ARABESKA

SZKICE O POEZJI

Joanna
Dembińska-Pawelec

ARQ POESKA

SZKICE O POEZJI

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent:
Piotr Łuszczykiewicz

Publikacja sfinansowana ze środków Uniwersytetu Śląskiego

Wydanie I

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp

Arabeska i lektura splotu 9

FORMA

Kaskada Jerzego Żuławskiego 33
Arabeska w wierszu Adama Zagajewskiego
W drzewach 61
Villanella. O wierszu Stanisława Barańczaka *Poręcz* . . . 79

TRADYCJA

Kręgi mocy – kręgi nicości. O dwu wierszach Leopolda
Staffa 109
Dajmonion Czesława Miłosza 129
Erozja dantejskiej wizji przestrzeni w poezji pokolenia
68 157
Sprung rhythm Gerarda Manleya Hopkinsa w poezji
Stanisława Barańczaka 177
Romantyczna koncepcja człowieka wewnętrznego
w poezji Marcina Świetlickiego 201

DRUGI

Wobec Innego. *Spójrzmy prawdzie w oczy* Stanisława Barańczaka 231
Rymkiewicz i Bloom – paralela 247
Rymkiewicz – Słowacki. Mistyczne nawiązania 269
W cieniu Miłosza – Jarosław Marek Rymkiewicz 295

Bibliografia 327
Nota bibliograficzna 343
Indeks osobowy 345
Summary 353

WSTĘP

Arabeska i lektura splotu

Arabeska kojarzona jest najczęściej z typem ornamentu przedstawiającym linearny kształt wici roślinnej. Występuje w sztuce zdobniczej w krajach islamu, gdzie szczelnie pokrywa gęstym wzorem całe połacie ścian budowli architektonicznych. Wykorzystywana była także w sztuce użytkowej, umieszczano ją na naczyniach, meblach, dywanach, kobiercach i tkaninach.

Dekoracyjny ornament z wici winorośli i liści akantu wywodzi się z tradycji hellenistycznej, jednak nie przysługuje mu nazwa „arabeska". Ornament stosowany w starożytnej Grecji został przejęty i wchłonięty przez sztukę islamu, która w ciągu następnych stuleci nadała mu wyjątkową i niepowtarzalną postać. Do Europy ten orientalny rodzaj dekoracji ponownie dotarł w XVI wieku, wzbudzając duże zainteresowanie. W renesansowych Włoszech na jego oznaczenie zaczęto stosować nazwy *arabesco, arabesca*, co znaczy „arabski", „arabska". Słowo to zostało następnie przejęte w XVIII wieku przez niemieckich pisarzy-estetyków, którzy używali go na określenie florystycznego ornamentu skomponowanego jako niekończące się wici roślinne, a także dla oddania powtarzającego się w nieskończoność motywu[1].

---

[1] R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina: *Sztuka i ar-*

Na oblicze sztuki islamskiej, w tym także na rozwój i kształt arabeski, w decydujący sposób wpłynęła nauka Mahometa, zazwyczaj surowo i rygorystycznie przestrzegana.

> Na słowach przypisywanych Prorokowi – tłumaczy Georges Marçais – ortodoksyjni muzułmanie oprą zakazy wykonywania obrazów, przedstawiania postaci ludzkich i zwierzęcych. Przedstawianie żywych istot, a szczególnie materializowanie ich w rzeźbie, uznane zostanie za wyznawanie godnych potępienia praktyk pogańskich, a jednocześnie za chęć upodobnienia się do Stwórcy, tylko on bowiem ma prawo tworzenia ciała, aby obdarzyć je duszą.[2]

Zakaz przedstawiania postaci ludzi i zwierząt w sztuce sakralnej zaciążył na rozwoju sztuki muzułmańskiej, ponadto sprawił, jak podkreśla Marçais, że „tworzący ją artyści zrezygnowali z obserwacji i naśladowania otaczającego ich świata i tworzyli formy obce naturze”[3].

