

KS. JERZY SIKORA
WSD Etk

POEZJA „KONTYNENTÓW” A SZTUKI PLASTYCZNE

Wstęp

„Kontynenty” – to grupa literacka polskich poetów istniejąca w Londynie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, związana z pismem „Kontynenty”.

W niniejszym artykule wkraczam na teren badań interdyscyplinarnych – tzw. korespondencji sztuk. Analizuję obecność sztuk plastycznych w tekście literackim na różnych jego poziomach, zarówno – uogólniając problem – na poziomie tematycznym, jak i formalnym (strukturalnym). Swoje analizy badawcze poprzedzam naukową refleksją nad związkiem między literaturą a sztukami plastycznymi.

1. Naukowa refleksja nad związkiem między literaturą a sztukami plastycznymi

Zanim przejdę do odniesień pomiędzy poezją „kontynentowców” a sztukami plastycznymi, wpierw uważam za zasadne pokazanie, w przekroju historycznym, kształtowania się naukowej refleksji – estetycznej, filozoficznej, teoretycznoliterackiej – o zasadności (lub jej braku) dostrzegania wzajemnych powinowactw między literaturą a sztukami plastycznymi, zwłaszcza malarstwem. Na przestrzeni wieków refleksja nad związkiem słowa z obrazem w świecie sztuki oscylowała wokół Horacjańskiej doktryny **ut pictura poesis**, która była podstawą głównego nurtu dyskusji – i zbliżając, i dzieląc poezję i malarstwo, w zależności od tego, co i jak rozumiano pod tymi pojęciami w różnych okresach historii kultury¹. „Ut pictura poesis” (łac. = poemat to jak obraz) – wyrażenie Horacego wzięte z jego „Listu do Pizonów” stało się jednym z najślawniejszych topoi w historii estetyki,

¹ Zob. np. W. Tatarkiewicz, „Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne”, Warszawa 1975, s. 88-136.

rozwijanym w najróżniejsze koncepcje dotyczące zarówno istoty poezji (czy potem literatury), jak i jej stosunku do innych sztuk².

Przekonanie o pokrewieństwie, a często o swoiście rozumianej tożsamości różnych sztuk, miało rozmaite uwarunkowania. M.in. chodziło o dawne przekonanie, że różne sztuki naśladują rzeczywistość, przedstawiając ją. Wspólnotę i tożsamość działań poety i malarza Platon i platonicy dostrzegali w tym, że twórcy ci w swych dziełach stwarzają odbicie świata wielkich idei wszelkich rzeczy i zjawisk. Słynna formuła Horacego z „Listu do Pizonów” podkreślała naśladowczy charakter różnych sztuk – na przykładzie poezji i malarstwa. Należy zaznaczyć, że wypowiedź ta nie posiadała charakteru programowego podkreślenia tożsamości poezji i malarstwa. Wskazywała przede wszystkim na relatywizm w odbiorze dzieł obu sztuk³.

Niemniej w wielu antycznych opiniach widziano jedność poezji i malarstwa. Np. Plutarch w „De gloria Atheniensium” stwierdzał: *Malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem*⁴. Największe rozpowszechnienie formuły „ut pictura poesis”, a zarazem zbliżenie poezji do malarstwa nastąpiło w renesansie⁵. Następnie teorie klasycyzmu odwoływały się do przekonań o obrazowości poezji, utożsamianej z naocznością przedstawiania osiąganą głównie przez opis⁶.

W 1766 r. G. E. Lessing w słynnej rozprawie „Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji” formułuje wyraźną opozycję między malarstwem a poezją. Stawia tezę o podziale sztuk na przestrzenne i czasowe, posługujące się znakami naturalnymi i umownymi (arbitralnymi). Malarstwo jest sztuką „przestrzenną”, poezja – „czasową”. Lessing mówi o naturalnych znakach malarstwa i arbitralnych znakach poezji. Jest przekonany, że w dziedzinie wszystkich sztuk znaki naturalne mają wyższość nad

² H. Markiewicz, „Obrazowość a ikoniczność literatury”, w: tenże, „Wymiary dzieła literackiego”, Kraków 1984, s. 9.

³ J. Pelc, „>Ut pictura poesis erit<. Między teorią a praktyką twórców”, w: „Słowo i obraz”, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 49-50.

⁴ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 10.

⁵ W renesansie oprócz na ogół utożsamiania poezji i malarstwa, pojawiają się też refleksje nad różnicowaniem ich jakości i wartości. Np. Leonardo da Vinci nawiązując do wyżej cytowanego stwierdzenia Plutarcha pisał ironicznie: „Jeślibyś nazwał malarstwo niemią poezją, wówczas malarz będzie mógł nazwać poezję ślepy malarstwem”. Jedynym prawdziwym jej zadaniem jest – według L. da Vinci – „zmyślanie słów ludzi rozmawiających ze sobą; to jedynie przedstawia on [poeta] zmysłowi słuchu jako rzecz naturalną, ponieważ głos ludzki z natury swej tworzy słowa. Pod każdym innym względem malarz przewyższa go”. L. da Vinci, „Traktat o malarstwie”, przeł. M. Rzepińska, Wrocław 1961 s. 15-16.

⁶ Zob. np. R. Przybylski, „Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego”, Warszawa 1983.

arbitralnymi. Sądzi ponadto, iż poezja powinna upodabniać swe znaki do naturalnych, posługując się składnią, figurami i tropami poetyckimi⁷

W romantyzmie zmniejsza się zainteresowanie powinowactwami poezji i malarstwa. Zwrot od mimetycznej do ekspresyjnej koncepcji poezji oddalał sposób jej pojmowania od malarstwa, zbliżał natomiast do muzyki⁸. Jeszcze wyraźniej u schyłku XIX w. zbliżali poezję do muzyki symboliści, ale jednocześnie nie rezygnując z jej wyobrażeniowego potencjału. I potem w wieku XX ma wielu zwolenników teza, że oglądowność wyobrażeniowa poezji nie tylko jest możliwa, ale istotna dla jej wartości⁹. Niemniej należy podkreślić, że XX-wieczna estetyka z niechęcią odnosi się do hasła „korespondencji sztuk” i dąży do rozgraniczenia sztuk słowa i obrazu. Zwłaszcza awangardy XX-wieczne odchodzą od tradycyjnej mimesis¹⁰

Jednakże porównywanie utworów słownych i dzieł wizualnych, czyli słowa i obrazu, czynione jest chociażby na gruncie semiotyki¹¹. Np. Borys Uspienski twierdzi, że możliwy jest jeden i ten sam język opisu heterogenicznych zjawisk kultury, język interpretacji znaczeń i znaków różnych systemów semiotycznych. Uczony ten mówi o strukturalnych analogiach zachodzących między kompozycją dzieła literackiego a budową dzieła sztuk plastycznych. Uspienski posługuje się pojęciem „ramy” dzieła (granicy dzieła artystycznego), która stanowi typowy przykład pojęcia należącego do metajęzyka wspólnego opisu różnych typów systemów semiotycznych oraz ich kulturowych, szczególnie artystycznych, realizacji. Uspienski przedstawia tezę o istnieniu w literaturze swoistej „ramy”, której funkcją jest oddzielenie świata sztuki od świata rzeczywistości. Problem „ramy” jest również bardzo ważny w malarstwie, szczególnie pejzażowym. Pejzaż bez ram właściwie nic nie znaczy. Aby zobaczyć świat jako świat znaków, konieczne jest (choć nie zawsze wystarczające) przede wszystkim oznaczenie granic. Ramy oznaczają granicę między światem zewnętrznym a wewnętrznym światem obrazu. Zmiana „zewnętrznego” punktu widzenia na

⁷ G. E. Lessing, „Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji. Dzieła wybrane”, przeł. H. Zyman-Dębicki, t. III, Warszawa 1959; Zob. także J. Maurin-Białostocka, „Lessing i sztuki plastyczne, Wrocław 1969.

⁸ Chociaż również G. W. F. Hegel pisał w „Estetyce”, że poezja jest totalnością, która łączy ze sobą na wyższym szczeblu obydwie człony skrajne – sztuki plastyczne i muzykę. G. W. F. Hegel, „Wykłady o estetyce”, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. III, Warszawa 1967, za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 26.

⁹ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 27.

¹⁰ Zob. S. Morawski, „Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki”, Warszawa 1985.

¹¹ Zob. np. „Semiotyka kultury”, wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa, przedmowa S. Zółkiewski, Warszawa 1977.

„wewnętrzny” jest formalnym sposobem oznaczenia „ram” utworu literackiego. To samo zjawisko charakteryzuje obraz¹²

Na gruncie semiologii mówimy nie o obrazowości jako kodzie medialnym między literaturą a plastyką, ale o tzw. **ikoniczności**. Chodzi o to, że analogiczne przedstawienia występują zarówno w plastyce, jak i w literaturze¹³

Wobec tego, na ile przydatne nam jest jeszcze starożytne hasło „ut pictura poesis”? Otóż możemy w nim widzieć oglądowność literatury. I w związku z tym snuć refleksje o przedstawieniach wyobrażeniowych wywołanych przez rozumienie płaszczyzny znaczeniowej tekstu literackiego bądź o jego wyglądotwórczych potencjach. Możemy też doszukać się oglądowności ujmując poezję jako sztukę sensoryczną – wywołującą swoiste przedstawienia postrzeżeniowo-akustyczne lub optyczne¹⁴

Ale spójrzmy jeszcze na słowo i obraz w szerszym, kulturowym aspekcie. Wspólnością jest to, że są wytworami kultury. Należą do kulturowego universum. Uczestniczą w kulturowym dialogu.

Michał Bachtin uznał dialogowość za cechę każdej właściwie wypowiedzi. Dialogiczny – według Bachtina – jest nie tylko stosunek do siebie różnych części składowych dzieła literackiego, ale dialogiczny w ogóle jest język, a nawet natura świadomości i całego życia ludzkiego. Bachtin, jako prekursor badań semiotycznych oraz jego kontynuatorzy są zdania, że różnorodne zjawiska kultury można analizować wspólnie w ich aspekcie znakowym. Semiotyka traktuje zjawiska kultury jako znaki. Zespoły znaków, czyli systemy semiotyczne, można analizować, a także odczytywać teksty kultury przez odniesienie do właściwych im systemów semiotycznych. Każda kolejna wypowiedź w ramach danej dziedziny kultury stanowiąc swego rodzaju „mikrodialog” (dialogiczność przenika bowiem do wnętrza jej struktury), włącza się jednocześnie w „wielki dialog” kulturowego

¹² B. Uspienski, „Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)”, w: „Semiotyka kultury”, dz. cyt., s. 181-212.

¹³ J. Białostocki, „Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką”, w: „Pięć wieków myśli o sztuce”, Warszawa 1976; Nieco inaczej na zjawisko ikoniczności w odniesieniu do utworów języka patrzy R. M. Mayenowa. Wg niej znakami ikonicznymi są wyrażenia metajęzykowe. Stwierdza ona: „W języku można odtwarzać przede wszystkim język. O odtwarzaniu innych jakości – wydaje się – można mówić raczej metaforycznie. Niektóre wyrażenia językowe, np. tropy, zawierają w sobie czasem instrukcję do wyobrażania sobie określonego kawałka rzeczywistości. Ale w nich dochodzą do głosu przede wszystkim metajęzykowe operacje”. R. M. Mayenowa, „Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka”, wyd. 2 uzup. i popr., Wrocław 1979, s. 160.

¹⁴ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 36.

komunikowania się, który nieprzerwanie toczy się od wieków. Bachtin konstruuje swą koncepcję sztuki jako dialogu¹⁵

Czy wizualne, przedstawieniowe sztuki plastyczne da się sprowadzić do kategorii językowych? Do wspólnego mianownika (systemu znaków) próbuje je sprowadzić semiologia. Niektórzy kwestionują jednak zasadność chociażby takiej – semiotycznej – identyfikacji. Jan Białostocki uważa, że np. obrazy mają swą własną semiotykę¹⁶. Podobnego zdania jest Stefan Morawski, który mówiąc o obrazie stwierdza, że *cięcia całości i redukcja do elementarnego poziomu językowego są tu nieprzydatne jako procedury opisująco-wyjaśniające, gdyż „gramatyka” planu syntaktycznego czy semantycznego mija się z dialektyczną grą znaczeń, nie dociera do opalizującej symboliki obrazu*¹⁷

Trudno więc uznać sztukę za system na podobieństwo języka. Struktura dzieła sztuki to nie tylko warstwa znaczeniowo-tekstowa. Dzieło sztuk wizualnych to właściwie bardziej obraz niż tekst, bardziej struktura ikoniczna niż językowa¹⁸.

