

Po co poetom Średniowiecze? Różewicz – Herbert – Miłosz

Adam Regiewicz

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-1367-7697

For What Purpose Do the Poets Refer to the Middle Ages? Różewicz – Herbert – Miłosz

Abstract: The paper attempts to describe the concept of the medieval period built by Polish poets: Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert and Czesław Miłosz. The authors use this concept for the evaluation of contemporary times. The image of the Middle Ages is, on the one hand, an ethical concept abounding in references to the category of Heritage (civilisational and spiritual), and on the other hand, a dark period in which the individual and the human God become lost. The poets prefer using Enlightenment and Romantic clichés, creating a clear ideological view by means of them.

Key words: Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, medievalism, literary tradition

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, medievalizm, tradycja literacka

Literatura jest najsilniejszym narzędziem kształtującym wyobrażenie przeszłości. Badania imagologiczne, prowadzone niegdyś przez Wiktora Choriewa¹, wykazały, że to właśnie słowo wytwarza najbardziej trwałe fantazmaty, które determinują postrzeganie pewnych przeszłych zjawisk czy wydarzeń. Do takich należy także średniowieczność, czyli sposób przedstawiania kultury wieków średnich utrwalany przez kolejne epoki. Jest to kategoria imagologiczna, za pomocą której – jak pisze John Simmons – dokonuje się oceny czasów współczesnych². A zatem odniesienie do wieków

¹ W. Choriew, *Imagologiczny aspekt pamięci kulturowej*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014, s. 73–83.

² J. Simmons, *Christopher Middleton on Elizabethan Medievalism*, w: *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*, ed. R. Utz, T. Shippey, Brepols 1998, s. 44.

średnich pojawiałyby się w literaturze współczesnej w charakterze punktu referencyjnego, wobec którego można zdefiniować wartości czasów obecnych.

Poniższa refleksja będzie próbą komparatystycznego opisanie (bardzo syntetycznego, a zarazem powierzchownego) budowanych przez trzech polskich poetów: Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza, koncepcji średniowieczności, za pomocą której podejmują oni dialog z zastaną rzeczywistością. Wybór tych poetów nie jest przypadkowy, bowiem za każdym z nich kryje się inna postawa ideologiczna, inne ujęcie etyczne, a co za tym idzie, także inne wykorzystanie średniowieczności³.

Dziedzictwo i wydziedziczenie

„Bez dziedzictwa nie ma dziedziczenia” pisał George Steiner⁴ i myśl tę przekuwają na wiersze wymienieni twórcy. Tropią znaki, chcą chodzić po śladach, które – takie mają przekonanie – przeniosą ich na chwilę w tamte czasy. Wchodzą do wyniosłych architektonicznych katedr, siadają naprzeciw malowideł, kartkują zapisane łaciną woluminy, by dotknąć przeszłości, której już nie ma. Mają tego świadomość, a jednak obcowanie z przedmiotami, tekstami kultury, które są dowodem na realną obecność tamtej przeszłości, są sposobem konfrontowania się z terażniejszością. Medievalistyczne napięcie świetnie oddaje opisana przez Stanisława Barańczaka koncepcja dziedzictwa i wydziedziczenia dotycząca świata poetyckiego Zbigniewa Herberta. Pisał on:

Uważna lektura wierszy Herberta wykaże [...], iż równie słusznie jak poetą Śródziemnomorza, przeszłości kultury można byłoby go nazwać „barbarzyńcą”, poetą współczesności i piewcą empirycznego konkreту⁵.

Ambivalentność wpisana w postawę podmiotu lirycznego, który przywiązany do wartości Zachodu, zwrócony w stronę przeszłości i gloryfikujący kulturę, jednocześnie hołduje współczesności, spoglądając na rzeczywistość skrajnie sceptycznie, ze spojrzeniem naznaczonym chłodną empirią, została sprowadzona do metafory konfrontacji dziedzictwa (przeszłości, tradycji, Raju) i wydziedziczenia (terażniejszości, banicji z symbolicznej Arkadii, Raju Utraconego).

To, co Barańczak przypisuje wyłącznie Herbertowi, w kontekście omawianej średniowieczności charakteryzuje pozostałych poetów, szczególnie

³ Pomijam w tym miejscu odniesienia innych współczesnych autorów: Wisławy Szymborskiej z *Miniaturą średniowieczną*, Stanisława Grochowiaka z *Szymonem Słupnikiem*, Mirona Białoszewskiego z *Wywiadem*, Juliana Przybosa z *Notre Dame czy Widzeniem katedry w Chartres* i innych, których teksty są raczej incydentalne w nawiązaniu do kultury wieków średnich, a nie stanowią części większej narracji medievalistycznej.

⁴ G. Steiner, *Czym jest literatura porównawcza?*, tłum. I. Hansz, „Przegląd Polityczny” 2009, nr 93, s. II.

⁵ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 55.

Czesława Miłosza⁶. Każdemu porządkowi odpowiada ruch niszczący, który jest podstawą do wznoszenia czegoś bardziej monumentalnego. Każdemu procesowi konstrukcji odpowiada proces dewastacji, a wydaje się, że tej w rozwoju cywilizacji jest więcej – powie Miłosz w kontekście doświadczeń wojny, których nie waha się opisać za pomocą wydarzeń sprzed pół tysiąca lat, jak w *Campo di Fiori*.

