morskie*, I; *Zuzanna w kąpielu*), co odnosi się do narodzin Afrodyty-Wenus: „...ludzie Afrodytą ją nazywali, ponieważ w pianie (*en aphro*) ukształtowała się, Kytorejką z powodu zbliżenia się do wyspy Kytery, Cypryjką zaś z rodu (*Kyprogenes*), bo «urodziła się na osaczonym falami Cyprze»”¹⁸. To zauroczenie Józef Łobodowski dzieli z Aleksandrem Watem (*Ody I, Hymn [Morskiej*

¹⁸ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 310.

poślubisz światło piany...]), który woli epitet Anadiomena oznaczający ‘wyruszająca się z morskich fal’.

Obaj poeci sięgają po antyczną tradycję gatunków wysokich – hymnu i ody, Łobodowski zaś prezentuje sztukę słowa, sięgając po eklogę i dytambu, mierząc się z szacownymi nowożytnymi formami sonetu i madrygału. Co już zostało powiedziane, w krainie kultury poeta poszukuje spokoju, wytchnienia, bezpieczeństwa, także sił żywotnych przeciwko nicości i piękna przeciw szpetocie czasów. Genologiczne nacechowanie wypowiedzi w wieku XX wskazuje na ciągłość tradycji i przynależność artysty do szlachetnego dziedzictwa kultury. W przypadku poety – „żywiółowca”¹⁹ normy gatunkowe ograniczają spontaniczność wyrazu, są przeciwwagą dla ekspresji gwałtownych. Taka tendencja wiąże się również z ograniczeniem lirycznych monologów bezpośrednich. Jak rzecz ujmuje Tadeusz Kłak: „... Łobodowski sięga po gotowe wzory formalne, o dużej tradycji i określonych rygorach. [...] Wymagają one od poety znajomości rzemiosła, uczą sprawności i dyscypliny, jednak pozostawiają w utworach pewne piętno literackiego anachronizmu, ale w czasie, kiedy powstawały, nie było to może jeszcze tak wyraźnie odczuwane”²⁰.

W świat aktualnych wrażeń i przeżyć wnika sztafaż mitologiczny, a kultura antyczna staje się tu językiem opisującym piękno kobiet współczesnych. Zatem w tych wierszach raz po raz na plażach Morza Śródziemnego zdarzają się symboliczne narodziny Wenus. Warunek jest dość prosty: zaczarowany zmysł wzroku na wylaniające się z morza dziewczyny nakłada wzór archetypiczny. Od tego momentu rozpoczyna się praca idealizującej wyobraźni. Szczęście przeżywane w przelotnym spojrzeniu nie obywa się bez erotycznych pragnień. Weźmy jako przykłady *Ode do cudzoziemki*, *Narodziny Wenus*, *Na Marisę*. W liryku *Panny na plaży* przeczytamy: „ani wiedzą, że podobne są Nereidom // Ale stara Hellada odżywa, gdy ich nogi / śródziemnomorską plażą zwinnie przejdą” (P 271). W wierszu *Na Marisę* natomiast najważniejsze znaczenie mają muzyczne metafory. Bohaterka poddana została „władzy melodii dalekiej” (P 306). W tym liryku rytm, śpiew i ruch taneczny odpowiada kobiecej gracji, kobiecemu pięknu.

Gry spojrzeń, o których była mowa, u Łobodowskiego wyrażane są w stylu ekstatycznym i podniosłym, ale również wskazać należy ton na pół frywolny, krotochwilny, jak choćby w wierszu *Zielone oczy* lub w żartobliwej przypowieści *Służebnica diabła*. Na przeciwległym biegunie umieścimy natomiast melancholijne przyzywanie dawnej obfitości miłosnej – z bujną naturą w tle

¹⁹ Określenie Tymona Terleckiego, op. cit., s. 413.

²⁰ T. Kłak, *Na drogach Don Kichota. Emigracyjna twórczość Józefa Łobodowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCIX. Prace Polonijne, zeszyt 18”: *Pisarze Emigracyjni. Sylwetki*, red. B. Klimaszewski i W. Ligęza, Kraków 1993, s. 99.

(*Wspomnienie Juraty, W Zemborzycach*), w którym poeta „szuka pociechy w ponownym przeżywaniu swojej młodości”²¹.

Święto obfitości trafia w czas na pograniczu lata i jesieni, jego reguły wyznacza bowiem czas zbiorów. W wierszu *Mitologia* pojawia się obraz opulencji – nadmiaru, dojrzałości i przejrzałości. Omdlewający, mglisty krajobraz tworzy scenę wyznania miłosnego:

Lato już od siwego upału omdlało,
rozpływają się góry na horyzoncie
i jaszczurka wybiegła przed domu przyciesie.
Najsoczystszych płodów ociążałość –
nim ostatni z nich przymrozek strąci,
chodźmy razem uprzędzić jesień.