Drugim ważnym aspektem sztuki islamu, istotnym także z punktu widzenia arabeski, jest powszechne wykorzystywanie ornamentalnej epigrafii w postaci napisów kuficznych. Jak pisze Marçais, „nie tylko pojedyncze wersety i całe rozdziały odtwarzane będą na ścianach meczetów, ale pałace i domy prywatne, a także sprzęty dekorowane będą formułami *Koranu*. Czasami będzie to tylko słowo dobrej wróżby, wyraz pobożności, anonimowe dobre życzenie”[4]. Do zapisu przede wszystkim używano pisma *kufi*, którego zakończenia liter ozdabiano formami półkwiatonów. Archaiczne w swym wyrazie pismo kuficzne, dosko-

---

chitektura islamu 650–1250. Przeł. J. K o z ł o w s k a, I. N o w i c k a, K. P a c h n i a k. Konsultacja naukowa M. R e d l a k. Warszawa 2007, s. 78.

[2] G. M a r ç a i s: *Sztuka islamu.* Przeł. H. M o r a w s k a. Warszawa 1979, s. 15.

[3] Tamże.

[4] Tamże, s. 16.

nale zespolone ze stylizowanymi wzorami wici roślinnej, miało nie tylko walory edukacyjne, ale także stwarzało niezwykły efekt plastyczny.

Około roku tysięcznego w epoce fatymidzkiej w dziejach sztuki islamu wykształcił się wzór dekoracji nazywany obecnie arabeską. Wywodził się z pierwotnego typu ornamentu, nazywanego gałęzianką, tworzącego równomiernie falistą linię, od której po obu stronach odchodzą zwinięte gałązki, zakończone palmetami i kwiatonami[5]. Autorzy *Sztuki i architektury islamu* podkreślają, że „ornament wprowadza urzekającą dynamikę łodyg i liści wokół statycznej osi, której zasadnicza symetria przeciwstawia się asymetrii detali, a rytmiczna przemienność elementów oddzielających poszczególne segmenty wzoru kontrastuje z podstawowym efektem opozycyjności reliefowego motywu i niewidzialnego tła"[6].

W kompozycji arabeski Marçais zwraca natomiast uwagę na zróżnicowanie przedstawienia, a zarazem dążenie do harmonijnej równowagi. W *Sztuce islamu* tłumaczy to następująco:

> W poszczególnych częściach tej samej płyciny należy w miarę możności utrzymać właściwą proporcję pomiędzy elementami jasnymi i ciemnym tłem, pomiędzy partiami pełnymi i pustymi. Powierzchnia zakreślona ramą architektoniczną powinna być całkowicie i równomiernie pokryta dekoracją o jednolitym stopniu zagęszczenia. Ale zagęszczenie to może być różne w różnych płycinach; zmienna proporcja partii pustych i pełnych, jasnych i ciemnych, szerokość form wypukłych, głębokość nacięć tworzą różnorodność walorów i hierarchię poszczególnych płycin. W dekoracji występują głównie formy niewielkie, unika się natomiast stoso-

[5] Tamże, s. 113.

[6] R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina: *Sztuka i architektura islamu…*, s. 91.

wania zbyt dużych konturów, które stanowiłyby plamę na jednolitości ornamentu i rozbijały jego harmonię.[7]

W opisach arabeski i sztuki dekoracyjnej islamu historycy sztuki zwracają uwagę na zjawisko przetworzenia i stylizacji plastycznej. Georges Marçais pisze, że w ornamencie arabeski „rozpoznanie konkretnej rośliny jest prawie niemożliwe. Palmety […] i symetryczne kwiatony stanowią bardzo odległe pochodne winorośli. Niektóre palmety przybierają skrzydlate formy […], niektóre kwiatony o łuskowatych kształtach są przekształceniami kwiatu lotosu”[8]. Artystyczny proces przetworzenia i imitacji należy bowiem do podstawowych założeń sztuki islamu. Autorzy *Sztuki i architektury islamu* za najważniejszą zasadę dekoracji muzułmańskiej uważają „stosowanie w sposób nierealistyczny form realistycznych i w sposób antynaturalistyczny kombinacji form naturalistycznych”[9]. Dzięki temu ornament arabeski, uwolniony od naśladowania wytworów natury, poddany wyłącznie inwencji przetworzenia, mógł stwarzać nieograniczone ilości form przedstawiania.

Drugą zasadą sztuki zdobniczej jest „nieprzerwana różnorodność”[10]. Henri Stierlin podkreśla, że „odwieczny *horror vacui*, właściwy sztuce islamu, nakazywał mnożyć motywy, aż do wytworzenia, poprzez ich powtarzalność, wrażenia powierzchni jednolitej, gładkiej i lustrzanej”[11]. „Nigdzie jednak – czytamy w *Sztuce i architekturze islamu* – nie znajdziemy dokładne-

---

[7] G. M a r ç a i s: *Sztuka islamu…*, s. 108.