Biedny chrześcijanin bezsilnie patrzy na miażdżone getto. I zapytuje siebie samego raczej teoretycznie, czy nie stał się już milczącym pomocnikiem śmierci⁷.

Historia pisana przez duże H wdziera się siłą w tę nieoficjalną, niepewną siebie i naznacza ją w sposób dramatyczny. Doskonale oddaje to sposób przedstawiania historii – antagonistyczny i niewspółmierny, gdzie w człowieku przecinają się wielkie dzieje i jednostkowy los. Trudno nie dostrzec w tym spojrzeniu romantycznego „Heglowskiego ukąszenia”, które każe spoglądać na historię w perspektywie nieustannego zmagania, zderzania się sprzecznych wartości. Świat nie jest czymś stabilnym, jest w ciągłym ruchu.

W ten tryb procesu cywilizacyjnego, nieustannego wydziedziczenia, wpisane jest Średniowiecze. Herbert wyzyskuje ten moment w wierszu *Longobardowie*, kiedy zatrzymuje się w momencie najazdu barbarzyńców z Północy. Sposób ich przedstawienia nie jest jednoznaczny. Z jednej strony, są zapowiedzią nowego porządku, nowej kultury, która ukształtuje Europę na kolejne tysiąc lat.

W lewej trzymają jutrznie
W prawej bicz

Jutrznia, poranna modlitwa Kościoła, jest znakiem nowego paradygmatu, który przychodzi wraz z barbarzyńcami, bicz jest znakiem kary, a zatem tego, co kojarzy się z jurysdykcją. To dwa skrzydła średniowiecznego porządku⁸.

Z drugiej strony nie ma wątpliwości, że przynoszą zniszczenie i śmierć, czego znakiem są

Pod paznokciami, pod powieką
Grudki krwi obcej czarne i twarde jak krzemień
Palenie świerków szczekanie konia popiół⁹

⁶ „U Miłosza wydziedziczenie jest niezbywalną cechą ludzkiej kondycji, stan »pomiędzy« – stanem przyrodzonym każdemu mieszkańcowi Ziemi. Znajduje się on bowiem zawsze między naturą i kulturą, historią i transcendentą, religią i nauką. [...] Dla Herberta jest ona symbolem utraty idylli (osobistej, patriotycznej, cywilizacyjnej), dla Miłosza – obrazem egzystencjalnego rozdarcia. Pierwszy umieszcza siebie poza bramami raj, drugi – w cieniu drzewa wiadomości”. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 211.

⁷ T. Burek, *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 10985, s. 273.

⁸ Po edykcji mediolańskim religia chrześcijańska stała się prawem państwowym, król – Pomazańcem, nastąpiła unifikacja religijno-polityczna w myśl Pawłowego powiedzenia: „Jeden Pan, jedna wiara, jeden chrzest” (Ef 4,5).

⁹ Z. Herbert, *Napis*, Wrocław 1996, s. 31.

Herbert przywołuje tu znaki zniszczenia konotowane przez ogień (palenie, popiół) oraz ciało post mortem (pod paznokciami, pod powieką). Towarzyszący im potrójny okrzyk *nothing* zwiastuje zagładę. Za każdą nową formą cywilizacji kryje się śmierć poprzedniej. Historia żadnego narodu nie jest wolna od takiej przeszłości, o czym przypomina Miłosz w *Legendzie*. Ukazuje tam moment chrystianizacji Słowiańszczyzny, której nierzadko towarzyszył miecz, by skonfrontować go z czasem wojny i pokazać ufundowanie „nowego lepszego świata”:

Splynęła farba z ust kobiet. Pierścienie
Brzękły o bruki. Zwracały się oczy
Ku obojętnym niebieskim otchłaniom
I przyjmowały śmierć. Pękły posady
Ozdobnych gmachów. Pył kruszonej cegły
Wzbijał się z dymem pod słońce, spadały
Z nieba gołębie. O gruz domostw naszych
Wsparliśmy twierdze ulic, aż runęły
Twierdze i ręce, i broń. Zapach klęski
Trupi i mdły, przeraźliwa cisza
Po zgielku bitwy, zeszyły ponad zgliszcza
I deszcz jesienny siekl, a ocaleni
Na czoło brali piętno niewolników.
Pamięć znieprawił wróg, sobie przypisał
Na równi dawną i przyszłą wspaniałość¹⁰.

Jeśli przyjrzeć się czasownikom, za pomocą których poeta buduje obraz dokonującej się zmiany, to można zaobserwować w początkowej fazie charakterystyczny ruch w dół: spłynąć, brzęknąć o bruk. Towarzyszą im czasowniki oznajmujące rozpad: pęknięcie, kruszenie, wzbijanie dymu. Wreszcie poeta próbuje wyrazić postawę mieszkańców: początkowy opór zmienia się w poddanie i niewolę. Miłosz konstruuje przekonanie, że u podłoża każdej cywilizacji leży krzywda podbitego ludu¹¹. To piękne Średniowiecze, z opasającymi miasto murami, potężnymi zamkami, wystawnymi ucztami i niepowtarzalną kulturą wyrosło na ruinach dawnego świata.

Ci, co żyli
Kiedyś przed nami, byli już legendą
Nieodczytaną¹².

Jednocześnie ten utrwalony świat również podlega zniszczeniu. Historia jest niczym wahadło – wpisane przez Herberta w końskie strzemię, które

¹⁰ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1988, s. 210.