R. Wellek i A. Warren w swojej „Teorii literatury” twierdzą, iż *każda z dziedzin sztuki – plastyka, literatura, muzyka – ma swoją indywidualną ewolucję, której właściwe jest specyficzne tempo i specyficzna struktura elementów*¹⁹

Zgoła odmienną postawę metodologiczną zajmuje Mario Praz w swojej książce „Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych”. Szuka on w obrębie literatury i sztuk plastycznych podobieństwa struktury, istniejącego niezależnie od zróżnicowanych środków wyrazu. Ten wspólny element strukturalny na przestrzeni dziejów zmienia się, w zależności od upodobań estetycznych, rozwoju form artystycznych itp. Np. w XX wieku jest nim – według Mario Praza – współprzenikanie przestrzenne i czasowe, które cechuje współcześnie linie rozwojowe różnych dyscyplin sztuki, także sztuki plastycznej i literatury²⁰

Wydaje się, że porównywanie dzieła literackiego (poetyckiego) z dziełem plastycznym ma sens, ale w ograniczonym zakresie – **podobieństwa**, a nie – **utożsamiania**. Obraz nie może przekazywać treści

¹⁵ T. Szkołut, „Michała Bachtina filozofia sztuki”, w: „Sztuka i filozofia”, t. IV, Warszawa 1991, s. 109-122.

¹⁶ J. Białostocki, „Słowo i obraz”, w: „Słowo i obraz”, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 11.

¹⁷ S. Morawski, „Estetyka a semiotyka”, Pamiętnik Literacki 1976, nr 3, s. 383-384.

¹⁸ J. Białostocki, „Słowo i obraz”, dz. cyt., s. 12.

¹⁹ R. Wellek, A. Warren, „Teoria literatury”, przykład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego, Warszawa 1970, s. 175.

²⁰ M. Praz, „Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych”, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 234.

o tak dużym stopniu abstrakcji jak język, ani poglądów nie dających się ująć oglądowo. Nie potrafi tak jednoznacznie przekazać tez filozoficznych. Niezmiernie trudno jednoznacznie przełożyć obraz na zdanie, stanowiące podstawę języka. „Tekst” wizualnej prezentacji nie ma swego alfabetu ani słownika. Tworzywem literatury jest język: system pierwszy – uporządkowany leksykalnie, gramatycznie. Sztuki plastyczne nie dysponują tego typu systemem, gdyż elementarne tworzywo sztuki (np. w malarstwie kontrasty barwne, walorowe) nie da się ująć w taki system²¹.

W pewnym stopniu elementem łączącym poezję i malarstwo – zdaniem Janusza Pelca – jest uniwersalny język symboli i metafor. Wydaje się też, że większa jest funkcjonalność poezji niż malarstwa, ze względu na jej kreacyjność²².

Jan Białostocki uważa, że wzajemne kontakty między sztuką słowa a sztukami plastycznymi (wizualnymi) przebiegają na poziomie motywów i tematów. Dodajmy – są to związki nie pomiędzy słowem a obrazem, nie pomiędzy językiem a hipotetycznym językiem wizualnym, lecz pomiędzy sztuką a literaturą. Sztukom wizualnym odpowiada nie język, lecz inny, wtórny system modelujący – literatura, która operuje innymi niż sztuka znakami. A więc literatura a nie język ma związki ze sztukami wizualnymi: na płaszczyźnie motywów, tematów, symboli. Jeśli chodzi o pokrewieństwa w sferze strukturalnej, w sposobie wypowiedzi, stylu, Białostocki – aczkolwiek w sposób delikatny i ostrożny – dopuszcza takie analogie. Nie wyklucza wszakże możliwości opartego na analizie morfologicznej opisanie analogii w budowie dzieł poetyckich i wizualnych²³

2. Paleta barw, gra światła i cienia, poetyka linii oraz kompozycje plastyczne w poezji „Kontynentów”.

Poeci „Kontynentów” jak malarze rzucają wyzwanie kolorowi, światłu, przestrzeni.

Barwy mają swoje tajemnice. W poezji „kontynentowców” one nie tylko służą do „zwyczajnego” malowania, koloryzowania rzeczywistości, ale i do „głębszego” – symbolicznego artykułowania świata, wkraczania do różnych sfer rzeczywistości: materialnej, duchowej, egzystencjalnej, filozoficznej, światopoglądowej, estetycznej. Są kolory szczególnie bogate w symbolikę: biel, czerni, złoto, błękit, zieleń. Nasi poeci aktywnie podchodzą do barw: harmonizują je, kontrastują, dopełniają, mieszają, modelują, waloryzują. Mają swoje ulubione kolory. Jedni „kolorystycznie” są oszczędni, inni – rozrzutni.

²¹ J. Białostocki, „Słowo i obraz”, dz. cyt., s. 12.

²² J. Pelec, dz. cyt.

²³ J. Białostocki, „Słowo i obraz”, dz. cyt., s. 13.

Mimo że z natury poezja (podobnie jak muzyka) zapośredniczona jest przez mowę i dźwięk, natomiast sztuki plastyczne (malarstwo, rzeźba) zapośredniczone przez zmysł wzroku, to jednak „kontynentowcy” usiłują wzrokiem – kolorystycznym, barwnym widzeniem – opisywać, ogarniać świat, wyznaczać jego perspektywę. Ich poezja jest wizualna. Są „poetami wizualnymi”, „poetami oka”. Skłonni (zwłaszcza Czaykowski, Czerniawski, Ławrynowicz, Śmieja) do symetrii, porządku, konstrukcji. Świat jawi się dla nich raczej jako twór przestrzenny niż czasowy. W wielu wierszach widać – jak na obrazie – sąsiedztwo barw i płaszczyzn, malarskie pokazanie szczegółu i ogółu, pierwszego planu i tła. Zafascynowanie kolorem, kształtem, fakturą przedmiotów²⁴.

„Kontynentowcy” używają barw „zimnych” i „ciepłych”, ostrych i czystych, stonowanych i łagodnych.

Busza ukochał barwy „zimne”: błękit, fiolet, biel, które oddają chłód, pierwotność, wrogość natury, obcość i niebezpieczeństwo w otaczającym świecie. Jest „poetą mroku”, Pascalowskiej otchłani, pozornie beznamiennej obserwacji i konkretyzacji widzenia. Potrafi modulować kolorem, zwłaszcza czernią. Wprawdzie pojawia się i szmaragd, jedwab, alabaster, ale jako ułuda, pozorność. Realnie mamy *ciemną powłokę fioleto*, a pod nią *zimne kamienne fale, szerniałe w słońcu astry, czarno-białą kratę niezgody, czarne usta, migdałową biel raj*, ale *podminowaną zdradą węża, ciemny jak wino ocean, szare kompromisy, pióropusz czarnej smoły, siatkę niebieskich żyłek w kamiennym sercu*. Jeśli pojawia się zieleń, to nie jako kolor nadziei, ale zgnilizny – gnijących łądyg kwiatów i liści za oknem. Poeta nie unika gwałtownych zestawień kolorystycznych, a przy tym lubuje się w tonacjach chłodnych, mrocznych, w gradacji szarości aż do czerni. Jest mistrzem w oddaniu materii przedmiotów, ich faktury²⁵. Nie tylko pojedynczych przedmiotów, ale i większych obszarów rzeczywistości, np. krajobrazów: *dymią topole / czarne świeczniki / pod karbowaną blachą chmur (Postój)*, także tych wewnętrznych: *Usidlani / rusztowaniem rzeczy twardych / czytamy po omacku / chropowatość cegieł i chłód żelaza („Ptaki”)*.

To *rysowanie* wyraźnymi barwami drzew o niespokojnych konturach, *żył deszczu, żył nocy*, kreślenie wyginających się linii *karbowanej blachy chmur* czy *krwawiącego w słońcu nasypu kolejowego*, *nasuwa skojarzenia z pełnymi dramatycznego napięcia i konwulsyjnej atmosfery pejzażami van Gogha*.

²⁴ Spośród „kontynentowców” kolorem najbardziej zafascynowany jest Innatowicz, kształtem – Czaykowski, fakturą przedmiotów – Busza.

²⁵ W mistrzostwie oddania materii, faktury przedmiotów nasuwa się porównanie Buszy do niderlandzkiego malarza Gerarda Terborcha. Zob. Z. Herbert, „Martwa natura z wędzidłem”, Wrocław 1995, s. 86.

Busza charakteryzuje świat przez chropowatość i twardość. Według Gastona Bachelarda słowem „twardy” świat wyraża swoją wrogość (...). *Twardy kształt przerywa sen żyjący przekształceniami. (...). W życiu snów nie ma miejsca na ciała zbyt ostro oświetlone, sztywne, twarde. Takie przedmioty należą do dziedziny bezsenności*²⁶.

W wierszach Buszy rzeczywiście nie ma miejsca na sen, to poezja *bezsennej nocy: Nocami / nawiedzają nas ptaki / wydziobują z oczu / sen o królestwie słończników* i wtedy właśnie – zgodnie ze słowami Bachelarda – jesteśmy *Usidlami / rusztowaniem rzeczy twardych* („Ptaki”).

Ponieważ – zdaniem Ryszarda Przybylskiego – współczesny klasycyzm wkroczył w tajemniczą strefę mitów i snów, w ciemną dziedzinę podświadomości, w irracjonalną krainę archetypów, starał się też przemyśleć prawdy i techniki poetyckie romantyzmu i surrealizmu²⁷, nie dziwne więc, że w poezji Buszy tyle barw ciemnych, chłodu i twardości. Także u innych „kontynentowców”, chociaż nie w tak dużym natężeniu. Tworzyli oni zaledwie kilkanaście lat po drugiej wojnie światowej, która również wpłynęła na ich wyobraźnię i taki koloryt wierszy. W dziedzinie koloru dekoracyjność i siła wyrazu w dużej mierze wykluczają się nawzajem. W kompozycjach dekoracyjnych układ barw ma pewien wdzięk, harmonię, jest „przyjemny dla oka”, dlatego w kompozycjach takich brak już miejsca na zestawienie wnoszące dysharmonię, konflikt, niepokój, bardziej gwałtowne kontrasty, spięcia, na nastroje dramatyczne. Im bardziej malarstwo „przyjemne dla oka”, dekoracyjne – tym bardziej kurczą się jego możliwości przekazywania wzruszeń wielkich i gwałtownych²⁸.

Taki dekoracyjny układ barw, aczkolwiek nie całkowicie spokojny i ułożony, widać w poezji **Czerniawskiego**. Mimo motywu ciemności – który sygnalizuje w wymiarze epistemologicznym niepoznawalność świata – mamy dużo światła, nie tylko z realnego źródła, lecz również jako eksploracja wyobraźni i fantazji. Czerniawski, jak poeta klasyczny, korzysta z obiektywizmu, ale oprócz tej zasady przeciwie „klasycyzm wieku XX dopuszcza osobistą, indywidualną wrażliwość i fantazję poety”²⁹. Czerniawski maluje słowem, ma „słowno-plastyczną skłonność do notowania ekspresji realnych i wyobrażanych światów”³⁰. Rejestruje kolory od czarnych, szarych do barw światła, słońca i księżyca – ulubionych przez barokowych mistrzów światłocienia, aczkolwiek w jego tekstach poetyckich są nawiązania do wątków i chwytów poezji romantycznej:

²⁶ G. Bachelard, „Wyobraźnia poetycka”, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 232.

²⁷ R. Przybylski, „To jest klasycyzm”, Warszawa 1978.

²⁸ A. Osęka, „Spojrzenie na sztukę”, wyd. II, Warszawa 1978, s. 31.

²⁹ R. Przybylski, dz. cyt., s. 192.

³⁰ D. Kunstler, „Pomyśl: człowiekiem jesteś, a chwalisz ciemności”, *Poezja* 1983, nr 3, s. 88.

Przed nami wschodziły i zachodziły

słońca i gwiazdy

(...)