[8] Tamże, s. 113.

[9] R. E t t i n g h a u s e n, O. G r a b a r, M. J e n k i n s - M a d i n a: *Sztuka i architektura islamu…*, s. 19.

[10] Tamże.

[11] H. S t i e r l i n: *Skarby Orientu. Architektura i sztuka islamu od Isfahanu po Tadż Mahal.* Przeł. P. W r z o s e k, G. M a j c h e r, K. M a l e s z k o. Warszawa 2002, s. 76.

go powtórzenia, […] w większości przypadków każda wariacja w obrębie tematu przedstawia indywidualną interpretację pewnej ogólnej reguły”[12]. Wartość ornamentu arabeski, jak podkreślają historycy sztuki, „polega na pomysłowych modulacjach, a nie na odkryciu nowych tematów”[13].

Tę potrzebę zindywidualizowanej multiplikacji podkreśla także Georges Marçais. Zwraca on uwagę na intelektualny charakter pracy artysty, którego porównuje do kaligrafa i stylizatora:

> Podstawową troską twórcy arabeski jest narysowanie planu, według którego będzie biegła wstęga, skomponowanie całości skomplikowanej, ale zarazem logicznej, zagęszczonej, ale spoistej, takiej, w której wzrok chętnie gubi się i odnajduje. Jest to praca rysownika, a ściślej mówiąc kaligrafa, która wymaga pomysłowości, ale – z rzadkimi wyjątkami – nie wymaga najmniejszych skłonności do obserwacji świata zewnętrznego. Ornament muzułmański stanowi niemal czysto intelektualną konstrukcję. W umyśle dekoratora tkwią wspomnienia i tradycje wyniesione z pracowni; zapewne posiada on parę zeszytów z wzorami zaczerpniętymi z napotkanych dzieł ale, jak się wydaje, nigdy nie były to wzory z przedmiotów występujących w naturze. Nie naśladuje on rośliny, lecz jej interpretację w dziełach rzeźbiarzy lub twórców mozaik, którzy go poprzedzili, słowem stylizuje stylizację. Zapożyczając, sam z kolei przekształca, i właśnie w tych, mniej lub bardziej świadomych, fałszerstwach ujawnia się jego własny talent, jego osobiste poczucie piękna.[14]

Historycy sztuki, zwracając uwagę w kompozycji arabeski na powtarzalność motywu, symetrię, abstrakcyjność, zawiłe pokrycie powierzchni, wyrażali jednocześnie przekonanie, że

---

[12] R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina: *Sztuka i architektura islamu…*, s. 19.

[13] Tamże, s. 91.

[14] G. Marçais: *Sztuka islamu…*, s. 108.

znaczenie tego ornamentu zdecydowanie wykracza poza funkcje architektonicznej dekoracji. W ich przekonaniu w budowlach sakralnych, takich jak meczety, madrasy i mauzolea, sztuka zdobnicza arabeski umożliwia przeżywanie „rozkoszy medytacji i estetycznego przeżycia”[15]. W arabesce bowiem przejawia się stwórcza moc Boga, Jego nieograniczona możliwość tworzenia nieoczekiwanych kombinacji i szczegółów. Dla kontemplującego człowieka, który odkrywa marność i złudę wszelkich rzeczy widzialnych, ta niepojęta moc stwarzania staje się odkrywczym, medytacyjnym doświadczeniem.

Wilfried Koch w swoich studiach poświęconych arcydziełom budownictwa podkreśla jednak odmienność założeń architektury islamskiej, widoczną między innymi w sztuce dekoracji meczetów. „Przez Europejczyków – tłumaczy – ornamentalna abstrakcyjność form natury, wielopłaszczyznowe kompozycje barwne z malowanej ceramiki, ze sformalizowanymi motywami roślinnymi i ożywioną grą linii, są odbierane raczej jako przejaw bajkowego przepychu aniżeli pobożności”[16].