¹¹ Podobną historiozofię wyraża Juliusz Słowacki w *Lilli Wenedzie*, w której przedstawia losy ginącego narodu Wenedów. Ich walka, przypomnijmy, traktowana jest jako mierzenie się z fatalizmem historii, któremu nie są w stanie się przeciwstawić. Przyjmują wobec zwyciężskich Lechitów postawę uległą, bierną. Jednocześnie można doczytać się w tej historii nieco głębszego tłumaczenia wydarzeń XIX-wiecznej Polski, która ponosiłaby karę za wcześniejszy dokonany na ludności autochtonicznej mord – Lechici wszak są najeźdźcami. Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2002, s. 341–343.

¹² C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 210.

wychylając się, burzy i tworzy zarazem. W jednym z wykładów na Harvardzie Czesław Miłosz mówił:

Dokonano odkrycia, że „cywilizacje są śmiertelne”, że więc nic także nie chroni cywilizacji zachodniej od pogrążenia się w chaos i barbarzyństwo. Stan dzikości, który zdawał się być odsunięty w zamierzchłą przeszłość, powrócił jako plemienne rytuały państw totalitarnych. Obóz zagłady stał się centralnym faktem stulecia, a drut kolczasty jego emblematem¹³.

W tę diagnozę wpisuje się także Średniowiecze poety, widziane przez pryzmat politycznych zabójstw i zbiorowych mordów, jak choćby w *Królu Popiele*¹⁴. Legendarny Popiel nie jest tu tylko figurą prasłowiańskiej tradycji oralnej, odpowiedzialną za otrucie swoich krewnych, a następnie odsunięty od władzy w sposób krwawy przez Piastów, ale uniwersalnym znakiem skłonności do popełniania zbrodni¹⁵, co pozwala Miłoszowi tłumaczyć średniowieczną historią wydarzenia wojenne.

Opisany mechanizm oświeclania wydarzeń współczesnych przez fragmenty przeszłości (postaci czy wydarzenia) jest wspólny dla wszystkich wymienionych tu poetów. Najlepiej widać to w momentach, gdy wpatrują się oni w przeszłość utekstowaną w postaci dokumentów, dzieł sztuki czy architektury. Ta ostatnia w postaci gotyku jest chyba najbardziej rozpoznawalnym znakiem Średniowiecza, a zarazem najczęściej przywoływanym odniesieniem w poezji¹⁶.

Katedra to monument. I nie chodzi tu tylko o jej konstrukcję, ale o ucieleśnione średniowieczne marzenie o bliskości człowieka i Boga¹⁷, które rozpadło się wraz z tamtą kulturą, dlatego umiejscowiona we współczesnym powojennym krajobrazie będzie stanowić nieosiągalny wzór i symbol dawnej cywilizacji dla jedynych, wyrzut sumienia i podstawę oskarżenia dla drugih.

W jednej z rozmów Tadeusz Różewicz wyznaje, że architektura gotycka jest alegorią całej kultury i cywilizacji europejskiej, która wyraża wertrykalne dążenie do nieba, do absolutu i do Boga. Poeta wspomina ideę poematu poświęconego kościołowi Mariackiemu w kontekście swoich studiów z historii sztuki, ale przede wszystkim w perspektywie 1945 roku i otaczających go gruzów. Na tym tle

kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka przyzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który

¹³ C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004, s. 55.

¹⁴ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 55.

¹⁵ M. Jaworski, *Groza władzy. O Królu Popiele*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1, s. 129.

¹⁶ Dokładne opracowanie tego zagadnienia znajdziemy w książce M. Czermińskiej, *Gotyk i pisarze. Topika obrazu katedry*, Gdańsk 2005.

¹⁷ Świątynia miała być aktem mistycznego zjednoczenia ze Światłością Boga. „Podobnie jak rozwiązania architektoniczne przedmioty zachęcały duszę, by od tego, co stworzone, wznosiła się ku temu, co ponadczasowe, od tego, co zamknięte w materii, zwracała się ku niewysłowionemu”. G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dola-towska, Warszawa 1991, s. 97.

patrę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu...¹⁸.

Próba odbudowania tej gotyckiej świątyni w sobie, zrekonstruowania człowieka po wojnie jest wysiłkiem, któremu Różewicz poświęci całe swoje życie¹⁹. Z początku wydaje się to niemożliwe, stąd katedra stanie się dla poety symbolem zawieszanej nad człowiekiem ogromnej przestrzeni kamienia, która niczym „martwy bóg” sędzi i milczy.

„Liegen und Ruhen
in einer Gruft
Unter diesem Stein”
Mówią gotyckie ostre
Jak miecze litery
W katedrze świętego Jakuba
W Nysie

Dwaj bracia marmurowi mali chłopcy
Johannes i Friedrich
Umarli w kwietniu i maju
Przed trzema wiekami

Nieruchomi stoją
W marmurowej wnęce
i trzymają się za zimne ręce
(*Kamienni bracia*²⁰)

Wpisana w architekturę nieruchomości jest charakterystycznym dla poezji Różewicza sposobem wyznaczania krajobrazu śmierci. Kamienne figury ślepo spoglądają w dół na wałące się domy i krew płynącą ulicami. Wydają się zbyt pyszne, by pochyłać się nad duszącymi się dymem dziećmi w zamkniętych piwnicach miasta podczas bombardowania. Nieludzkie milczenie rodzi w poecie niezgodę na taki przebieg dziejów. Podważa swoją przedwojenną wizję Boga jako obrazu miłości i nadziei, a także wiarę w człowieka, które wyrażała katedra²¹. Dlatego też w wierszach Różewicz wielokrotnie odwołuje się do gotyku, który interpretuje w perspektywie śmierci czy nihilizmu w ogóle. Nietzscheańskie „bóg umarł” Różewicz przenosi na egzystencję człowieka²². Dlatego w opisie sztuki gotyckiej jego najbardziej charakterystyczną figurą będzie zawieszony na zworniku lub przedstawiony w postaci rzeźby Chrystus, który ocieka krwią.