Tam, w mglistym świetle księżyca

Rozpryskiwały się czyste fale”

(„Wakacje nad morzem”, Pnj 13)

Symbolika solarna daje efekt dekoracyjności tej poezji światła, w której dużo elementów zdobniczych: *złoczone barwy, złoczone rusztowania, panie błękitne w strzelistych komnatach / złotem przybrały włosy*. Wiersze Czerniawskiego lśnią złotem (*złote jabłka, złoty łań zboża, złoty kolor...*), bielą (*biel ciała, biały gołąb, biały kościółek, mleczno-biały [jednorozec]...*), niebieskością i błękitem (*błękitne niebo, niebieskie liście, niebieskawy dym, błękitny wiatr...*). Występuje więc też paleta barw „zimnych” W jednym tylko wierszu „Homunculus pisany z boku” są *ołów topniejący w stal, fioletowo-cierpka muzyka, seledynowa symfonia rozpląszczonej nocy, seledynowa pustka, szafir morza*. Statyczność utworów Czerniawskiego sprzyja „malowaniu” Ich akcja dzieje się wtedy, gdy świat, przyroda jakby uśpione, znieruchomiałe – kiedy jest *matowe popołudnie, struchlałe popołudnie* lub *zmierzch, wieczór*; kiedy *jeszcze słońce drga we włosach / lecz na ulicach / ruch ustaje / lampy neonowe / szklą się w szkle / szyb* („Embarquement pour Cythere”). O zmierzchu, kiedy *zacierają się formy*, gdy nastaje *księżycowa noc*, nie pomogą już *oczy szeroko rozwarłe*, ale wtedy przychodzi z pomocą wyobraźnia – podmiot liryczny wyznaje: *Została mi więc / moja wyobraźnia (ta niczym / niezastąpiona)* („Oczy szeroko rozwarłe”).

W obrazowaniu Czerniawskiego, także innych „kontynentowców” – zwłaszcza Darowskiego, dużo jest różnych odcieni mgły. Możliwe, iż przysłowiowa londyńska mgła oddziaływała na ich wyobraźnię. U Czerniawskiego *malownicze widoki przesłania / przedjesienna mgła*, w innym miejscu *łaciata mgła, szara mgła, zamglony krajobraz...*

Są wiersze, w których Czerniawski, jak klasyczni malarze pejzażyści, kładzie kolor idealizująco, nienagannie i delikatnie – tak, aby nie naruszał spokoju i harmonii. Np. w „Topografii wnętrza” dyskretnie „maluje” krainę górzystą i zalesioną, z wiatolinowymi obłoczkami, lazurowym przestworzem, polifonicznymi liśćmi i promieniami słońca. Wiersz, jak płótno klasyków, wydaje się trochę wyblakły.

Uspokojenie koloru, niczym malarstwo monochromatyczne, jednobarwne lub operujące bardzo wąską gamą barw, uwidacznia się w poezji **Darowskiego**. Oprócz delikatnych szarości, *mglistych poranków*, dominuje biel z odcieniami: *mamy kamień w barwach obojętności, mleczne antyfony, białą wieżę z kości, rzeźbę białą, białą mannę biegunów, białe rękawiczki, złoty deszcz, złote milczenie*.

U Śmiei dominuje zieleń (w rozmaitych odcieniach) – kolor klasycystycznej Arkadii: *ciemna zieleń, zielono-złota, nieśmiała zieleń*. Śmieja „maluje” niezwykle kolorystyczne, w barwach natury, arkadyjskie obrazy:

*Tam się koń w jaskrach tarza
ku zdumieniu motyli
i wikliny zaglądają do strumienia
by niebo zobaczyć.*

(„Miasto i wieś”, Ozp 145)

Sito lubi kolory „metalowe”: srebra, złota, rtęci, aluminium, żelaza oraz kontrasty bieli i czerni. U niego mamy *niebo / ociemniałe / parasol nad rtęcią morza, srebrny włos, jodłę czarną, głęboką czerni nieba, białą mgłę, wygasające światło, jądro ciemności*. Potrafi pokazać grę, wzajemny na siebie wpływ koloru i kształtu: *parzy biel / śniegu / (...) miękko ugina się biel / (...) napięte struny gór / biel jak biel piersi otwarta zakretem / twarz zachodzi kosodrzewiną cienia / nogi wzbierają gęstą białą mgłą / igła nocy przyszywa mi ptuca* („Dwie miary wysokości”, Rnp 207-208).

Sito oprócz „muzycznej” charakterystyki słowa *szyja*, daje również plastyczny opis barwy i kształtu tego słowa, które *naświetlane promieniami neonów, utlenia się, / zmienia wzór chemiczny, / kształt, kolor* („Lewy brzeg Lety”, Rnp 209). W tym samym wierszu podmiot liryczny podziwia też *piękny rysunek głowy, w płaszczyźnie / metalowego stołu*.

Natomiast wiersze **Ihnatowicza**, jak płótna romantyków, uderzają w oczy mocnymi, szeroko kładzionymi kolorami. W „Alegorii grotty”(Rnp 145-146) podmiot liryczny wyznaje „kolorystyczne credo”: *Zamieszkałem w witrażu / słońce się przeze mnie w tęczę łamie*. W innych utworach tego poety *słońce się w szparach dachu sączy, słońce liże sople, reflektorów czarne światło, czerwień czysta...* Wiersze są nasycone intensywnymi, jaskrawymi barwami. U żadnego z pozostałych „kontynentowców” nie spotkamy tak dużo czerwieni jak u Ihnatowicza. Nie gardzi on też różem, karminem, brązem, zielenią, złotem, srebrem, błękitem, bielą, czernią, a także bogatą gamą kolorystycznych odcieni: złotawym, rdzawym, wypłowiłym, matowym... U niego pewne cechy romantyczne ujawniają się też w postaci dążenia do syntezy poezji, malarstwa i muzyki na płaszczyźnie dekoracyjnej.

„Kontynentowcy”, może jeszcze bardziej niż na grę barw, są niezmiernie wrażliwi na grę światła i cienia. Nie tylko akcja wielu wierszy Czerniawskiego – jak już wspomniałem – rozgrywa się wieczorem, o zmroku, kiedy światło mocije się z mrokiem. Podobnie jest w utworach zwłaszcza Czaykowskiego, Buszy, a także Ławrynowicza. Ci poeci niejednokrotnie, jak w malarstwie manieryzmu i baroku, centra kompozycyjne utworów podporządkowują źródłom światła, głównie światła głębi. Jak na płótnach Vermeera silne oświetlenie głębi podporządkowało sobie pozostałą część

plótna, tak u nich lunarne, migotliwe światło słońca czy księżycy wyznacza porządek przypatrywania się rzeczywistości, przede wszystkim naturze. Niezwykłe światłocieniowe widzenie eksponuje Czaykowski:

*Zielone iskry pąków. I zieleń płonie traw.
Skoczyła noc na księżyc. Pod gwiazdą usnął paw.
Wiatr zgarnia rdzawe srebro. (...).
Po liściu mrok się stacza...*
(„Ogród”, Rnp 78-79)

*Słońce pochwyił w sieci
Piekielny bożek dymów i mgieł,
I nisko ziemi je trzymał,
Do krwi na nim ostrząc swój kiel.*
(„Metaforyzacja dzieciństwa”, Ozp 40-41)

*Z wieczorem można przejść tak lekko
w niepostrzeżoną ciemność,
której obrywa ucho kolczyk
ciężarem srebrny.*
(„Wiersz chciał być”, Ozp 56-59)

Światłocien Czaykowskiego jest nieraz bardzo dynamiczny. Ten poeta ma wyobraźnię „lunarną”, „płomienną”, „ogniastą”. Często lokuje obrazowanie na niebie, w powietrzu. Pierwotna, dynamiczna wyobraźnia Czaykowskiego hiperbolizuje obrazy, np. ognia jako siły niszczącej, żywiołu, płomienia. Poeta od ognia, od płomienia bierze barwę do metafor, do obrazowania. Mamy: *ostry grot światła, kurzawę blasku, złotą kometa kłosów, czad nocy złoty, fiolet ostry, ciemne łodygi dymu...*

Czaykowski w niezwykłym bogactwie kolorów, w ich wzajemnej harmonizacji, realizuje przepych sensualny. Dobrym przykładem jest wiersz „Ogród”, przepełniony kolorystycznie, zwłaszcza zielenią. Czaykowski niczym Veronese wytrawnie maluje i dekoruje. Zaintensyfikowana malarsko przestrzeń jego wierszy otwarta jest na nieskończoność. W przeciwieństwie chociażby do „gęstej”, przemacerowanej barwami, zamkniętej i ścieśnionej przestrzeni wierszy Buszy, sprawiającej wrażenie zaprzeczenia nieskończoności.

Ławrynowicz często umieszcza akcję wierszy w wysokich strefach lunarnych, na wieczornym lub nocnym niebie, stąd złoci się w nich i srebrzy od gwiazd i księżycy. Pisze: *Wieczorem / wychodzę do ogrodu / rozwijam / płatki zmroku / odkrywam / szerszenie gwiazd* („Okup”, Ozp 114). Pojawia się *ogon przepysznej komety, płomienny meteor...* Inne eksponowane kolory, to niemal wyłącznie zieleń, złoto i srebro, biel i czerń. Zieleń jest barwą pozytywnie waloryzowanej natury (korony drzew, rośliny, kwiaty). Dodatni

walor ma też srebro i złoto oraz biel: *mistyczne pszczoły / złotym brzękiem / wiszą / jak święte aureole / nad kwiatem lotosu, srebrne ryby przyjaźni, biały gołąb...* Tak jak złoto jest tutaj symbolem boskości, tak czerń jej zaprzeczeniem, symbolem zła. Przewrotne, podstępne zło uosabia *czarny anioł i czarny serafin*.

Wiersze Ławrynowicza jak obrazy oparte na światłocieniu, na silnych kontrastach walorowych, są kontrastami Dobra (barwy jasne, światło) i Zła (barwy ciemne, mrok). Są to kompozycje figuralne o dużej sile kontrastu. Przedstawiają kontrastową wizję świata. Ryszard Przybylski w „To jest klasycyzm” pisze: *Dane nam zostały dwa języki: uczona mowa dnia i prosta mowa nocy. Klasyk tworzy poezję, w której oba te języki są równouprawnione: język nocy nadaje głębi tekstom stworzonym przez dzień, a język dnia rozjaśnia teksty przekazane przez noc, czyli sny, archetypy, mity i tajemnice*³¹.

„Kontynentowcy” również przemawiają dwoma językami: „mowa dnia” i „mowa nocy”. Mieszają je, kontrastują – jak światło i cień. Kontrasty światła i cienia to bardzo mocny środek wyrazu. Jednak niekoniecznie wraz ze zwiększeniem się kontrastów rośnie i dramat. Istnieją przecież tragedie dziejące się w pełnym świetle dnia, nie w gęstym mroku. Nasi poeci nie tylko lubują się w kontrastach. Tak jak przedstawiciele tendencji klasycznych w malarstwie – np. Lorrain czy Poussin³² – „malują” piękne, klasyczne krajobrazy, tchnące monumentalnym spokojem (np. „Topografia wnętrza” Czerniawskiego, „Ucieczka” Śmiei).

Oprócz koloru, światła, środkiem ekspresji w obrazie jest też linia – *to kształt niezmiernie czuły, zdolny do wygranania wielu melodii*³³

Wyraźna linia znacząco tęsknotę za światem logicznie, precyzyjnie skonstruowanym (np. w wierszach Czerniawskiego: „Na ogród miłościwej pani”, „Ifigenia”). Z kolei wiersze Buszy eksplorują poczucie niejasności, płynności tego, co nas otacza i dlatego jest w nich usiłowanie zatarcia zdecydowanych podziałów linearnych (np. „Malvern Hills”). Busza jeżeli już stosuje linię, to nadaje jej jak van Gogh wartości nowe, nie zaobserwowane w naturze, stanowiące coś w rodzaju bezpośredniego zapisu swej pasji, swego niepokoju. Są to już, można by powiedzieć, wartości muzyczne. Tak dalece kontur uniezależnia się od „prawdziwych” konturów rzeczy, tak dalece jego

³¹ R. Przybylski, „To jest klasycyzm”, dz. cyt., s. 77.

³² Przedstawiciele tendencji klasycznych w malarstwie z reguły nie lubili kontrastów, ukazywali w swych pejzażach piękno i spokój w przyrodzie, w drzewach o wspaniałych koronach. Jednak czasem wprowadzali trochę dramatyzmu. Np. obraz Poussina „Człowiek duszony przez węża” to klasyczny, spokojny krajobraz. Tylko w rogu obrazu, w cieniu, znajduje się tytułowy człowiek duszony przez węża. Ta scena przydaje pejzażowi akcentu grozy. Zob. A. Oseka, dz. cyt., s. 57.