*

Renesansowe odrodzenie i powrót do poszukiwania inspiracji w sztuce starożytnej i orientalnej wpłynęły na zainteresowanie arabeską, która szybko stała się jedną z najbardziej popularnych dekoracji we Włoszech, Hiszpanii, potem także w Anglii, Francji i Niemczech. Ten ornament oparty na stylizowanej i zdobionej wici roślinnej, nazywany „arabeską” od włoskiego słowa ozna-

[15] R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina: *Sztuka i architektura islamu…*, s. 57.

[16] W. Koch: *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne.* Przeł. W. Baraniewski, R. Kunkel, M. Omilanowska, J. Sito, A. Zięba, K. Żak. Warszawa 2011, s. 83.

czającego 'arabski', 'arabska', nosił także nazwę „maureska", bądź „moreska", od francuskiego słowa *mauresque*, czyli 'mauretański'. Posługiwano się także określeniem „groteska" od włoskiego słowa *grottesca*. Pochodzi ono od słowa *grotta*, które oznaczało przysypaną gruzami grotę, zawierającą starożytne zabytki architektoniczne, miejscami pokryte freskami. Mistrzowie Odrodzenia zainteresowani odkryciami archeologicznymi czerpali stamtąd wzory do swoich dzieł malarskich, wprowadzając nieraz postaci, motywy i kształty, które współczesnym wydawały się fantastyczne i dziwaczne. W ciągu następnych stuleci wszystkie trzy terminy – „arabeska", „maureska" i „groteska" – w odniesieniu do stylu dekoracji były używane wymiennie. Dopiero w XIX wieku zaczęto wyraźniej różnicować ich znaczenia.

W początkach XVI wieku powstały słynne arabeski Rafaela w *loggiach* na drugim piętrze watykańskiego pałacu. Freski zostały namalowane prawdopodobnie przez uczniów Rafaela według jego pomysłu i pod jego kierunkiem. Pozostają one pod przemożnym wpływem starożytnej tradycji hellenistycznej, stąd zawierają postacie ludzi i zwierząt, które przedstawiane są zarówno naturalnie, jak i w groteskowym przekształceniu. Arabeski wzbogacone są ponadto wplecionymi w rozgałęzienia roślinnej wici przedmiotami artystycznymi, wazonami bądź elementami zbroi.

Maria Konopnicka oczarowana widokiem fresków Rafaela i jego uczniów z zachwytem opisywała ich dziwne piękno w utworze *W loggiach*:

> O moje oczy, zachwycone oczy,
> W Rafaelicznej zatońcie przezroczy
> I pijcie w ciszy z tej boskiej amfory
> Czar wizji sennych i marzeń kolory,
> […]

Rajskie ptactwo, deszcze kwiecia,
Z zórz uwiany strop niebieski,
Jakieś dziwy z pozaświecia,
Rusałczane arabeski.[17]

Konopnicka nie była pierwszą osobą, która pozostawiła literacki ślad estetycznego oczarowania po obejrzeniu arabesek Rafaela. Pod koniec XVIII wieku głośny stał się szkic Johanna Wolfganga Goethego zatytułowany *Von Arabesken*, w którym pisarz objaśniał:

> Tą nazwą określamy dowolną i gustowną malarską kombinację najprzeróżniejszych przedmiotów, którą ozdabiamy wewnętrzne ściany jakiegoś budynku […], łodygi, esy-floresy, wstążki, z których miejscami wygląda jakiś kwiat lub jakieś inne żywe stworzenie.[18]

W *Von Arabesken* Goethe zestawiał stylistykę arabesek oglądanych w ruinach Pompei z szesnastowiecznymi freskami Rafaela.

Jednym z czytelników szkicu Goethego był Friedrich Schlegel, który w arabeskach dostrzegał „najstarszą i pierwotną formę ludzkiej fantazji"[19]. Był to dla niego przykład „dowcipnych malowideł"[20], w których podziwiał „zamęt […] symetryczny i porządnie skonstruowany"[21]. Jacek Woźniakowski podkreślał, że Schlegel znacznie częściej „przenosił arabeskę na teren literatury, robiąc z niej zarazem istny kamień filozoficzny romanty-

---

[17] M. K o n o p n i c k a: *W loggiach.* W: T e j ż e: *Poezje.* Oprac. A. B r o d z k a. Warszawa 1963, s. 269.

[18] Fragment w tłumaczeniu M. P. Markowskiego. Cyt. za: F. S c h l e g e l: *Fragmenty.* Przeł. C. B a r t l. Oprac. i komentarz M. P. M a r k o w s k i. Kraków 2009, s. 135.