¹⁸ *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 321.

¹⁹ J. Brzozowski, *Na marginesie dwóch wierszy Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 189.

²⁰ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 286.

²¹ Swoje pierwsze próby poetyckie Różewicz publikuje przed wojną w katolickim czasopiśmie „Pod Znakiem Maryi”. P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O Twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, s. 91.

²² A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”*. *Różewicz i Nietzsche*, w: tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

Drewniany Chrystus
z średniowiecznego misterium
idzie na czworakach
cały w czerwonych drzazgach
w cierniowej obroży
z opuszczoną głową
zbitego psa
jak to drewno łaknie
(*Drewno*²³)

W poetyckiej ekfrazie poeta nawiązuje do licznych średniowiecznych przedstawień pasyjnych, w której dominuje rys dydaktyczny²⁴. Za pomocą eksponowania ostrych rysów klatki piersiowej Chrystusa, wystających i konotujących klucie narzędzi tortur, wreszcie czerwieni nakładanej na ciało ukrzyżowanego przekazywano tematykę bólesci i teologię odkupienia. Różewicz rezygnuje zupełnie z odniesienia teologicznego, skupiając się na wymiarze cielesnym. Poeta często wiąże gotyk z okrucieństwem śmierci, czego wyrazem są silnie eksponowane w wierszach elementy, których nazwy konotują ludzkie cierpienie: cięciwy ostrołuku, ostre miecze liter, stalowe łańcuchy, białe żebra wiszącego Chrystusa, iglice wież. Obsesja śmierci naznacza nie tylko katedrę, ale i pozostałe ślady Średniowiecza, rzeźbę – jak w cytowanym wierszu ołtarz Wita Stwosza, który pokryty mułem nie ma w sobie ani światła, ani życia (*Odkrycie pierwotnych barw w ołtarzu Wita Stwosza*²⁵), czy karnawał, gdzie maski z szerokimi uśmiechami przypominają martwe twarze mordowanych, a w tańcu „błyskają lśniące ostrza śmiechu” (*Karnawał 1949 Maskarada*²⁶).

W podobnym tonie Różewicz zinterpretuje odniesienie do obrazu Hieronima Boscha *Syn marnotrawny (Wędrowiec)*. Korzystając z liryki maski, poeta wiąże swoje przeżycia wojenne z wypowiedzią podmiotu lirycznego, który zamyka je w powtarzającym się stwierdzeniu naoczności: „widziałem”. Ten wizualny aspekt jest o tyle istotny, że mamy tu do czynienia z podwójnym znaczeniem słowa: pierwsze odnosi się do osobistego doświadczenia, drugie do patrzenia na obraz. Obie perspektywy przenikają się w wierszu. Przywołane przez Różewicza widzenia: „ludzi na krzyżach/ którzy nie zbawiali/ berło i jabłko/ które zgniło w dłoni” mają swoje odzwierciedlenie zarówno w obrazie wojny, która toczyła się „na ziemi w niebie”, jak i obrazie Boscha, na którym odnajdziemy nagie kości, szubienice i męczeńskie koło. Ale Różewicz idzie dalej, wyzyskując kolejny sens widzenia – prorocтва apokaliptycznego:

widziałem koniec
i początek świata
[...]

²³ T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 313.

²⁴ J. Kłębowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 102–184.

²⁵ Tamże, s. 170.

²⁶ Tamże, s. 140.

widziałem ziemię
co przez deszcz
łez i krwi
świeciła
trupim światłem
stygnącego ciała

(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha]*²⁷)

Poeta nawiązuje tym samym już nie do *Syna marnotrawnego* Boscha, ale do *Sądu ostatecznego*, jego kolorystyki i obrazu zagłady tam zwizualizowanego²⁸. Zabieg ten, podobnie jak wszystkie odniesienia poety do estetyki średniowiecznej, można rozumieć w kluczu zaproponowanym przez Marię Janion, która, analizując poemat *Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, zauważa podobieństwo poety i malarza: „Obaj [...] wędrowali przez ziemię jałową, obaj odrzucili wiarę w zmartwychwstanie ciała, obaj zagłądali w usta jak w czarną otchłań”²⁹.

Odmienne spojrzenie na architekturę gotycką i towarzyszącą jej myśl średniowieczną przynosi twórczość Zbigniewa Herberta. Wpatrzeni w namacalne namiastki przeszłości, poeta traktuje je jako nieusuwalny fundament zarówno cywilizacji, jak i człowieka w ogóle. To nie jest doświadczenie estety, ale kogoś, kto chce dotrzeć i „dotknąć przeszłości”³⁰, kto jej odpowiada.

Wołanie gotyku jest równie nieodparte, jak wołanie gór i nie można długo pozostać biernym obserwatorem. [...] Katedra gotycka odwołuje się nie tylko do oczu, ale także do mięśni. Zawroty głowy mieszają się z uczuciami estetycznymi³¹.