³³ A. Oseka, dz. cyt., s. 44.

drgania, falowanie przypominają wznoszenie się i opadanie melodii³⁴ Busza „maluje” *dymiące topole, karbowaną blachę chmur, również kolczaste słowa wiatrem rozwichrzone, rozwichrzone wiatrem żyto, słońcem lakierowane jabłka*. Dąży do przekraczania linii, rozwichrzenia, większego uplastycznienia linearyzmu, by przez to zbudować większą skalę uczuć i nastrojów, bowiem skala czysto linearna nie jest zbyt szeroka. Chce zwiększyć dynamiczność swych plastycznych obrazów i całych kompozycji, przydać im ruchu, jakiejś wewnętrznym ukrytej siły.

Czerniawski ma renesansowe, a także klasycystyczne upodobanie do form czystych, statycznych, do specyficznego ładu wyrażającego się w muzyce kształtu plastycznego (np. w wierszu „Nakładając szkła” (Tw 18) figura sześciangu nie deformuje kubistycznie rzeczywistości, a porządkuje jej opis), w „muzyce rytmu” – regularnym, rytmicznym powtarzaniu się, elementów podobnych (np. w utworze „Bawaria 1956”). Czerniawski podobnie jak Miłosz – nawet ideę katastrofizmu (choć nie jest ona u Czerniawskiego bardzo wyraźna) wyraża klasyczną ciągłością przestrzeni artystycznej.

„Londyńczycy” są wrażliwi nie tylko na barwę i światło, również modulują plastyczną formą, kształtem, płaszczyzną, linią – łamią jej „prosty bieg” Mają wyobraźnię geometryczną. Np. u Ilnatowicza występuje obrazowanie nie tylko intensywne kolorystycznie, ale i geometrycznie. Ulubiona figura geometryczna tego poety to trójkąt, jednak oprócz niego pojawia się i prostokąt, kwadrat, kula:

*pióra szklane kryształowe szlachetne jak liść
zakończony kolcem, liść cięty w trójkąty*

(...)

*pióra białe i pióra czarne, pióra białe i czarne
plotką wiążą zatrzymują niebo w lice
wielkość w kulę związują błękitną: nici białe
nici ciemne jak las, ostrza rżnięte w trójkąty.*

(„Leżąc na wznak nad brzegiem Lake Mephremmagog”)

*drzewa prostokąty światła w włosach mają
nieruchome...*

(„Pieśń samotnego człowieka”)

*kaczki cicho staw cięty
w milczący trójkąt*

(„Dzień pierwszy, dzień drugi...”)

³⁴ W wierszach Buszy możemy mówić o czymś w rodzaju oksymoronu: „plastycznej muzyczności”.

Ponadto mamy *kraty obłoków, białe kwadraty i czarne*, a w wierszu znamienne zatytułowanym „Madonna w stylu Picassa” – kubistyczny *dom krzywościany*.

W nawiązującym do kubizmu utworze Taborskiego „A propos de Braque”(Czm 38) są *trójkąty drzew*, a w „Czasach mijania”(Czm 6) tegoż poety *podmucha porusza trójkątne wspomnienia Prowansji*.

Sito modeluje linię: *dziś ciepłem twoich śladów stopy pieszczę, linię / bioder łamiąc, /jak woda łamie linię nóg dziewczęcych* („Siedem sonetów do Persefony”). W tym samym wierszu występuje odwrócenie płaszczyzn: *stopa moja, połamana kołem, / (...) dna pyta: snać nie wiedząc, iż strop płynie dołem*.

Jednak mistrzem gry płaszczyznami i geometrycznego opisu przestrzeni jest Czaykowski:

Oto jest dziwny świat.

(...)

Z której strony drzwi stoje ja?

W pokój patrzę czy na dwór przez okno?

(...)

Malarz jakiś używał wodnych farb na ścianach.

Gwiazdozbiorem kopuła spięta.

Orion w dłoni krzyż południa trzyma.

Lecz po której stronie gwiazd ja jestem?

Niebo mam pod nogami czy przed oczyma? ”

(„Kluczyki”, Tcz 5)

Ogród zielonym półkołem wziął mnie w cichy nawias

I bananowym liściem zakrył jasną wypukłość:

Nie trudzę zbytnio wzroku i tylko potrącam

Cięciwę półksiężycy – arbitralną linię.

I tak mi dobrze z tą mą konstrukcją w błękiecie,

Że lekkość myśli wznosi wzwyż dali kopułę

Wyodrębniając jasny obręb horyzontu.”

(„Ogród”)

Czaykowski ma barokową skłonność do przeobrażania formy i transformacji przestrzeni. Zarysowuje przestrzeń za pomocą figur kulistych – jako bezkresną i nieskończenie odległą. Zamyka ją w krągłym kształcie bezmiaru. U niego dużo jest form wklęsłych i wypukłych oraz kolistych: w opisach otaczającej rzeczywistości, przedmiotów, ludzi – np. tytułowej „Sury”: *Linie półkoliste, / falistość / tuk pleców, twarde sutki, / jedwabista skóra*.

Koło jest figurą niemal doskonałą, niezwykle harmonijną, precyzyjną, piękną, bardzo pojemną, ponieważ *ludzkie spojrzenie, wychodząc ze środka,*

*z łatwością obejmuje cały jego zakres*³⁵ Koło zamyka i chroni przed zewnętrznym bezkształtem chaosu, daje magiczne bezpieczeństwo każdemu, kto znajduje się w jego okręgu³⁶

Podmiot liryczny w wielu wierszach Czaykowskiego szuka perspektywy, punktu widzenia i rozgląda się wokoło. Wodzi koliście swoim spojrzeniem po świecie (m.in. interesujące metaforyczne wykorzystanie motywu koła w utworze „Wiersz chciał być”).

Figuratywny motyw koła znajdziemy i u innych naszych poetów. Ten klasyczny motyw wyraźny jest u Sity, który cały tomik tytułuje „Zdjęcie z koła” (1960). W poemacie „Drzwi gnieźnieńskie” Taborskiego (Czm 41-53) ukazane jest „koliście” życie św. Wojciecha:

*narodziłeś się z boleści
aby kołem żyć
i życiem zatoczyć koło*

*widzisz kółko w paszczy sfinksa
widzisz koło w pysku lwa*

*zgięty kadłub w łuku modłów
łuk jest częścią koła*

Koło jest symbolem Boga. Busza w modlitewnej apostrofie w „Rorate caeli” zwraca się do Niego:

*Panie
rozeto świata
wydźwignij mnie
z głębin
gdzie belkot ciemny*

Koło występuje więc tutaj pod postacią rozety. Rozeta to nie tylko element zdobniczy w budowlach i sztukach plastycznych, ale nacechowana jest też symbolicznie, sakralnie³⁷

Busza używa również metaforycznego motywu koła w znaczeniu negatywnym: ograniczoności, monotonii, destrukcji – *zamknięte koło /rzeczy zwyczajnych* („Blues”); *zębate koło miazdzy kruchą bańkę serca* („Operacja”); *Utonął / zostawiając po sobie / duże koło / zdziwienia* („Znaki na wodzie”).

³⁵ G. Poulet, „Metamorfozy czasu”, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, przeł. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, A. Stepnowski, P. Taranczewski, Warszawa 1977, s. 414.

³⁶ W. Kopaliński, „Słownik symboli”, wyd. II, Warszawa 1991, s. 154.

³⁷ Tamże.

„Plastyczność” poezji „kontynentowców” (zwłaszcza malarskie operowanie barwą, światłem, linią, kształtem), a także jej „muzyczność” nieodparcie nasuwa podobieństwa (przy wielu różnicach) z poezją innego „londyńczyka”, starszego od poetów „Kontynentów”, Tadeusza Sułkowskiego (1907-1960) – typowego neoklasycysty, który obficie czerpał inspiracje z plastyki i muzyki. *Gdyby poezję Sułkowskiego – pisze Krzysztof Ćwikliński – przełożyć na język linii, kształtów i barw, okazać by się mogło, że owa malarskość bliska jest średniowiecznej sztuce sieneńskiej, alegorycznemu malarstwu braci Lorenzettich czy nawet dramatyzmowi i monumentalności sztuki Giotta, z drugiej strony zaś mistrzom flamandzkim: perfekcyjnemu Avercampowi malującemu sceny rodzajowe z małych miasteczek, skłonnemu ku arkadyjskiej aurze van Goyenowi, czy wreszcie rozmiłowanemu w kunsztownym szczególe przedmiotów Kalfowi*³⁸.

Poetyka wierszy „kontynentowców” i Sułkowskiego różni się wyraźnie, m.in. tym, że ich poezja oparta jest bardziej na narracji, prostocie; natomiast liryka Sułkowskiego skłania się ku skamandryckiej stylizacji, cyzelatorstwu, regularności, rytmiczności, doskonałości formalnej.

3. Obraz poetycki w wierszach „kontynentowców” jako element pośredniczący między poezją a sztukami plastycznymi.

Analizując zależności między poezją „Kontynentów” a sztukami plastycznymi nie sposób nie wspomnieć o kategorii **obrazu poetyckiego**³⁹

Obraz poetycki może być traktowany jako element pośredniczący między poezją a sztukami plastycznymi, zwłaszcza malarstwem. Nie chodzi bynajmniej o utożsamianie obrazu literackiego z malarstwem⁴⁰, lecz o pewne analogie, podobieństwa.

³⁸ K. Ćwikliński, „Lira Orfeusza i tarcza Achillesa”, w: T. Sułkowski, „Poezje wybrane”, wybór i wstęp K. Ćwikliński, Warszawa 1990, s. 12.

³⁹ O elementach obrazowania wprawdzie już mówiłem pisząc o barwach, światłocieniu, poetyce linii i kompozycjach plastycznych w poezji „Kontynentów”, ale teraz chcę przedstawić obrazowanie w kategoriach szerszych, ogólniejszych, bardziej systemowych.

⁴⁰ Przed takim utożsamieniem ostrzegają zwłaszcza strukturaliści. Traktując utwór literacki ze stanowiska semantycznego, tylko marginalnie interesują się oni obrazowością w sensie wyobraźności. Ostrzegają przed niewłaściwym kojarzeniem obrazu literackiego z malarskim. „Obraz literacki w przeciwieństwie do malarskiego czy filmowego kształtuje się pośrednio, poprzez warstwę znaków językowych i ich znaczeń” („Zarys teorii literatury”, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. V, Warszawa 1986, s. 42). „Malowanie słowem nie jest warunkiem działania poetyckiego, w poezji współczesnej jest coraz rzadsze. Liczne elementy w utworach poetyckich są wręcz niewyobrażalne” (B. Chrzastkowska, S. Wysłouch, „Poetyka stosowana”, Warszawa 1980, s. 80).

„Obraz literacki” jest określeniem przeniesionym do literatury ze sztuk plastycznych. To układ motywów, zwłaszcza statycznych, powiązanych w jedną całość, zwykle o dużych walorach wizualnych, plastycznych. Odwołuje się do zmysłowego doświadczenia odbiorcy, ale może być kreowany rozmaicie: od dużej doży wyobraźności, wizualności do małej – ku znaczeniom intuicyjnym, myślowym, abstrakcyjnym⁴¹.

„Kontynentowcy” wykorzystują – idąc w kierunku metod bardziej tradycyjnych, klasycznych, niż awangardowych – wizualność obrazu poetyckiego. Stosują zasadę „widzę i opisuję”, aczkolwiek rozumianą głębiej; nie tylko tak, by za pomocą słów odtwarzać procesy malarsko-werystycznego postrzegania rzeczywistości, ale i tę rzeczywistość przetwarzać, interpretować. Jednak u nich kategoria opisu jest naczelną, mimo że niezbyt modną – jak twierdzi H. Friedrich – w nowoczesnej poezji: *Nowoczesny wiersz unika opisu i narracji, które prowadziłyby do uznania obiektywnego (także wewnętrznego) świata w jego obiektywnym stanie rzeczy. Byłoby to bowiem zagrożenie dominacji stylu. Okruchy obiektywnego, normalnego świata wprowadzane są o tyle tylko, o ile przestają na funkcji uruchamiania przekształcającej wszystko wyobraźni*⁴²

„Kontynentowcy” na ogół nie poddają się dyktatowi *przekształcającej wszystko wyobraźni* i wolą – tak jak T. E. Hume w swoim manifestie klasycznym – wyobraźnię „naśladowczą”, „opisową”⁴³. Znamienne, iż antologię ich poezji Andrzej Lam zatytułuje: „Opisanie z pamięci”⁴⁴. „Opisanie” ma konotacje z „obrazem” – jest „rozszerzonym omówieniem”, obrazowym przedstawieniem przedmiotu zamiast wymienienia jego nazwy⁴⁵.