Wiersz *Popołudnie* charakterystyczny dla cyklu *Popołudnie fauna* (z tomu *Dwie książki*, tytuł nawiązuje do Stéphane’a Mallarmé’a i do Ducasa) wspierałby rozważania o Łobodowskiego retoryce obfitości. Wskazać w tym miejscu warto stary topos pór roku, tak przepracowany, że na pierwszy plan wybija się intensywność doznania pełni wegetacji oraz szybkiego przemijania przyrodniczych cyklów. W tym czasie przeobrażenia, w którym rytm ludzkiego życia także przyspiesza, niecierpliwe wezwanie do miłości przypomina pogański rytuał.

Opisywany trop obfitości natury wiedzie w stronę baroku – bogactwa obrazów i rzeczy, smakowania pokarmów ziemskich, w tym dojrzałej obfitości miłosnej uczy:

Wapienną winogrodu krzew rozsadza glebę,
ciasto, rośnie, pożywnym będzie wkrótce chlebem,
mleko zamieni się w tłustą śmietanę.

Głodu nie będzie. Po wieczery na osłodę
Podasz usta, natarte szafranem i miodem,
i piersi winem wytrawnym wezbrane

(*Sonet barokowy*, P 265)

W cytowanym wierszu – w jakimś sensie programowym – mówiący wciela się w siedemnastowiecznego rymopisa. Uprawia stylizację z radością i swobodą, wybierając z zasobów środków artystycznych co lepsze poetyckie figury – na powrót ożywione i atrakcyjne. Wiele konceptów wywodzi się z tradycji Jana Andrzeja Morsztyna, przysposobionej do aktualnych potrzeb wyrażania. W tym przypadku można mówić o swoistych napięciach stylistycznych i semantycznych pomiędzy tym, co znane, a tym, co stanowi innowację artystycz-

²¹ Ibidem, s. 107.

ną. Traktując temat najbardziej szkicowo, wskazać należy igranie odległymi metaforami, nagromadzenie „stłoczonych” określeń tego samego przedmiotu, ujęcia antyetyczne, wreszcie – potrzebę zadziwiania odbiorcy.

Jeśli ograniczymy się do jednego przykładu, to w przywoływanym już wcześniej *Erotyku nieprzytomnym* rozpoznać wypadnie koncepty Morsztynowskie pojmanego niewolnika pięknej pani, galernika rozkoszy, admiratora, który umiera z miłości, przy czym Józef Łobodowski jest mniej chłodny, niż Morsztyn i zdecydowanie bliższy – zakrytemu nie do końca – biologicznemu konkretowi.

W poezji Józefa Łobodowskiego święto obfitości dary miłosne łączy z cudami natury. Zachłanność zmysłowa każe temu poecie wciąż tworzyć obrazy nagromadzenia rzeczy. Wrażliwy na kształty, barwy, smaki i dźwięki artysta, choć tego pragnie, nigdy nie nasyci się wielością. *Arcadia profana* Łobodowskiego, kraina pięknych mitów oraz kompensacyjnych marzeń, broniona jest przed niszczącymi wyrokami losu. Święto obfitości staje się remedium na zło w świecie, okrucieństwo historii, cierpienie ludzkie, nędzę wygnania. Również ma oddalić dręczące poczucie przemijania rzeczy oraz metafizyczną trwogę.

BIBLIOGRAFIA

- Bielatowicz Jan. 1970. *Józef Łobodowski*. W: J. Bielatowicz. *Literatura na emigracji*. Londyn: Nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej.
- Historia piękna*. 2009. Red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Kłak Tadeusz. 1993. *Na drogach Don Kichota. Emigracyjna twórczość Józefa Łobodowskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCIX. Prace Polonijne z. 18”: *Pisarze Emigracyjni. Sylwetki*. Red. B. Klimaszewski i W. Ligęza. Kraków.
- Kubiak Zygmunt. 1997. *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa: Świat Książki.
- Łobodowski Józef. 1990. *Poezje*, wybór i wstęp J. Zięba, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Malraux André. 1985. *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, przeł. J. Lisowski, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Miłosz Czesław. 1985. *Biedny poeta (Głosy biednych ludzi)*. W: Idem, *Wiersze*, t. 1. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Ortega y Gasset José. 1993. *Velázquez i Goya*. Wybór S. Cichowicz, przeł. R. Kalicki, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik.
- Piętniewicz Michał. 2016. *Miłosny krzyk popiołów. O „Pamięci Sulamity” Józefa Łobodowskiego*. W: *Śladami pisarza. Józef Łobodowski w Polsce i w Hiszpanii*. Red. G. Bąk, L. Siryk, E. Łoś. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Rzepińska Maria. 1988. *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Święch Jerzy. 2012. *Łobodowski-poeta*. W: *Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim*. Red. L. Siryk, E. Łoś. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