Dla Herberta architektura i rzeźba gotycka wpisane w katedrę są odbiciem harmonii natury, pewnego uporządkowanego obrazu świata, o którym wspomina Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro*, odwołując się do średniowiecznego tomizmu³². Analizując różne aspekty budowli gotyckiej: poczynawszy od teologii, a skończywszy na wykonywanych pracach budowlanych, Herbert widzi w niej świadectwo hierarchii, wierności, posłuszeństwa, a zarazem w głębokiej swej istocie zwycięstwa ducha chrześcijańskiego. Dlatego też katedra gotycka jawi się poecie jako symbol stabilnego świata, a „zejście z katedralnej wieży miłośnik średniowiecznej rzeźby nazywa zstąpieniem do piekieł”³³. Odejście od katedry jest jednoznacznie interpretowane jako wyraz wydziedziczenia, które już się dokonało.

²⁷ Tamże, s. 269.

²⁸ J. M. Ruszar, *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)*, w: *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2005, s. 201.

²⁹ M. Janion, *Nadmiar bólu*, w: *tejże, Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 208.

³⁰ E. Konończuk, „Martwa natura z wędzidłem”: literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum, w: *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Sidoruk, Białystok 2001, s. 104.

³¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991, s. 192.

³² J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”*, w: *Poznanie Miłosza 2*, cz. I: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 136–137.

³³ J. Rozmus, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk*, Kraków 2007, s. 146.

Architekturę religijną zastępuje architektura obronna. Wraca czas grubego muru. Pustoszają budowy nie ukończonych katedr. Nikogo nie interesują już wysokie łuki i misterne sklepienia. Synowie tych, którzy rzeźbili uśmiech anioła, toczą armatnie kule³⁴.

Herbert, podobnie jak Różewicz, aczkolwiek w odmiennym od niego sensie, wykorzystuje średniowieczną estetykę, aby ocenić czasy współczesne. Robi to zresztą często, jak choćby wtedy, gdy komentuje proces templariuszy i fałszywe oskarżenie Jakuba de Molay, zwracając uwagę, że „metody użyte w walce z Templariuszami weszły do repertuaru władzy”³⁵. Wobec czasu ciemnego, naznaczonego krwią, zdradą i upadkiem moralnym, potrzebny jest punkt referencyjny, nieusuwalna *axis mundi*. Taką osią – w sensie fizycznym i duchowym – jest dla Herberta średniowieczna katedra.

Filtry, klisze, przesłony

A jednak każdy z wymienionych poetów proponuje czytelnikowi inne Średniowiecze, ukonstytuowane na podstawie własnych, indywidualnych lektur, doświadczeń, odczytań. Powstaje wówczas obraz przefiltrowany, nieco przesłonięty osobą samego piszącego, czego nie ukrywa żaden z autorów.

Herbert proponuje czytelnikowi projekt Średniowiecza etycznego, które zasadza się na wizji lepszej przeszłości³⁶. W *Przesłaniu Pana Cogito*³⁷ wyraźnie odwołuje się do wartości etosu rycerskiego: stawania po stronie słabszych, pogardy dla zemsty, nienawiści do zła, honoru i pokory³⁸. Przywołuje Rolanda obok Gilgamesza i Hektora, wskazując nie tylko na obecne w kulturze wzorce, ale także podkreślając rolę średniowiecznego mitu założycielskiego Europy. Herbert przywołuje tu Średniowiecze jako czas Dziedzictwa, początku i porządku, tym samym realizuje „mit wiecznego powrotu”, który odpowiada na egzystencjalną potrzebę zakorzeniania się w czymś stałym i pewnym.

W rozpoznaniu Zbigniewa Herberta pobrzmiewa wizja cywilizacji wywiedziona w *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota, który spogląda na obecne czasy przez pryzmat kultury Średniowiecza jako nienaruszalnego monolitu. Podobnie Herbert przeciwstawia współczesny kryzys ducha i degenerację kultury średniowiecznej tradycji kulturowej, w której duch przenika materię i nadaje jej sens. Jego Średniowiecze ma charakter uniwersalny, stąd przywoływane teksty kultury dawnej egzemplifikują ponadczasowość, odsłaniając technikę poetycką opartą na synekdosze: od szczegółu do ogółu.

³⁴ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie...*, s. 113.

³⁵ Tamże, s. 164.

³⁶ Por. J. Fichte, *The End of Utopia – the Treatment of Arthur and His Court in Contemporary German Drama*, w: *Reading the Middle Ages. The J. A. W. Bennett Memorial Lectures*, red. P. Boitani, A. Torti, Perugia 1995, s. 153–169.

³⁷ Z. Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 88.

³⁸ Por. M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1986, s. 70–81.

Świetnie ilustruje to tekst *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*, w którym – podobnie jak cytowany już Tadeusz Różewicz – odnosi się do dzieła późno-średniowiecznego rzeźbiarza. W przeciwieństwie jednak do wrocławskiego kolegi, Herbert eksponuje dynamikę przedstawienia:

Cud się dłoniom wymyka
więc kładą je na powietrzu – powietrze się burzy jak struny
Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka
lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna³⁹.