W wielu przejawach omawiana poezja jest parawizualna. Autorzy odwołują się do doznań wzrokowych, skojarzeń wizualnych; dają poetycką refleksję o zdarzeniach oglądanych jak gdyby na własne oczy. Tak formują materię języka, że odwołując się do wyobraźni odbiorcy, ewokuje ona skojarzenia wizualne i plastyczne. Operują słownictwem, które posiada desygnaty plastyczne i ekspresywne. Nie tylko wtedy, gdy ich obrazowanie jest w miarę dosłowne czy „rozlewne”, ale też wtedy, gdy „skondensowane”

⁴¹ Zob. S. Sierotwiński, „Słownik terminów literackich”, wyd. IV, Wrocław 1986, s. 159.

⁴² H. Friedrich, „Struktura nowoczesnej liryki”, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 208.

⁴³ „Manifest klasyczny Thomasa Ernesta Hulme’a”, w: R. Przybylski, „To jest klasycyzm”, dz. cyt., s. 231. Za Coleridge’a Hulme dzieli wyobraźnię poetycką na dwa typy: na wyobraźnię odtwórczą (fancy) i wyobraźnię twórczą (imagination), inaczej mówiąc: na wyobraźnię i fantazję. Wg Coleridge’a poeta, jak każdy człowiek, korzysta z obu typów wyobraźni. Jeśli porównamy poglądy na wyobraźnię Hulme’a i Coleridge’a, to ten pierwszy – jak pisze Przybylski – „nie walczył o jakąś inną zdolność. Nawoływał jedynie do innego użytkowania tej samej zdolności” (s. 231).

⁴⁴ Lam formułując tytuł antologii, nawiązał do „Ogrodu” Czaykowskiego, kończącego się słowami: „...który tu opisałem / Z pamięci” (Ozp 45).

⁴⁵ S. Sierotwiński, dz. cyt., s. 161.

za pomocą symbolu, metafory. Takie obrazowanie cechuje poezję Buszy: intensywne, skrótowe. Dynamiczny obraz oddaje poetyckie napięcie, jest błyskiem wyobraźni.

W ich poezji znajdziemy ślady imagizmu – bardzo „obrazowego” kierunku w literaturze (łac. imago = obraz)⁴⁶ Jako przykład niech służy „Widok”(Ozp 38) Czaykowskiego:

*pazur słońca
rozdrapał chmury do krwi
wiatr liże mokrym jęzorem płonące rany*

*a z drugiej strony nieba
skrada się*

*wśród drzew krzepnących w mrok
łasica*

W owym wierszu – zgodnie z założeniami imagizmu – najważniejszy jest obraz, odznaczający się jasnością i dokładnością w szczegółach. To impresyjny opis zachodu słońca i wschodu księżycy – niezwykle malarska „migawka”. Osiągnięta przy zastosowaniu wizualnej, konkretnej metafory⁴⁷

Zdaniem Hulme’a imagizm łączy się z krytycznym przemyśleniem symbolizmu i jest przejawem nowego klasycyzmu⁴⁸. Hulme sam był związany z imagizmem, jako najwybitniejszy jego teoretyk. W pierwszym okresie imagizmu główną postacią był Ezra Pound. Imagizm oddziałł na poezję T. S. Eliota, który ogromną rolę przywiązywał w poezji do obrazu – jego wizualności. Eliot podziwiał m. in. „czyste obrazy wizualne” u Dantego⁴⁹

Pewne wiersze Czerniawskiego, Czaykowskiego i Śmiei – jak osiemnastowieczna klasycystyczna poezja – nawiązując do malarstwa przejmują niektóre tajniki konstrukcji opisu pejzaży, ogrodów, dzieł sztuki (zwłaszcza architektury). Uwidacznia się ogromne oddziaływanie tradycji, np. tematy, motywy, kompozycyjne schematy „ogrodu” znane były w literaturze kręgu kultury śródziemnomorskiej od dawna⁵⁰

„Na ogród miłościwej pani” Czerniawskiego, „Ogród” Czaykowskiego – to tytuły renesansowe i barokowe. W renesansie i baroku modne

⁴⁶ Zob. np. E. Pound, „Poezje wybrane”, wyboru dokonał, przeł. i oprac. L. Engelking, Warszawa 1989 (zwłaszcza wstęp).

⁴⁷ Zob. S. Wystouch, „Wizualność metafory”, w: „Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej”, red. E. Balcerzan i S. Wystouch, Warszawa, s. 205-220.

⁴⁸ „Manifest klasyczny Thomasa Ernesta Hulme’a”, dz. cyt., s. 216.

⁴⁹ T. S. Eliot, „Dante”, w: tenże, „Szkice krytyczne”, dz. cyt., s. 43.

⁵⁰ Zob. J. M. Rymkiewicz, „Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu”, Warszawa 1968.

było tytułowanie, aczkolwiek nie tyle pojedynczych utworów, co zbiorów i cyklów poetyckich, mianem ogrodu lub „wirydarza”, dla podkreślenia stosunkowo luźnego, choć nie pozbawionego jakiegoś uporządkowania, zamkniętego pewną ramą, klamrą, charakteru ich kompozycji⁵¹.

„Ogród” – to znak natury uporządkowanej, przeciwieństwo dzikiej przyrody; miejsce szczęśliwe; także symbol kultury śródziemnomorskiej⁵². Taki „Ogród” konstruuje Czaykowski, opisując dokładnie, po barokowemu, jego architektonikę: rozmaite konfiguracje linii krzywej, grę form wklęsłych i wypukłych itp.⁵³ Poeta tworzy *Ogród, Który się kiedyś zwało – i pięknie – wirydarzem. / Lub – rajem – utraconym...*

Czerniawski w wierszu „Na ogród miłościwej pani”(Rnp 108) „maluje” najpierw klasyczny, arkadyjski pejzaż ogrodowy z przeszłości, aby następnie zestawić go z teraźniejszym zakłóceniem Arkadii, ale nie z jej całkowitą zagładą, bowiem mimo *krzyku rozszarpywanych bogów*, poeta wierzy w jej ocalenie, dzięki ciągłości tradycji. A „ogród miłościwej pani” wyglądał tak:

*Łatwo było nam latem spacerować
wzorzystym chodnikiem twojego ogrodu,
gdzie cytrynowe drzewa służyły cieniem,
pawie z dalekiej arabii
po miękkich trawnikach stąpały,
ryby błyskały w kryształach strumieni
i woń erotycznych kwiatów razem nas wiała.*

Powyższy opis, jak i inne podobne u „kontynentowców”, można nazwać „poezją ogrodów”. Nasuwa się analogia nie tylko z klasycznym malarstwem ogrodów, ale również z klasycznymi wierszami i poematami opisowymi, np. Stanisława Trembeckiego – z „Sofiówką” (pochwała parku pejzażowego) i „Powązkami” (pochwała uroków ogrodów magnackich).

„Kontynentowcy” tęsknią za „ogrodem”. Często o nim mówią w znaczeniu jego braku. U Ławrynowicza mamy *nierealny ogród*. Bohater jego wierszy jest tym, *co nie widzi / ogrodu róż, nie pieści róż w ogrodach*; czasem tylko *wychodzi do ogrodu*.

Nieraz „ogród” nabiera znaczenia konkretnego miejsca, np. ojczyzno kraj. W wierszu Czerniawskiego „Ogród” ojczyzny kraj zostaje porównany do mitologicznego Ogrodu Hesperyd, gdzie *słońce, / gdzie wiatr*

⁵¹ Zob. M. Eustachiewicz, „Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich”, Pamiętnik Literacki 1975, z. 3, s. 3-38.

⁵² Tamże, s. 36.

⁵³ O czym w niniejszym artykule pisałem już wcześniej.

znad rzeki wieje, / gdzie jabłka złote na drzewach (Ozp 66) oraz do Ziemi Obiecanej.

Czerniawski daje opisy pejzaży mające dużo wspólnego z klasycznymi pejzażami malarzy: Poussina i Lorraina⁵⁴. Sielankowe obrazowanie Czerniawskiego (także Śmiei, np. w wierszu „Ucieczka”) zawiera w sobie melancholię, nie różniącą się od tej, którą Poussin nasycił swój znany obraz „Et in Arcadia ego”. Ale i nieraz ukrywa w sobie element tragiczności, aczkolwiek delikatnie zarysowany.

U „kontynentowców”, zwłaszcza w poezji Czerniawskiego, Czaykowskiego, Śmiei, podmiot mówiący często znajduje się w środku widzianej rzeczywistości, w centrum „obserwacyjnym” okręgu i z tego punktu obserwuje (i opisuje) świat – jak renesansowy poeta i malarz, gdyż krąg widzenia oraz poznania renesansowego poety i malarza był właściwie tożsamy. Symbolika koła była ważna i ceniona w renesansie⁵⁵.

U Czerniawskiego obraz poetycki rozrasta się horyzontalnie, płasko, topograficznie. W „Topografii wiersza”(Ozp 72-73), jak w poezji antycznej, przestrzeń naturalna zyskuje kształt ściśle wskazanego otoczenia geograficznego (danego kraju, morza, wyspy), co w retoryce zwano „topografią”, w przeciwieństwie do obrazów miejsc zmyślonych, bajecznych, nie istniejących, co określano mianem „topotezji”⁵⁶. Czerniawski w swoim wierszu przestrzeń naturalną „zewnątrzną”, przetransponowuje do „wewnątrz”, jakby ją „uosabia”. Rozpoczyna wiersz sielankowym, arkadyjskim opisem, ale w dalszej części utworu sielankowa szczęśliwość zostaje lekko zakłócona przez wspomnienie wojny:

*Osiedliśmy w krainie górzystej i zalesionej:
jest tu kilka jezior i strumyków, obłoczki
watolinowe przewalają się po lazurowym*

⁵⁴ N. Poussin jest malarzem spokojnym, refleksyjnym, obrazy jego mają ogólny ton powściągliwego klasycyzmu. Wartości plastyczne przewyższają nad kolorystycznymi, jakkolwiek i tych nie zaniedbywał. Pejzaż jest idealizowany, o nastroju wywodzącym się z ducha konwencjonalnych sielank antycznych i harmonijnej kompozycji. Natomiast schemat krajobrazów C. Lorraina jest zawsze jednaki: zatoka morska, dobijający do portu lub już w nim stojący okręt, po bokach na brzegu budynki, często z kolumnowymi portykami, na dalszym planie drzewa, na niebie obłoki, a na pierwszym planie małe postacie ludzkie o charakterze sztafazu, rozstrzygające o temacie obrazu, którym jest „Wylądowanie królowej Saby”, „Wylądowanie Kleopatry w Tarsos” itp. Dzięki bardzo dobremu opanowaniu perspektywy powietrznej, horyzont niepostrzeżenie zlewa się z niebem. Istotnym tematem tych pejzaży o łagodnym, pogodnym nastroju jest zagadnienie światła. Efekty świetlne są subtelne, harmonizowane, o wytwornym kolorycie. Zob. A. Bochnak, „Historia sztuki nowożytnej”, wyd. IV, t. II, Warszawa 1985, s. 177-180.

⁵⁵ Zob. J. Pelc, „Ut pictura poesis erit...”, dz. cyt., s. 63; G. Poulet, dz. cyt., s. 356-359.

⁵⁶ Zob. T. Michałowska, „Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej”, w: „Przestrzeń i literatura”, studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 111.

*przestworzu, a wieczorami, nim wszędzie nów,
płynie dźwięk fujarki czy fletu.
(...) W zrujnowanym
klasztorze straszy; kiedyś przeszła tędy wojna.*

Podobnie krajobraz sielankowy, o barwach łagodnych „maluje” Czerniawski w wierszu „Bawaria 1956”, który *zostaje zakłócony przez wspomnienie, że snuł się tu kiedyś / cienki niebieskawy / dym z kominów* – aluzja do obozu koncentracyjnego w Dachau.

W „Zaburzeniach i pozach” podmiot liryczny wyznaje:

*- Ja sielankowość wyspy nade
wszystko chwale: grotą obronna
nie sięga jej deszcz, nie grozi sól
i podszycia żar.*

aby potem skontrastować ową sielankowość stwierdzeniem:

*Złudny krajobraz już skryty pagórkami,
dokąd cię wiedzie świetlany snop żyta?
Gdzie znów zawiniesz, w jakim porcie strachu?*

Czerniawski w poezji, jak Poussin i Lorrain w malarstwie, kreuje idealne krajobrazy⁵⁷ Jego poetyckie krajobrazy, podobnie jak malarskie Lorraina i Poussina, składają się z elementów rzeczywistych, przekomponowanych i przestylizowanych w sposób indywidualny na nową, idealizowaną całość. Z sielankową fantastyką styka się melancholijna, nieraz smutna rzeczywistość.