[19] F. S c h l e g e l: *Rozmowa o poezji.* Przeł. J. E k i e r. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków.* Wybór i oprac. T. N a m o w i c z. Wrocław 2000, s. 156.

[20] Tamże, s. 166.

[21] F. S c h l e g e l: *Fragmenty…*, s. 127.

zmu"[22]. W *Liście o powieści* na przykład deklarował: „uważam bowiem arabeskę za bardzo wyraźną i istotną formę albo przejaw poezji"[23].

W *Przemowie o mitologii* Schlegel pisał o uprzednim i pierwotnym stanie twórczości. „Początkiem bowiem wszelkiej poezji – tłumaczył – jest zawieszenie rozwoju i praw rozumowo myślącego rozsądku oraz ponowne wtrącenie nas w piękny zamęt fantazji, w pierwotny chaos ludzkiej natury."[24] Te artystyczne założenia, jego zdaniem, w doskonały sposób potrafiła zrealizować forma arabeski, w której występuje, jak zaznaczał, „czysto dowolne bądź czysto przypadkowe połączenie formy i materii"[25]. „Owo kunsztownie uładzone zamieszanie – zachwycał się – owa powabna symetria sprzeczności, owa przedziwna wieczna przemienność entuzjazmu i ironii, żywa nawet w najdrobniejszych członach całości"[26].

Juan Eduardo Cirlot zwracał uwagę, że „arabeskę – z racji jej pokrętnego, labiryntowego duktu – literaci kojarzyli z groteską"[27]. Czynił tak również Schlegel, który w różnych wydaniach swoich pism w tym samym zdaniu wymiennie stosował oba terminy[28]. Stąd też ich tożsamość znaczeniowa podkreślająca formalny zamęt, różnorodność, ale też symetryczność. We *Fragmentach z „Athenaeum"* filozof pisał: „groteska igra cudacznymi

---

[22] J. W o ź n i a k o w s k i: *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu.* W: *Pogranicza i korespondencje sztuk.* Red. T. C i e ś l i k o w s k a, J. S ł a w i ń s k i. Wrocław 1980, s. 194.

[23] F. S c h l e g e l: *Rozmowa o poezji…*, s. 167.

[24] Tamże, s. 157.

[25] F. S c h l e g e l: *Fragmenty…*, s. 127.

[26] F. S c h l e g e l: *Rozmowa o poezji…*, s. 156.

[27] J. E. C i r l o t: *Arabeska.* W: T e g o ż: *Słownik symboli.* Przeł. I. K a n i a. Kraków 2000, s. 70.

[28] Zwraca na to uwagę M. P. Markowski. Zob. F. S c h l e g e l: *Fragmenty…*, s. 127.

przedstawieniami formy i materii, kocha pozór przypadkowości i osobliwości, niejako kokietując bezwarunkową samowolą”[29].

Według Schlegla dawnym pisarzem, który zgodnie z duchem czasu „przeobrażał osobliwe starodawne opowieści w groteskę”[30] był Ariosto. W *Rozmowie o poezji* notował: „obfitość przejrzystych obrazów i szczęśliwe pomieszanie żartu i powagi czynią go mistrzem i prawzorem lekkiej narracji i zmysłowego fantazjowania”[31]. Przykładem współczesnego utworu o formie arabeski był dla Schlegla *Kubuś Fatalista* Diderota. „Bez żadnej przesady – pisał – mogę ją nazwać dziełem sztuki. Nie jest to oczywiście wzniosła literatura, lecz zaledwie arabeska. Ale właśnie dlatego ma w moich oczach niemałe prawa.”[32] Formę arabeski dostrzegał Schlegel także w utworach Ludwiga Tiecka. Przywołując powieść *Franz Sternbalds Wanderungen*, zauważał, że zawiera się w niej to, co jest „najpiękniejsze w poetyckich arabeskach […]: fantastyczna pełnia i lekkość, zmysł do ironii i zwłaszcza zamierzona różnorodność i jedność kolorytu. […] duch romantyczny zdaje się przyjemnie fantazjować o sobie samym”[33].