Rzeźbiarskie dzieło wydaje się jedynie zastygłą w ruchu sceną, zamiast brudu – złoto, zamiast ziemi – wznoszenie do nieba. Średniowieczna sztuka snycerska staje się pretekstem do wyrażenia tęsknoty za lepszym – nieco wyidealizowanym – światem. Po raz kolejny daje o sobie znać Herbertowskie pragnienie powrotu do raju, z którego człowiek został wygnany. „Mimo całej przerażającej wiedzy o człowieku, uzyskanej w tyglu dwudziestowiecznej historii, poeta wybiera męstwo, trudną, pozbawioną złudzeń akceptację świata”⁴⁰.

Nieco inaczej Czesław Miłosz. Nie ukrywa on fascynacji Średniowieczem słowiańskim, czasem przedchrześcijańskim, stąd często przedstawia je poprzez atmosferę mglistych rozlewisk, dawnych wierzeń, palonych bierwion, dzwoniących cynowych dzbanów i chichotów demonicznych stworów. Snuje opowieści oparte na legendach i podaniach ludowych o Popielu, którego myszy zjadły, czy o chłopie, który został królem. Buduje obraz kultury średniowiecznej nie dworskiej i elitarnej, ale swojskiej, prostej, ludowej, wywiedzionej z romantycznego skarbczyka. W *Rodzinnej Europie* pisał:

Najbardziej nawet zamierzchłe tragedie mają wielką trwałość, bo żyją w przysłowiu, w pieśni ludowej, w podaniu przekazywanym z ust do ust i później stanowią gotowy materiał literatury. Ten obraz zewnętrzny mroku, peryferii, na które szli szlachetni zapaleńcy-misjonarze, tak mocno ugruntowany w umyśle niemieckich teologów, że uznali za stosowane włączyć go do wykładu prawd wiary, ukazywał mi się już w dzieciństwie od innej strony. Europa chrześcijańskiego posłannictwa była w istocie epopeją mordu, gwałtu i bandytyzmu, a czarny krzyż na długo pozostał symbolem klęski gorszej niż dzuma. Wszystkie moje sympatie zwracały się więc ku „szlachetnym dzikusom”, którzy bronili swej wolności i wiedzy, czego bronią, bo tam gdzie Zakon Krzyżacki odnosił zwycięstwo, budował swoje zamki i zmieniał ludność w pracujących na jego korzyść niewolnych⁴¹.

Za romantykami Miłosz buduje wyobrażenie średniowiecznej dawności pełnej tajemnic, lokalnego kolorytu i niezwykłości, okraszzonej elementami grozy⁴². Nawet jeśli ten świat wypełniają rekwizyty wczesnośredniowiecznej kultury materialnej, to znakiem rozpoznawczym tej średniowieczności jest natura, która bierze górę nad kulturą i historią. Chodzi w nim o wyraz

³⁹ Z. Herbert, *Elegia na odejście*, Wrocław 1993, s. 27.

⁴⁰ A. Franaszek, *Wstęp*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i oprac. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 10.

⁴¹ C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990, s. 13.

⁴² E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.

dzikiej i nieskażonej cywilizacją naturalności, która nosi w sobie pewną wewnętrzną prawdę, nieuczynioną ręką ludzką, ale będącą efektem przedrozumnej mocy, boskiej interwencji. Z nią właśnie sprzężona jest sfera mityczno-religijna, która przenosi historię w sferę symboliczną: pamięci, opowieści – a ta żyje zawsze, jest fundamentem wciąż odnawialnego mitu.

Za tą wizją kryje się jednocześnie niewypowiedziana tęsknota za czasami prostszymi, bo wolnymi od ingerencji państwa w wolność obywateli, niepoddanymi ograniczeniom społecznym. W wierszu *Z chłopca król* poeta włoży w usta podmiotu lirycznego skargę, która będzie przede wszystkim dotyczyć konwenansów ograniczających życie jednostki:

Nie umiem jeść widelcem. Gniecie mnie korona.
Po diabła mnie ubrali w te ich aksamity,
Kobieta w długiej sukni to jest moja żona,
Jakbym nie miał dość dziwek z mojej dworskiej świty

Szepty wokół mnie. Płasy i parle franse.
Co trzeba mówić prosto, wykręca zawile,
Grzeczności sobie wzajem prawią oszukańcze
I trzepią się parszywcy, mdlejąc jak motyle⁴³.

Tytułowy król jest figurą udawanej głupoty, która skonstrastowana ze sztucznością (nowoczesnością) dworu, jawi się jako bardziej uczciwa. Prostactwo króla opisane poprzez szereg nieprzystojnych na dworze zachowań okazuje się jedynie pozorne. Pozwala zdemaskować fałsz i obłudę pozostałych. W tej perspektywie Średniowiecze⁴⁴ zostaje zinterpretowane jako czas prostoty, a zarazem prawdy i naturalności. Wobec nowej cywilizacji, która przychodzi, trzeba przyjąć maskę, a ta zawsze uwiera. Z drugiej strony, sztuczność i udawanie, wpisane w kulturę, są mechanizmami obronnymi, gwarantującymi nam sukces. I trudno nie dostrzec w tej postawie, wyrażonej zdaniem „Co myślę nikt nie zgadnie z głupkowatej twarzy”, postulat obrony człowieka zniewolonego. Miłosz stosuje tu typową dla baroku poetykę odwróconego porządku. Koncept ten, wywiedziony jeszcze ze średniowiecznego „świata na opak”⁴⁵, pozwalał na krytykę oficjalnej kultury wysokiej za pomocą parodii czy karykatury. Odwrócony porządek usprawiedliwiał zawarte tam oskarżenia, jednocześnie pozwalał na wyrażenie prawdy.