W wierszu „Dom”(Pnj 36) Czerniawski opisuje:

*Drewniany dwór
przysypany zimą;
naokoło pustki
czarnych drzew
i białą zamarzniętą staw*

*- latem
szum much przez okno,
zielonych liści,
pastwisk i ptaków-*

⁵⁷ „...dlaczegoż poecie nie ma być dozwolone kreowanie idealnych krajobrazów? (...) Ostatecznie dlaczegoż poeta ma nam przypominać o niedoskonałości naszego istnienia, której i tak jesteśmy świadomi bez jego pomocy?” A. Czerniawski, „Wiersz współczesny”, Londyn 1977, s. 14-15.

*w bibliotece rękopisy,
 sygnety i rodzinne pamiątki;
 (...)
 następnie wyjaśnia, że
 To wszystko szarada wspomnień,
 (...)
 Na postrzępionych ścianach
 palce krwi,
 zdruzgotane portrety przodków*

W powyższym wierszu, zadedykowanym matce, poeta „wyławia” z pamięci, ze wspomnień obraz dworu z ogrodem. Wraz z ich zniszczeniem nastąpiła zagłada Arkadii⁵⁸. Ponadto utwór pokazuje tęsknotę za ciągłością tradycji – nie tylko rodzinnej czy narodowej, ale kulturowej, co podkreśla w wierszu motyw odwołania się do symboliki „ogrodu” i do twórczości *pewnego poety angielskiego / [który] pisał, jak to myśl jego / gościła w ogrodzie, / rozpoznając każdy liść na drzewie.*

Arkadyjski, pejzażowy opis jest istotnym elementem obrazowania w wierszach Śmiei, a także Ławrynowicza. U Śmiei obrazy natury nie są naturalistyczne, ale skonwencjonalizowane – stylizowane na idealne (np. „Żniwa 1958”, „Wieś i miasto”).

Podobnie opisuje Ławrynowicz, ale z oszczędniejszym użyciem zdyscyplinowanego języka, bardziej konceptualistycznie, metaforycznie, skrótowo (np. „Pomarańcze”, „Caldas de Malavella”).

U obu poetów są obrazy arkadyjskiej łagodności, z domieszką Poussinowskiej melancholii i niepokoju. Arkadię zakłóca troska o człowieka, o humanizm w stechnicyzowanym świecie; o los natury widzianej w opozycji do krajobrazu miasta – wielkiej metropolii, molocha, najczęściej przywoływanego Londynu.

W szeroko pojętym poetyckim „opisywaniu” rzeczywistości, i łączącą się z tym kwestia obrazowania, „kontynentowcy” oprócz prób „całościowego” spojrzenia, mają „fragmentaryczne” – fenomenologiczne spojrzenie na świat dostępny percepcji zmysłowej, bez nadmiaru czysto pojęciowych spekulacji.

Dobrym przykładem „fragmentaryczności” widzenia i opisu jest „Osa w piwie” Czerniawskiego, natomiast „Oczy szeroko rozwarłe” tegoż samego

⁵⁸ „Dom z ogrodem wyraźnie konotuje z symboliką >domu<. Zniszczenie domu jest zagładą świata. (...) Obejmując we władanie dom przyjmuje się w posiadanie wszechświat. (...) W tym ośrodku gromadzą się wszelkie dobra”. G. Bachelard, dz. cyt., s. 322.

poety to studium na temat granic wzrokowej percepcji i jej analiza w stosunku do „wszechpotężnej wyobraźni”.

Najbardziej progresywną i ekspansywną wyobraźnię ma Czaykowski – niczym wyobraźnię dziecka. W wielu wierszach (np. takich jak „Ogród”, „Kluczyki”, „Jordell Bank”) podmiot liryczny próbuje najpierw znaleźć punkt, w którym się znajduje, potem jego poblizę, i dalej, coraz dalej. Stopniowo powiększa zakres przestrzeni. Rozszerza zasięg wzroku, pola poznania. Chce maksymalnie rozciągnąć sferę swej obecności. Nie ogranicza się tylko do jednego punktu widzenia. Obraz zyskuje szeroką perspektywę, co wpływa na dynamizację opisu, transformację przestrzeni. Dzięki poznawczej ekspansji podmiotu następuje odśrodkowe, czasem wręcz nieograniczone rozszerzenie poznania⁵⁹

Wyobraźnia Czaykowskiego ma charakter promieniujący i przekształcający, obraz i przestrzeń ulegają pomnożeniu, zwielokrotnieniu („Collage”, „Metaforyzacje dzieciństwa”). U Czaykowskiego poetyckie obrazy rzadko się kurczą. Od strony epistemologicznej, poznawczej podmiot liryczny jego wierszy z jednej strony szuka porządku, zadomowienia w szeroko pojętych granicach („Ogród”, „Kluczyki”), a jednocześnie pragnie zadomowienia w rozproszeniu. Marzy o zwielokrotnieniu poprzez rozproszenie, ażeby nie było możliwe ustalenie jakiegokolwiek związku między „ja” a konkretnym miejscem. Chce być w nieskończoności, bezgraniczności (*Niebo całe objąłem. Niebo białe od gwiazd / „Zważ” /*), „wszystkości” (*trawy rosną wszędzie / „Bunt wierszem” /*), a nie w ograniczoności konkretnego miejsca – „tu” lub „tam” („Bunt wierszem”, „Argument”, „Modlitwa”).

Obrazy u Czaykowskiego są mobilne. Trudno u niego znaleźć tak statyczne obrazy jak w wierszach Czaykowskiego, będące przeważnie inicjalną formułą przedstawieniową – swoistym fotografowaniem krajobrazu (mniejsza z tym, na ile realnym a na ile wyobrażeniowym):

*Okręty beżużyteczne... rozleniwione
błotniste fale na brzegu...drzewa-kolumny
delfickie...niebo obłokiem nie poruszone
nie przekrojone lotem mew.*

(Czerniawski, „Ifigenia”, Pnj 34)

Z mobilnością obrazów u Czaykowskiego pojawia się ważny problem dialektyki „wnętrza” i „zewnętrza”, „zamknięcia” i „otwarcia” („Kluczyki”, „Metaforyzacje dzieciństwa” i inne)⁶⁰.

⁵⁹ W obrazowaniu Czaykowskiego jest barokowa skłonność do przeobrażania formy i zmienności trwania. Zob. G. Poulet, dz. cyt., s. 391-392.

⁶⁰ Zob. G. Bachelard, „Dialektyka >zewnętrza< i >wnętrza<”, przeł. J. Skoczylas, w: „Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji”, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974.

Możemy również mówić o obrazowaniu surrealistycznym. Poeta korzysta z doświadczeń surrealizmu, poetyki snu i niespodziewanych skojarzeń – zwłaszcza w swoich katastroficznych wizjach, podobnie jak żagaryści⁶¹ – w ramach pewnego rygoru poetyki. Motywy podświadomości działają w ramach racjonalnego świata, ustalonej konstrukcji wiersza i inspirują obrazowanie. Wydaje się, że u Czaykowskiego mamy do czynienia głównie z techniką asocjacionizmu zwaną „wyobraźnią wyzwoloną”⁶². Realizuje ją zwłaszcza w poemacie „Sura”. Tytułowa bohaterka jest po części symbolem nadrealistycznych asocjacji, wcieleniem wyobraźni poetyckiej, obiektem miłosnym – zarówno kochanką jak i muzą⁶³. Utwór przypomina konstrukcją, mniej sposobem obrazowania, biblijną „Pieśń nad pieśniami”. Wyobraźnia autora wyraźnie oscyluje na pograniczu snu i jawy:

*Wyszliśmy ze snów naszych
i co zmartwychwstało
jest jeszcze otulone snem,
i tak zostanie*

⁶¹ Czaykowski, podobnie jak żagaryści, korzysta z doświadczeń surrealizmu, poetyki snu i niespodziewanych skojarzeń, ale jego i ich katastrofizm nie był w pełni zgodny z ideami surrealizmu. Podobnie jak katastrofizm „drugiej awangardy”, np. Józefa Czechowicza, który asocjacionizm łączy z elementami impresjonizmu. „U poetów katastrofistów istniały określone dyspozycje, ułatwiające przyjęcie niektórych dyrektyw poetyki nadrealizmu. Tak więc antylogiczność obrazowania, antylogiczność kompozycji znajdowała uzasadnienie w świadomości zagrożenia, w lękach przed zbliżającą się Apokalipsą”. J. Prokop, „Sprawa nadrealizmu”, *Twórczość* 1964, nr. 3, s. 69. U Czaykowskiego nadrealizm także łączy się z katastrofizmem, bezpośrednio nie wynika z programowego surrealizmu, z nawiązań do jego korzeni filozoficznych i takich postulatów Bretona w jego „Manifestie surrealizmu”(1924), jak: czysty automatyzm psychiczny, dyktowanie myśli wolnej od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi.

⁶² „Wyobraźnia wyzwolona” – to postulat programowy Jana Brzękowskiego. Określenie poezji jako „wyobraźni wyzwolonej” nawiązywało do teorii surrealizmu, a jednocześnie przeciwstawiało się jej, ponieważ nie mówiło o całkowitej dowolności wyobraźni, lecz o wyobraźni świadomej i metodycznie przez twórcę organizowanej i kontrolowanej. Zob. J. Brzękowski, „Szkice literackie i artystyczne 1925-1970”, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził A. K. Waśkiewicz, Kraków 1978. W Polsce o surrealizmie istnieje już dość obfita literatura. Podstawowy wybór tekstów surrealizmu zob. w: „Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia”, wybór i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973. Historię i poetykę ruchu opisują na naszym gruncie szczególnie: J. Prokop, dz. cyt., K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”, Warszawa 1969; A. Międzyrżeczki, „Z dziejów surrealizmu”, w: tenże, „Dialogi i sąsiedztwa”, Warszawa 1971, s. 183-193; A. Ważyk, „Przedmowa”, w: tenże, „Surrealizm...”, dz. cyt., s. 5-36; S. Jaworski, „Doświadczenie nadrealizmu. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim”, Kraków 1976, s. 55-120; M. Baranowska, „Surrealna wyobraźnia i poezja”, Warszawa 1984.

⁶³ A. Czerniawski, „Liryka i druk”, dz. cyt., s. 19.

Są w „Surze” aluzje do atomowej apokalipsy, katastrofizm: *Kurzawa za nami przesiewa stalowy odbłask promieni. Z rozdartych kontynentów rzą próżne wyrzutnie*. Niektóre obrazy nasuwają paralele z surrealistycznymi pejzażami w „Ziemi jałowej” Eliota z tą różnicą, że u Eliota są bardziej zwarte i więcej nasycone kulturowo. Groteskowe „układanki” zdarzeń w „Surze” są podobne (od strony formalnej) do niektórych wierszy Ważyka i Gałczyńskiego. Tylko, że u nich jest radosne rozbawienie światem, a u Czajkowskiego nastrój smutku i strachu:

Sny Sury

Zatopione źródła strachu

Zaczadzone pobrzeża nocy

Poetykę wolnej asocjacji z jeszcze silniejszym działaniem dyscyplinującej wyobraźni, która jest w stanie kontrolować czysto mechaniczne kojarzenie słów, znajdziemy np. w „Ogrodzie” i „Zdobyciu Berdyczowa” (Ozp 48-49), gdzie jednolitość i harmonijność obrazów jest wynikiem wewnętrznej logiki, która spaja bogate skojarzenia i obrazy rozbudzonej wyobraźni⁶⁴.

Surrealistyczna poezja Czajkowskiego jest bardzo obrazowa, miejscami dość hermetyczna, trudna do odczytania w związku z pojawiającymi się problemami w znalezieniu właściwego kodu interpretacyjnego. Np. wiersze „Pogrzeb”, „Śmierć Fauna”⁶⁵, czy „Mały Promethidion” z tomiku „Spór z granicami” są łamigłówką obrazów. „Mały Promethidion” nasuwa skojarzenia z „Promethidionem” Norwida, wierszowanym traktatem o sztuce, ale nic poza tym. Zresztą już kilkuwersowy fragment pokazuje, że jego poetyka jest zupełnie inna niż Norwidowska:

na zetknięciu dwóch iglic

na styku dwóch tarcz

przyleganie płaszczyzny

brzęk mosiężnych talerzy

grzechotnik tamburyn

i błękitny baryton

jak wstęga

Drobne elementy nadrealistycznego obrazowania znajdziemy też u innych „kontynentowców”, nawet u bardzo klasycznego Sity: np. w jego „Etyce pobieżnego spojrzenia” czy „Dwóch miarach wysokości”; także u Tabor-skiego, Ihnatowicza.