W XIX wieku, w okresie poszukiwania nowych rozwiązań formalnych w prozie, a także pod wpływem esejów filozoficznych oraz krytycznoliterackich wystąpień Schlegla, wykształciła się postać arabeski jako gatunku literackiego. Nazwa „arabeska”, zaczerpnięta z jego pism zaczęła być używana na oznaczenie krótkich utworów prozatorskich, odznaczających się bogactwem fantazji i niesamowitości, groteskowym ujęciem świata przedstawionego oraz ironizującym podejściem do tematu. W zakresie formy charakteryzowała się lekkością ujęcia, fragmen-

[29] F. S c h l e g e l: *Fragmenty…*, s. 102.
[30] F. S c h l e g e l: *Rozmowa o poezji…*, s. 138.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 167.
[33] F. S c h l e g e l: *Fragmenty…*, s. 135.

tarycznym i antytetycznym sposobem przedstawiania sytuacji, tworzącym mozaikę zdarzeń i obrazów układających się wokół głównej osi tematycznej. W 1835 roku Nikołaj Gogol wydał zbiór opowieści zatytułowany *Arabeski*, w którym znalazły się trzy utwory prozą: *Newski Prospekt, Pamiętnik szaleńca* i *Portret*. Kolejnym pisarzem zainspirowanym arabeską był Jan Neruda. W 1864 roku opublikował książkę będącą zbiorem historii i scen z życia dziewiętnastowiecznej Pragi, której nadał tytuł *Arabeski*. Utworem tym wprowadził gatunek arabeski do świadomości literackiej czeskich pisarzy, którzy wielokrotnie po niego później sięgali. Jak zaznacza Krystyna Kardyni-Pelikánová, *Arabeski* Nerudy uznawane są za utwór, od którego datuje się rozwój nowoczesnej prozy czeskiej[34].

Jednak najbardziej znane pozostają *Opowieści Groteskowe i Arabeskowe* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*) Edgara Allana Poego, wydane w 1840 roku. W *Przedmowie* do tego zbioru nowel i opowiadań autor wyjaśniał:

> Epitety „groteskowe" i „arabeskowe" określają dość dokładnie ton przewodni umieszczonych w tym zbiorze opowieści. […] Jest w tej książce kilka szkiców, wysnutych z ducha przelotnego szaleństwa; […] Krótkie te utwory przeważnie są owocem dojrzałych zamierzeń i były przedmiotem nader usilnej pracy.[35]

Na spodziewany zarzut krytyki o uleganie aktualnym wpływom literackiej mody „germanizmu" Poe przewidująco odpowiadał:

---

[34] K. K a r d y n i - P e l i k á n o v á: *Arabeska.* W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich.* Red. G. G a z d a, S. T y n e c k a - M a k o w s k a. Kraków 2006, s. 43–44.

[35] E. A. P o e: *Przedmowa.* W: T e g o ż: *Arabeski.* T. 1. Wybór i przekł. S. W y r z y k o w s k i. Warszawa 1922, s. 3–5.

> przyszło mi na myśl, iż przewaga „arabeskowości" w mych opowiadaniach poważnych może być przyczyną, dla której tym i owym krytykom podobało się po przyjacielsku posądzić mnie o „germanizm" i posępność. Posądzenie to świadczy o złym smaku, a motywy jego niedość są ważkie. […] W licznych mych utworach wprawdzie tematem jest groza, ale groza ta poczęła się nie z Niemiec lecz z duszy – wynikła zatem jedynie ze źródeł naturalnych i nie wybiegła nigdzie poza swe naturalne granice.[36]

Charles Baudelaire, tłumacz, popularyzator i wielki admirator twórczości Poego, zastanawiając się nad tytułem zbioru opowiadań *Tales of the Grotesque and Arabesque*, zauważał: „godny uwagi, świadomie dobrany tytuł, albowiem ornament groteskowy i arabeska usuwają postać ludzką, a zobaczymy, jak pod wieloma względami literatura Poego jest poza- czy ponadludzka."[37] Opisując niezwykły świat przedstawiony opowiadań Poego Baudelaire zwracał uwagę, że „krajobrazy służące niekiedy za tło jego gorączkowych fikcji są blade niczym zjawy. Poe, który zupełnie nie podzielał upodobań zwykłych ludzi – podkre-

---

[36] Tamże, s. 4–5.