⁴³ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 73.

⁴⁴ W tym miejscu lepiej byłoby użyć koncepcji dawności w rozumieniu M. Kaczmarka. Por. M. Kaczmarek, *Dawność kulturowa w literaturze XX wieku (średniowiecze – renesans – barok – oświecenie)*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku.*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992. Wiersz *Z chłopca król* nawiązuje tytułem do facecji Piotra Baryki wydanej w Krakowie w roku 1637, tym samym wskazuje na renesansowo-barokowe pochodzenie. Jednocześnie użyty tam motyw jest znacznie starszy, pojawia się już w baśniach *Tysiąca i jednej nocy*. J. Duk, *Liryka Czesława Miłosza wobec tradycji polskiego baroku*, „Acta Universitas Lodzensis” 1991, „Folia Litteraria” 31, s. 123.

⁴⁵ Por. B. Schultze, „*Z chłopca król*”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, Kraków 2006.

Na tle Średniowiecza etycznego Herberta i romantycznego Miłosza średniowieczność Różewicza reprezentuje przeciwny wektor wartościowania. Jeśli szukać pola semantycznego, za pomocą którego najlepiej opisać stosunek poety do wieków średnich, to jest nim kamień i jego pochodne. Chodzi tu zarówno o materię, która jest podstawą budowli sakralnych przywoływanych w tekstach poety, jak i o jego symbolikę odnoszącą się do egzystencjalnej refleksji na temat śmierci czy osamotnienia. Wyniesiony w górę kamień katedry staje się symbolem pustki, wydrążonego ciała, w którym nie ma życia. Monumentalna przestrzeń u Różewicza podkreśla stagnację, całkowity bezruch, niemal martwy, usytuowany nad głową drobnej jednostki, którą przytłacza swym ogromem:

Niżej niziutko
przy ziemi
klękają dzieci.
(*Gotyk i wiosna*⁴⁶)

na dnie
przylepione śliną
do opoki
modliły się
dziwaczne metafizyczne
ssaki
(*Kamieniołom*⁴⁷)

Kamienna przestrzeń pojawia się jednak nie tylko jako wyraz bezwzględnej władzy nad człowiekiem, niezmiennej trwałości, w której zawiera się pogarda wobec znikomości ludzkiej egzystencji, ale także w znaczeniu religijnym. Katedra staje się figurą wydrążenia, miejscem pustym, opuszczonym⁴⁸, o czym przypomina inny z wierszy:

Dante
Tu nic nie ma
Przecież tu pusto [...]
To wszystko
Tu nic więcej nie ma
Stalowe łańcuchy
Spiżowy wieniec
Virtuti et Honori
(*Grób Dantego w Rawennie*⁴⁹)

Po raz kolejny Różewicz odwołuje się do ekfrazy. Tym razem obiektem opisu jest architektura, wybudowana kaplica pogrzebowa – miejsce

⁴⁶ T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 35.

⁴⁷ Tamże, s. 546.

⁴⁸ W *Zamku na lodzie (notatce z lutego 1962 roku)* Różewicz komentuje: „Z obrazem kamieniołomu (w mojej wyobraźni) łączy się puste miejsce otoczone skałami, a właściwie wyrąbane w skałach i wypełnione powietrzem. Nic. Miejsce po czymś”. T. Różewicz, *Proza*, t. III, Wrocław 2006, s. 174.

⁴⁹ T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 447.

pochówku Dantego. Wybudowany na początku XVI wieku w stylu klasycystycznym grobowiec Dantego, mieszczący się w Rawennie przy ulicy nazwanej imieniem włoskiego poety, nie przypomina mauzoleum, do którego miałyby się schodzić tłumy. Przed marmurowymi schodami kilka kolumniek spiętych łańcuchem. Wystrój mauzoleum uzupełniają marmurowe posągi oraz inskrypcja wskazująca na gospodarza miejsca – „Dantis Poetae Sepulcrum”. Poza tym pusto. Ta pusta przestrzeń *sacrum* to inaczej miejsce po Bogu. Wyrażane przez Różewicza wielokrotnie, także i w tym tekście, zwątpienie w zmartwychwstanie ciała jest konsekwencją utraty wiary w człowieka i Boga. Różewicz zdaje się powtarzać za Nietzschem: „zabiliśmy Boga”⁵⁰, choć używa nieco innej metafory, pisząc:

trzeba się z tym zgodzić
że Bóg odszedł z tego świata
nie umarł!
trzeba się z tym zgodzić
że jest się dorosłym
że trzeba żyć
bez Ojca⁵¹

Przytoczony fragment, odwołujący się do koncepcji „bezreligijnego chrześcijaństwa”, spogląda na religię jako wyraz niedojrzałości. Pomijając fascynację teologią niemieckiego pastora, warto zauważyć, że za metaforą odejścia kryje się krytyka religii rozumianej instytucjonalnie, Kościoła, który sprowadził całą swoją misję do funkcji administracyjnej. W przekonaniu poety chrześcijaństwo zostało odniesione do obrzędowości albo, co gorsza, układu społecznego, wspieranego władzą i prawami ekonomii, o czym pisze w *Gotyku 1954*:

Bóg
jeż niebieski
nabity na tysiąc iglic wież
katedr banków
ocieka krwią
ludzi
nie własną

z worem złota u szyi
ciągną go
na swoje dno
skazani⁵²

Na takie chrześcijaństwo, które staje po stronie zwycięzców, a nie pokonanych, zniszczonych, zabitych, nie ma zgody. Za niemieckim teologiem Dietrichem Bonhoefferem poeta powtarza, że Bóg zszedł na świat, aby

⁵⁰ Por. M. Januszkiewicz, *Różewicz – nihilista*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 42–57.