⁶⁴ Tamże, s. 18-19.

⁶⁵ Oba wiersze znajdziemy w „Kontynentach” 1963, nr 58-59, s. 4-5.

Dla surrealistów liczy się przede wszystkim obraz, nic poza nim nie jest równie ważne⁶⁶. Pewne elementy surrealizmu w poezji naszych poetów w jakimś sensie „pomnażają” więc jej obrazowość, malarskość, plastyczność⁶⁷ „Obrazowość” poezji to nie tylko statyczne widzenie w niej obrazów, jej oglądowość, ale i pewna sensoryczność⁶⁸ – wrażeniowość, jaką ewokują obrazy; ich melodyka, akustyczne lub optyczne związane z nimi odczucia.

Czesław Miłosz w „Traktacie poetyckim” (1957) pisał, postulatywnie a jednocześnie retrospektywnie:

Mowa rodzinną niechaj będzie prosta.

Ażeby każdy, kto usłyszy słowo

Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,

Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

*Nie może jednak mowa być obrazem
i niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rymu, sen, melodia⁶⁹*

„Kontynentowcy” – mniej lub bardziej świadomie – próbują iść za radą Miłosza, chociaż daleko im jeszcze do Miłoszowej perfekcyjnej techniki zestawiania obrazów zaczerpniętych z różnych warstw czasowych, nieraz znacznie od siebie oddalonych; i zyskiwania poprzez takie kontekstowe relacje nieoczekiwanego bogactwa znaczeń⁷⁰. Pewną próbą jest np.

⁶⁶ M. Baranowska, dz. cyt., s. 149.

⁶⁷ Mówię o pewnych elementach, bowiem surrealizm u „kontynentowców” nie był wyeksploatowany i wyraźny. Pisali na przełomie lat 50-tych i 60-tych, kiedy nadrealizm stracił już na znaczeniu. Mam na myśli w ogóle nadrealizm europejski (zob. J. Waczków, „Nadrealiści” w: „Nadrealizm europejski. Antologia poetycka”, wybrał i oprac. J. Waczków, Warszawa 1981, s. 15). Zresztą w literaturze polskiej – jak pisze Jan Prokop (dz. cyt.) – nigdy nie znalazł podatnego podłoża rozwoju (m. in. konkurencja futuryzmu i konstruktywistycznej awangardy). Chyba najszerszej korzystał ze zdobyczy nadrealistów katastrofizm. Prokop uważa, że jednak dopiero „pokolenie 56” podjęło w jakimś sensie wyzwanie nadrealizmu (Harasynowicz, Czycz i inni). Zresztą u „kontynentowców” decydują wpływy anglosaskie (m.in. żywiolowa, bliska surrealizmowi liryka Dylana Thomasa), a surrealizm anglojęzyczny był inny niż francuskojęzyczny i w strefie jego wpływów. Mniej w nim poszukiwań psycholingwistycznych, więcej logiki artykulacyjnej. W Anglii pierwsza grupa surrealistyczna powstała w 1936 r. W jej skład wchodził głównie poeci i malarze, m. in. wybitny filozof, teoretyk sztuki i poeta – Hubert Read. W październiku 1945 r. w Londynie została zorganizowana pierwsza powojenna międzynarodowa wystawa surrealizmu. Zob. K. Janicka, „Surrealizm”, Warszawa 1973, s. 27-28.

⁶⁸ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 36.

⁶⁹ Cz. Miłosz, „Poezje wybrane”, wyboru dokonał autor, wstępem opatrzył K. Dybciak, Warszawa 1981, s. 45.

⁷⁰ K. Dybciak, „Pamięci istnienia – istnienie pamięci”, w: Cz. Miłosz, „Poezje wybrane”, dz. cyt., s. 10.

przywoływany już opisowy wiersz „Dom” Czerniawskiego, czy nadrealistyczna „Sura” Czaykowskiego.

4. Relacje tematyczne, strukturalne i ideowe pomiędzy poezją „Kontynentów” a sztukami plastycznymi.

W poezji „Kontynentów” przywoływane są nazwiska autorów dzieł plastycznych: Leonardo da Vinci, Claude Lorrain, Giovanni L. Bernini, Tycjan, Jacek Malczewski, Pablo Picasso, Georges Braque, Vincent van Gogh, Wit Stwosz, Jan Matejko oraz tytuły znanych prac z dziedziny plastyki, zwłaszcza malarstwa, ale i rzeźby czy architektury: „Wyjazd na Cytherę” Antoine’a Watteau, „Ekstaza św. Teresy” Berniniego, „Gioconda” L. Da Vinci, „Słoneczniki” van Gogha, „Drzwi gnieźnieńskie”...

Przywołanie może być bezpośrednie, kiedy wyraźnie pada nazwisko twórcy lub nazwa dzieła, albo domyślne, aluzyjne, kiedy autor wiersza liczy na wiedzę plastyczną i erudycję czytelnika. Np. w „Czasach mijania” Taborskiego nie pojawia się nazwisko van Gogha, ale nasza przynajmniej ogólna znajomość biografii i twórczości tego malarza pozwala wnioskować, że chodzi o niego i słynne „Słoneczniki”:

*bolesne oczy mistrza jak słoneczniki wędrują
i obłokiem wspaniałe śledzą dzieła słońca w rzeczach...*

Podobnie w „Poemacie dydaktycznym” Śmiei

*Uśmiech anioła Berniniego
jak jego dziryt nieuchronny
którym się zmierzył w zachwyconą
awilską świętą..*

podpowiada nam, że poeta odwołuje się do rzeźby Berniniego pt. „Ekstaza św. Teresy”⁷¹

Jednak czasem trudno rozpoznać, do jakiego dzieła plastycznego poeta daje odniesienia, bowiem są one albo mało wyraziste, albo mocno

⁷¹ „Ekstaza św. Teresy” – to najśłynniejsze dzieło G. L. Berniniego, włoskiego barokowego rzeźbiarza, architekta i malarza. Św. Teresa karmelitanka na widok anioła osuwa się na obłoki. Z ust na wpeł otwartych zdaje się wydobywać jęk. Przed świętą stoi młodzietki anioł, który włócznie z płonącym grotem kieruje w jej serce. Na jego ustach uśmiech zadowolenia. „Ekstaza św. Teresy” zyskała rozgłos jako znakomity plastyczny wyraz mistyczno-ekstacyjnego kierunku, który był jednym z najbardziej znamienych objawów życia religijnego w epoce kontreformacji. Bernini odtworzył ekstazę św. Teresy wiernie według jej własnego opisu. Zob. A. Bochnak, dz. cyt., s. 36.

przetworzone. Znaną rzeźbę lub obraz po swojemu poetyckim słowem rzeźbi, maluje i liryczny wytwór ma mało wspólnego z plastycznym pierwowzorem, który jest trudny do odgadnięcia. Np. w wierszu „Zwiastowanie” Czerniawski tworzy swoją własną scenę Zwiastowania – na pół chrześcijańską, na pół mitologiczną. Pojawiają się *Legendarne łąki arkadii / i ona w bieli swego ciała / zapatrzona w orszak łabędzi...* (Ozp 69). Możliwe, że poeta odwoływał się do konkretnego obrazu (kilku obrazów?), ale do jakiego? Mamy co najmniej kilka bardzo znanych obrazów, zwłaszcza z okresu renesansu, podejmujących motyw Zwiastowania i tak samo zatytułowanych: „Zwiastowanie”. Może Czerniawski snuł odwołania do „Zwiastowania” Botticellego? Jednak sceneria obrazu tegoż renesansowego malarza i sceneria poetyckiego obrazu Czerniawskiego różnią się rekwizytami⁷².

Są wiersze, w których nie tylko trudno odczytać, do jakich dzieł plastycznych autor się odwołuje, ale czy w ogóle czyni odwołania do plastyki. Mamy wiersz Czerniawskiego pt. „Św. Sebastian” poświęcony – jak podaje poeta – „pamięci Jacka Świtalskiego (1928-1944)”. Nie wiemy, kim był Jacek Świtalski. Wiemy natomiast, kim był św. Sebastian⁷³. Mimo to, między tymi dwiema postaciami uwidacznia się nam wyraźna paralela: obaj w młodym wieku ponieśli śmierć – tragiczną i bohaterską. Przywołanie postaci św. Sebastiana mocno waloryzuje tego, czyjej pamięci został poświęcony wiersz. Problem tkwi w tym, że nie wiemy, czy poeta przywołując postać św. Sebastiana odwoływał się jedynie do hagiografii, czy też do malarstwa. A jeśli do malarstwa, to czy do „Św. Sebastiana” Tycjana, czy do „Św. Sebastiana” Sodomy? Albo może do „Św. Sebastiana” Boticellego lub „Św. Sebastiana” Pollajuola?⁷⁴ Wspólny motyw egzekucji młodzieńca, łuki, strzały... – nie rozwiązuje sprawy odgadnięcia kierunku nawiązań, lecz jeszcze bardziej gmatwa.

Powyżej podane przykłady pokazują różny stopień nachylenia poezji „londyńczyków” ku sztukom plastycznym: od wyraźnej **transmutacji**⁷⁵ ku trudnym do wychwycenia „stykom”. W transmutacji dzieła malarskiego bardzo trudno – twierdzi Balcerzan – zachować wrażenie bezruchu, wizję rzeczy i gestów zakrzepłych w olejnej fakturze. Obrazy zaczynają mówić,

⁷² Zob. A. Bochnak, dz. cyt., t. 1, s. 117.

⁷³ Św. Sebastian z Mediolanu, męczennik z pierwszych wieków chrześcijaństwa, żył około roku 286. Zob. „Żywot św. Sebastiana Męczennika...”, w: „Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu”, przez ks. Piotra Skargę przebrane, uczynione i w język polski przełożone, Kraków 1933, t. 1, s. 137-145.

⁷⁴ Zob. A. Bochniak, dz. cyt., t. 1, s. 112, 219, 281.

⁷⁵ Transmutacja oznacza mówienie o sztuce w sensie najbardziej bezpośrednim i dosłownym. Dzieła sztuki są inspiracjami, przedmiotami poetyckiej rekonstrukcji. E. Balcerzan, „Horyzont estetyczny: poezja wobec innych sztuk”, w: tenże, „Poezja polska w latach 1935-1965 – ideologie artystyczne”, Warszawa 1988, s. 206.

faktura ulega dynamizacji. Wiersze poświęcone obrazom wnoszą do nich ruch, słowo ożywia scenerię⁷⁶. Widzimy dużą dynamizację „Drzwi gnieźnieńskich” Taborskiego czy „Embarquement pour Cythere” Czerniawskiego. Te utwory są przykładem odniesień pomiędzy poezją a sztukami plastycznymi dotyczących wewnętrznych **analogii strukturalnych**.

Obszerny poemat Taborskiego „Drzwi gnieźnieńskie” nawiązuje bezpośrednio do Drzwi Gnieźnieńskich – romańskich dwuskrzydłowych drzwi brązowych w portalu katedry w Gnieźnie, zwłaszcza do ich bogatej dekoracji reliefowej. Poemat, jak owa dekoracja, składa się z 18 części – scen z życia i męczeństwa św. Wojciecha oraz początkowego „Otwarcia” i końcowego „Zamknięcia” poematu – znakomicie korespondujących formalnie i tematycznie z otwarciem i zamknięciem tytułowych „Drzwi gnieźnieńskich”. Poeta stosuje technikę filmowego kadrowania, o czym też informuje na wstępie poematu:

*mądre mądre dzwierza
lwy z kółkami w zębach
zamykacie ludzi niepokój
przekrzywione małe sfinksy
pytajniki przylepione przekornie
na taśmę filmu o świętym Wojciechu*

Borys Uspienski w „Strukturalnej wspólnocie różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)” widzi nie tylko możliwości oznaczania granicy przestrzeni artystycznej, ale również przekroczenia granicy między swoistym światem znaków a światem powszednim, przewyciężenia przestrzeni artystycznej⁷⁷. Wtedy mamy do czynienia ze swoistym połączeniem życia ze sztuką⁷⁸. Tak jest w wierszu „Embarquement pour Cythere”. Czerniawski tytuł zapożyczył od tytułu obrazu Jeana Antoine’a Watteau – francuskiego malarza, reprezentanta rokoka, wybitnego kolorysty, którego ulubionym tematem były sceny z życia dworskiego na tle widoków parkowych. W tej scenerii utrzymany jest „Wyjazd na Cyterę” – na legendarną wyspę miłości⁷⁹.