- Terlecki Tymon. 2009. *Poezje Cezarego Baryki. Rzecz o Łobodowskim*. W: *Łobodowski. Życie – twórczość – publicystyka – wspomnienia. W stulecie urodzin Józefa Łobodowskiego*. Red. M.
- Skrzypek. Lublin: „Scriptores” – Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1644–9444.
- Todorov Tzvetan. 2003. *Drogi miłości*, [w:] Idem, *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*, przeł. H. Abramowicz, J. M. Kłoczowski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik.
- Stempowski Jerzy. 2001 *Nagroda literacka „Kultury” za rok 1961 [Józef Łobodowski]*. W: Idem, *Klimat życia i klimat literatury 1948–1967*. Wybór i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik.
- Ważbiński Zygmunt. 1972. *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Yourcenar Marguerite. 2004. *Czarny mózg Piranesiego – Wprowadzenie w dzieło Konstantinosa Kawafisa*. Przeł. J. M. Kłoczowski, K. Dolatowska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Zięba Józef. 1990. *Wstęp*. W: J. Łobodowski. *Poezje*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.

FEAST OF ABUNDANCE. POEMS BY JOZEF LOBODOWSKI
ABOUT NATURE AND ART

Abstract: In this work the author discusses and reads Józef Łobodowski's poems, which were created during his emigré period. The author concentrates on interpretation of the poems glorifying the beauty of the world, joy of being and liberty of the poetic word. Łobodowski praises the woman body, so closed to the loveliness of nature. Portrait-painting of woman body in this poetry has been enriched by the appeals to paintings, sculptures, architecture and music. In his hymns, madrigals and sonnets the poet uses stylization, going back to the patterns of baroque literary language.

The formula “feast of abundance” means richness of poetic pictures and multiplicity of cultural associations and refers to the poetics of surplus. The important role plays accumulation rhetoric figures, juxtapositions, metaphors, comparisons and antithesis’. The culture of Greco-Latinian civilisation with the Greek and Roman mythology was very well assimilated by the poet. In this poetry the experience of the intensive loveliness contrasts with heritage of so called Ukrainian school in Polish romanticism and XX-th century catastrophism. The dream about the separate world, about Arcadian space is a kind of therapy, because poet tries to find counterbalance to experiences of the bad world and want to surpass the metaphysical fear.

Key words: Józef Łobodowski, Polish emigration poetry, references to culture, correspondence of arts, the poetics of excess, beauty

ФЕСТИВАЛЬ ДОСТАТКУ. ВІРШІ ЮЗЕФА ЛОБОДОВСЬКОГО ПРО ПРИРОДУ
ТА МИСТЕЦТВО

Анотація: У цьому дослідженні автор розглядає поезію Юзефа Лободовського з його пізнього періоду, які були написані у вигнанні, розміщуючи в центрі інтересів читання віршів, що прославляють красу світу, радість існування та свободу поетичного

слова. Тут використовується метод літературного аналізу та враховуються різні літературні та культурні посилання, включаючи взаємодію мистецтв. Лободовський приділяє значну увагу жіночому тілу – близькому до краси природи. Зображення жіночого тіла збагачуються поетом посиланнями на живопис, скульптуру, архітектуру та музику. У своїх гімнах, мадригалах та сонетах він використовує стилізацію, головним чином за зразками мови бароко.

Формула “фестиваль достатку” позначає багатство образів та безліч культурних асоціацій з одночасним використанням поетики надмірності та накопичення риторичних фігур, вичислювання, метафор, порівнянь та антитез. Культура античності, поряд з міфологією греків та римлян, добре засвоєна Лободовським. У його творчості досвід інтенсивно розкритої краси протистоїть спадщині романтичної української школи та настанню катастрофізму XX століття. Мрія про окремий літературний світ, про аркадський простір, служить своєрідною терапією, адже поет хоче знайти протиположність для досвіду сумнозвісного XX століття та подолати метафізичний страх.

Ключові слова: Юзеф Лободовський, польська еміграційна поезія, посилання на культуру, взаємодія мистецтв, поетика надмірності, краса