⁵¹ T. Różewicz, *Nauka chodzenia/ Gehen lernen*, tłum. K. Dedecius, B. Hartmann, A. Słomianowski, Wrocław 2007.

⁵² T. Różewicz, *Poezje zebrane...*, s. 288.

dzielić z człowiekiem jego opuszczenie, tym samym kondycja ludzka zyskuje wymiar kenotyczny. Różewiczowskie zwątpienie można widzieć zatem jako „niezwykle głębokie i dramatyczne przeżywanie ludzkiego wymiaru kenozy (poeta woli pisać o »śmierci człowieka« jako jednym z następstw »śmierci Boga«)”⁵³. Monumentalność katedry przeczy tej idei. Pomimo umieszczonego w zworniku ogromnego krzyża Chrystusa ociekającego krwią gotyk jest reprezentacją triumfu ducha nad materią, duszy nad ciałem. Jest gloryfikacją i majestatyzacją Boga, a nie drogą umniejszenia się aż do śmierci na krzyżu.

Wobec powyższego Średniowiecze Różewicza jest wpisane w antychrześcijańską krytykę, do której sięgali chętnie tak przedstawiciele Oświecenia, jak i prawodawcy nowej władzy komunistycznej. Uznany za nihilistę i notorycznego bezbożnika poeta korzysta z kulturowej kliszy XVIII-wiecznego racjonalizmu, aby sformułować swój własny światopogląd i za pomocą średniowieczności ocenić sytuację współczesnego człowieka i świata.

„Bez dziedzictwa nie ma dziedziczenia”. Cytowane już wcześniej zdanie George’a Steinera mogłoby z powodzeniem spuentować powyższą analizę. Przenikające się w odniesieniach do przeszłości elementy: ludzie, historia i sztuka nie są tylko teatralnymi dekoracjami, ale punktami referencyjnymi dla prowadzonego ze współczesnością dialogu. Nieważne, jak ten dialog (czy spór) przebiega, istotne jest, że znaki przeszłości – tu: Średniowiecza – oświetlają terażniejszość, wchodzą z nią w relację.

Bibliografia

- Barańczak S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Brozowski J., *Na marginesie dwóch wierszy Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2013, nr 2.
- Burek T., *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznawanie Miłosa*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985.
- Choriew W., *Imagologiczny aspekt pamięci kulturowej*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokieli, Opole 2014.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze. Topika obrazu katedry*, Gdańsk 2005.
- Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O Twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.
- Duby G., *Czas katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1991.
- Duk J., *Liryka Czesława Miłosa wobec tradycji polskiego baroku*, „Acta Universitas Lodzensis” 1991, „Folia Litteraria” 31.
- Fichte J., *The End of Utopia – the Treatment of Arthur and His Court in Contemporary German Drama*, w: *Reading the Middle Ages. The J. A. W. Bennett Memorial Lectures*, red. P. Boitani, A. Torti, Perugia 1995.
- Fiut A., *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosa*, Warszawa 1993.
- Franaszek A., *Wstęp*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i oprac. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Lublin 1991.

⁵³ P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny...*, s. 85.

- Herbert Z., *Elegia na odejście*, Wrocław 1993.
- Herbert Z., *Napis*, Wrocław 1996.
- Herbert Z., *Pan Cogito*, Wrocław 1993.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Januszkiewicz M., *Różewicz – nihilista*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.
- Jaworski M., *Groza władzy. O Królu Popielu*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2012, nr 1.
- Kaczmarek M., *Dawność kulturowa w literaturze XX wieku (średniowiecze – renesans – barok – oświecenie)*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
- Kiślak E., *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.
- Kłębowski J., *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976.
- Konończuk E., „*Martwa natura z wędzidłem*”: literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum, w: *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Sidoruk, Białystok 2001.
- Lukaszewicz J., *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza Świat*, w: *Poznanwanie Miłosza 2*, cz. I: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000.
- Miłosz C., *Rodzina Europa*, Warszawa 1990.
- Miłosz C., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 1 i 2, Kraków 1988.
- Ossowska M., *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1986.
- Różewicz T., *Nauka chodzenia/ Gehen lernen*, tłum. K. Dedecius, B. Hartmann, A. Słomianowski, Wrocław 2007.
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Wrocław 1976 .
- Różewicz T., *Proza*, t. III, Wrocław 2006
- Rozmus J., *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk*, Kraków 2007.
- Ruszar J. M., *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)*, w: *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2005.
- Schultze B., „*Z chłopą król*”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce, Kraków 2006.
- Simmons J., *Christopher Middleton on Elizabethan Medievalism*, w: *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*, ed. R. Utz, T. Shippey, Brepols 1998.
- Skrendo A., *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche, w: tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Steiner G., *Czym jest literatura porównawcza?*, tłum. I. Hansz, „Przegląd Polityczny” 2009, nr 93.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.
- Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 2002.