Dama z obrazu w utworze Czerniawskiego ożywa, nawiązuje z bohaterem wiersza (porte parole autora) kontakt: *Białą rękę podniosła na znak, że / Mnie widzi i pamięta...* Ona przenosi się (następuje „przekroczenie granicy”) w jego, a on w jej świat.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ B. Uspienski, dz. cyt., s. 191.

⁷⁸ Klasycznym tego przykładem jest ożywiający portret czy w ogóle obraz – np. „Portret Doriana Graya” Oscara Wilde’a.

⁷⁹ Zob. Ch. Lloyd, „Historia sztuki”, przeł. M. Kluk, Warszawa 1997, s. 205 oraz A. Bochnak, dz. cyt., t. 2, s. 206.

W XX w. sztuki plastyczne stanowią istne laboratorium przemian artystycznych, co sprawia, iż w sensie genetycznym istnieje wiele zależności i wpływów przenikających ze sfery np. malarstwa w sferę literatury, co nie oznacza zaniku oddziaływań obustronnych⁸⁰.

U Taborskiego i Czajkowskiego oraz Ilnatowicza, widać oddziaływanie kubizmu – u dwóch pierwszych w postaci kubistycznej metody konstrukcji wiersza, jego poetyki; u Ilnatowicza – tylko w kubistycznych elementach obrazowania⁸¹.

W znamienne zatytułowanym wierszu „A propos de Braque” Taborski dokonuje destrukcji oglądanego fragmentu rzeczywistości a potem opartej na nowej hierarchizacji syntezy elementów. Wykorzystuje przy tym brzmieniowe walory języka, grę słów:

*białego ptaka
co nad dziełem krążył
nazwali kubiści futurystą
pływały życia i dymy
z krematoriów i lokomotyw
fu fu fu fu fu
turystą turystą
turystą*

Wiersz Taborskiego zbudowany jest nie z chaotycznych skojarzeń, ale ze skojarzeń intelektualnych; uformowany umysłem – zgodnie z dewizą Georges’a Braque’a: *Zmysły deformują, umysł formuje*⁸². Picasso i Braque dowartościowywali rolę umysłu w procesie twórczym⁸³. W ich widzeniu świata, w ich artystycznych wytworach oprócz czynnika dezorganizującego ważny był szczególnie czynnik konstrukcjonistyczny. W omawianym wierszu poetyka kubistyczna łączy się z poetyką futuryzmu⁸⁴. Są dalekie zestawienia, rezygnacja z ciągłości opowiadania, konkretność, swoista figuratywność i geometryczność nie tylko w obrazowaniu (*trójkąty drzew*), ale i w wizualnym ukształtowaniu strofy w kubistycznej formie trójkąta:

⁸⁰ W. Okoń, „Literatura a sztuki plastyczne”, w: „Słownik literatury polskiej XX wieku”, wyd. II, Wrocław 1995, s. 552.

⁸¹ Pisałem o tym w niniejszym artykule już wcześniej.

⁸² A. Osęka, dz. cyt., s. 66.

⁸³ Zdaniem Picassa „sztuka nie jest zastosowaniem kanonów piękna, ale tym, co instynkt i mózg mogą stworzyć niezależnie od kanonu”. „Malarze mówią – o sobie, o swojej sztuce, o sztuce innych”, przeł. J. Guze, Kraków 1963, s. 249.

⁸⁴ „Futuryzm różnił się od kubizmu przede wszystkim wypracowaniem pewnego programu ideowo-estetycznego, który objął – poza sztukami plastycznymi – szeroką i bogatą dziedzinę literatury – poezję. Wyrosła ona jak gdyby z kubistycznej techniki artystycznej, która stała się potem uniwersalnym narzędziem nowego modelowania rzeczywistości w sztuce, z kolażu”. H. Brzoza, „Wielość sztuk - jedność sztuki”, Warszawa 1986, s. 37.

*stwardniały trójkąty drzew w L'Estaque
gdy przewieszano przez nie hamak
kołysany podmuchem wybuchów
gdy trepanowano czaszkę
rannemu światu
by na nowo go zbawić
przemienionym okiem
udoskonaloną
wizją
artysty*

Braque i Picasso po raz pierwszy zastosowali technikę zwaną collage (od fr. *coller* – naklejać). Ślady kompozycji kolażowej (fragmentarycznej) są w powyższym utworze Taborskiego, ale jeszcze wyraźniej w „Collage” Czaykowskiego, w konstrukcji i obrazowaniu nawiązującym do plastycznych kolaży Maxa Ernsta⁸⁵

Odniesienia pomiędzy poezją „kontynentowców” a sztukami plastycznymi częściej niż wewnętrznych analogii strukturalnych dotyczą **związków tematycznych, ideowych.**

W wierszach Taborskiego czy Czerniawskiego, nawiązujących do dzieł plastycznych, sztuka jest ukazana jako antidotum na rozpacz. „Kontynentowcy” w dużym stopniu wyznają panestetyzm. W sztuce znajdują niezliczone podniety, sławią sztukę, jej wszechobecność. Są restauratorami estetycznego przeżywania świata⁸⁶. Dzieła sztuki (w tym plastyczne) są dla nich źródłem zachwyty, zdumienia, promieniają światłem i pięknem wręcz boskim. Dają oni upust swych zachwyty nad rzemiosłem⁸⁷:

*przypatrzę się jak Lorrain farby zmieszał
by włosy pasterek wiły się złotem
by świat roziskrzony był światłem
zaziemskim.*

(Czerniawski, „Embarquement pour Cythere”)

Wierzą w trwałe wartości sztuki. Jednak czasem trudno im wyjść z labiryntu estetyzmu. Estetyzm jest szczególnie żywiołem Taborskiego i Czerniawskiego. Zdarza się często, że Czerniawski nie wychodzi poza granice zimnego piękna, np. od estetyki do etyki. Tak jest owładnięty

⁸⁵ Zob. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 206-207.

⁸⁶ Przybliża to „kontynentowców” ku klasycyzmowi Hulme’a. Zachwyty nad rzemiosłem były ważnym elementem klasycyzmu. Zob. „Manifest klasyczny Thomasa Ernsta Hulme’a”, dz. cyt., s. 218.

⁸⁷ Zob. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 218.

estetyzmem. A owładniętemu estetyzmem poecie trudno oderwać się od piękna nawet wtedy, gdy artykułuje śmierć i okrucieństwo. Chce za wszelką cenę żyć w krajobrazie malarskim, muzycznym. Dramat człowieka czy nawet świata zostaje zunifikowany, rozmyty. A jeśli już wyodrębniony, to za pomocą ram estetycznych i zyskuje mało sprecyzowane określenie „dramatu humanistycznego”⁸⁸. Np. Czerniawski w wierszu „Bawaria 1956” nie chce, aby piękno harmonii bytów zostało zakłócone, dlatego estetyzuje nawet dym z pieców krematoryjnych obozu koncentracyjnego. Wtapia go w pastelowy opis krajobrazu, w *pejzaż słodki i łzawy*, dopasowuje do przeestetyzowanej konwencji wiersza; dając aluzję do okrutnej rzeczywistości obozu koncentracyjnego w Dachau, pisze: *...snuł się tu kiedyś / cienki niebieskawy / dym z kominów*.

Świat dzieła sztuki dla naszych poetów, a szczególnie dla Czerniawskiego, ma więcej walorów, jest bardziej idealizowany niż świat rzeczywisty. Często stanowi odskocznnię od tego drugiego. Niejednokrotnie kontrastują oni te dwa światy⁸⁹:

widoczek klasyczny się ściele,

tam moje koniki sarenki

pasą się pasikoniki

makaty brzozy węże

(...)

poza linią demarkacyjną

wisła płynie (...)

i kroczą pokraczne izoldy,

broczą bagnem boginie chemiczne...

(Czerniawski, „Autoportret z okresu

dojrzewania”)

białą drogą

ludzie idą

łachmany i węzélki

i bosc nogi

łamią konwenans

pastoralnej sceny

Filon na flecie

nad strumykiem

nie grywa...

(Taborski, „Włoski pastiche”)

⁸⁸ Zwracałem już na to uwagę pisząc o obrazie poetyckim w wierszach „kontynentowców”.

⁸⁹ Zob. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 218.

Ich panestetyzm stanowi jeszcze jeden argument na to, jak byli bliscy tradycji klasycyzmu, a także baroku, bowiem barok jest jedną z tradycji szczególnie faworyzowanych przez ofertę panestetyzmu⁹⁰ Ich poezja syntetyzuje różne dziedziny kultury. Sama dziedzina sztuk plastycznych, do której nawiązują, jest bardzo rozległa. Odwołują się oni do niej w całej jej rozciągłości: od jej wytworów bardziej monumentalnych czy odrębnych, do elementów drobnych, architektonicznych, zdobniczych itp. Odwołują się nie tylko wyraźnie konstrukcyjnie, tematycznie, „ilościowo” w danym wierszu, ale i marginalnie, dopowiedzeniowo, mało szczegółowo, ogólnikowo. Pojawiają się więc: *niemieccy pejzażyści dziś już zapomniani, rzeźby skrajnego baroku i złocone obrazy, zameczek któregoś Ludwika, w gablotach / emalii i serwisy, broszki i makaty, popiersia Habsburgów, kolumny delfickie, kamienne altany, kamienne komnaty, kilimy perskie, chińska filizanka* (Czerniawski); *seledynowe witraże, sklepienia, mozaiki, gzymsy, kopuły, łuki, róża witraży, gotycki kościół* (Czaykowski); *witraż łask, witrażowe oczy, pogańskie świątynie, mroczne kościoły* (Ławrynowicz); *ruiny gotyckich kościołów* (Busza); *bizantyńskie mozaiki* (Darowski); *piramidy, sfinks, portrety Wenedów, brabancka koronka, klasycystyczny Kapitol, Wawel*, a także sztuka ludowa: *palemki owinięte bibułą, kwieciste chusty, odpustowe stragany* (Ihnatowicz).

Zakończenie

Reasumując możemy stwierdzić, że poeci „Kontynentów” zdradzają duże skłonności do wkraczania w dziedzinę sztuk plastycznych. Według Mario Praz istnieje duch pokrewieństwa między wszystkimi dziełami sztuki powstałymi w tej samej epoce⁹¹. Temu „duchowi pokrewieństwa” ulegają też „kontynentowcy” (np. nawiązania do kubizmu), ale w jeszcze większym stopniu duchowi uświęconemu przez tradycję (liczne nawiązania do sztuki renesansu, baroku, klasycyzmu). Są pod urokiem klasycystycznych, arkadyjskich pejzaży, renesansowej harmonii, barokowej linii krzywej i światłocienia. Z dawnych sztuk czerpią elementy artystycznego kanonu: w sferze struktury dzieła, jego tematu, idei. Czerpią „klasycyzm” do swej poezji. Natomiast sztuki najnowsze, XX-wieczne, awangardowe (kubizm, futurizm, surrealizm) stanowią dla nich przede wszystkim podjęcie do literackiego nowatorstwa (niezbyt wybujałego, mieszczącego się w normach współczesnego neoklasycyzmu) oraz okazję do rozszerzenia i wzbogacenia tradycyjnych środków wyrazu.

⁹⁰ M. Praz, dz. cyt., s. 60.

⁹¹ Zob. M. Wallis, „Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce”, *Studia Filozoficzne* 1972, s. 9.

Cechą charakterystyczną sztuki XX wieku jest zacieranie granic między poszczególnymi sztukami i łączenie ze sobą środków różnych sztuk⁹². Sztuka zwraca się ku sobie samej. Tę syntezę widać również w poezji „kontynentowców”, ale wydaje się, iż nie jest to tylko uleganie współczesnym trendom artystycznym, aktualnej modzie, lecz również mniej lub bardziej świadome nawiązania do klasycznej idei jedności (a przynajmniej pewnej wspólności) sztuk.

⁹² J. Bukowski, „Postawy wobec sztuki najnowszej”, wyd. II, Warszawa 1982, s. 10. Zob. także I. Wojnar, „Granice i pogranicza sztuki”, w: „Ruchome granice”, Gdynia 1968, s. 92.