[37] Ch. B a u d e l a i r e: *Edgar Poe, jego życie i dzieła.* Przeł. A. K i j o w s k i. W: T e g o ż: *Sztuka romantyczna.* Red. R. E n g e l k i n g. Komentarz i przypisy C. P i c h o i s. Gdańsk 2003, s. 321. Warto wspomnieć, że sam Baudelaire interesował się linią arabeski. Jak zaznacza Jean-Pierre Richard jej „»idealność« znajduje zresztą u Baudelaire'a słowa pochwały". Poeta jednak przedkładał nad nią linię wijącą się, będącą przejawem samego życia. W arabesce, jak pisze Richard, Baudelaire nieco krytycznie dostrzegał, że „czerpie duchową i estetyczną wartość ze swojej celowej oschłości, dekoracyjnej precyzji oraz zdolności odrywania się i przerywania". (J.- P. R i c h a r d: *Poezja i głębia.* Przeł. T. S w o b o d a. Gdańsk 2008, s. 108.) Na linię arabeski u Baudelaire'a zwracał także uwagę Roman Jakobson analizując anagramy w twórczości autora *Kwiatów zła.* Wspomina o tym Adam Dziadek przywołując spostrzeżenia Jakobsona, który pisał, że Baudelaire „traktował język i pisanie jako »działania magiczne, czarnoksięskie zaklęcia« zmierzające do stworzenia »najdoskonalszej z wszystkich arabeski«". (A. D z i a d e k: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne.* Katowice 2006, s. 43.)

ślał tłumacz – szkicuje drzewa i obłoki przypominające obłoki i drzewa ze snów albo raczej – jego dziwne postacie, poruszane jakimś niezwykłym galwanicznym dreszczem”[38]. W ten odrealniony sposób autor *Opowieści Groteskowych i Arabeskowych* tworzył niesamowitą atmosferę swych utworów, które, jak zauważał Baudelaire, „zdają się po to stworzone, aby nam dowieść, że dziwność jest nieodłączną częścią piękna”[39].

Stanisław Wyrzykowski, tłumacz na język polski groteskowo-arabeskowych opowiadań Poego, przygotowując ich dwutomowe wydanie w 1922 roku nadał im, co znamienne, skrócony tytuł *Arabeski*. Groteska nabrała już bowiem w tych czasach odmiennego, zróżnicowanego od arabeski znaczenia, od którego być może chciał on uchronić utwory podziwianego pisarza. We wprowadzeniu zatytułowanym *Poeta potępieniec*, powtarzając niejako zachwyt Schlegla nad różnorodnym zmieszaniem i synkretyzmem rodzajowym arabeski, Wyrzykowski pisał:

> Poe osiągnął w swych najlepszych utworach, przepojonych najprzedziwniejszymi barwami tragicznego marzenia, niezrównaną prostotę, zwartość i jasność, co są tajemnicą doskonałości wszelkich arcydzieł, […] Zarazem jest on jednym z tych, nader nielicznych pisarzy, u których między utworami wierszem a utworami prozą, poza rymem nie ma istotnej różnicy. Jedne i drugie są poezyą, rozwijają się i budują z potężnego i tylko sobie właściwego, duchowego rytmu, którego drganie układa wyrazy i zwroty w olśniewające czarodziejstwo fantastycznych arabesek.[40]

W literaturze polskiej pojęciem arabeski posługiwał się Bruno Schulz, który wykorzystywał jej wielorakie znaczenia i wprowa-

---

[38] Ch. B a u d e l a i r e: *Edgar Allan Poe, jego życie i dzieło.* Przeł. T. S w o b o d a. W: T e g o ż: *Sztuka romantyczna…*, s. 298.

[39] Ch. B a u d e l a i r e: *Edgar Poe, jego życie i dzieła…*, s. 320.

[40] S. W y r z y k o w s k i: *Poeta potępieniec.* W: E. A. P o e: *Arabeski…*, s. XIV–XV.

dzał je do świata przedstawionego swych opowiadań. Włodzimierz Bolecki zwracał uwagę, że arabeska to „termin funkcjonujący w słowniku Schulza jako określenie lub nazwa zasady kompozycyjnej (ale nie nazwa gatunku) oraz jakości estetycznych zjawisk charakteryzujących się kształtami nieregularnymi, trudnymi do sprecyzowania, fantastycznymi”[41]. Badacz zwracał ponadto uwagę na zrodzony z fantazji, wyobraźniowy charakter Schulzowskiej arabeski:

> „Arabeska” jest w słowniku Schulza pojęciem formalnym – kształty arabeski mogą mieć w jego utworach chmury, malowidła, stany przyrody, a także zjawiska potencjalne, lecz – w intencji narratora opowiadań – szokujące. Arabeski mogą być u Schulza tworami natury, człowieka, a przede wszystkim wyobraźni, fantazji.[42]

Taką postać arabeski odnaleźć można w opowiadaniu *Nawiedzenie*, pochodzącym z cyklu *Sklepy cynamonowe*. Przedstawia ono historię zapadającego na zdrowiu ojca, u którego choroba i osłabienie fizyczne wywoływały stany neurotyczne, pobudzane widokiem splotów arabeski:

> Gorzki zapach choroby osiadał na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem a r a b e s e k. […] Gdy tak siedział w świetle lampy stołowej […] czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień. Słyszał, nie patrząc, tę zmowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, liczył i sumował, bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał, i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślep za

[41] W. B o l e c k i: *Arabeska.* W: *Słownik schulzowski.* Oprac. i red. W. B o l e c k i, J. J a r z ę b s k i, S. R o s i e k. Gdańsk 2003, s. 24.
[42] Tamże.

> siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych a r a b e s e k, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroiła ze siebie i które rosły i zwielokrotniały się, wymajaczając coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności. I uspokajał się dopiero, gdy z odpływem nocy tapety więdły, zwijały się, gubiły liście i kwiaty.[43]

Bolecki podkreślał także, że arabeska w narracji Schulza „nazywa formy wymykające się nazwaniu, wskazujące na kształty raczej przerażające niż przyjemne, pełne ekspresji i niezwykłości"[44]. Tak jest w opowiadaniu *Sierpień*, gdzie arabeska splątana została z opisem niepełnosprawnej dziewczyny Tłui spędzającej letnie popołudnie w ogrodzie:

> […] na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dziecinnych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają a r a b e s k i nabrzmiałych żył, wyrywa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyty ze wszystkich bronchij i piszczałek tej pół zwierzęcej, pół boskiej piersi. […] kretynka, ochrypła od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności.[45]

Tłuja, poprzez wynaturzone ciało i splątany rysunek żył tworzący wzór arabeski, przypomina postać z antycznych, barbarzyńskich malowideł. W wizji narratora przeistacza się ona w pogańską boginię płodności, która w transie orgii dopełnia swego

---

[43] B. S c h u l z: *Nawiedzenie.* W: T e g o ż: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą.* Kraków 1957, s. 45–46 [wyróżn. moje].

[44] W. B o l e c k i: *Arabeska…*, s. 24.

[45] B. S c h u l z: *Sierpień.* W: T e g o ż: *Sklepy cynamonowe…*, s. 40 [wyróżn. moje].

rytuału. Arabeska niejako naznacza ją barbarzyńskim stygmatem i ustanawia pogańską boginią.

W pisarstwie Schulza objawia się zróżnicowana wielość skojarzeń związanych z pojęciem arabeski – od kształtu wijącego się splotu i obrazu plastycznego ornamentu, przez twory fantazji, antycznego udziwnienia, wynaturzenia, aż po wyobrażenia pogańskiej boskości.

Arabeska fascynowała nie tylko malarzy, filozofów, pisarzy i krytyków literackich. Jej wijąca się, splątana, rozigrana i wielobarwna forma musiała zainteresować także kompozytorów. W XIX wieku powstały pierwsze arabeski muzyczne jako miniatury na fortepian. Forma tych utworów pełna jest ornamentyki, a jednocześnie cechuje ją lekkość i zwiewność w rozwijaniu tematu. Niekiedy dla podkreślenia jej rodowodu pojawiają się w niej orientalne tony. Dla romantycznych kompozytorów arabeska stawała się kompozycją, dzięki której można było stwarzać wyobrażenie kultury Bliskiego Wschodu. Sławą i uznaniem cieszyły się arabeski Roberta Schumanna, Piotra Czajkowskiego i Claude'a Debussy'ego.

Z muzycznej partytury blisko już na scenę baletu, gdzie arabeska zagościła jako poza w tańcu uznawanym dziś za klasyczny. Jej choreograficzny układ inspirowany był motywami orientalnymi. Możemy wyobrażać sobie rozigrany korowód baletnic na deskach teatru muzycznego, który przypomina zmienny ruch wici roślinnej, przebiegający w niezliczonych przekształceniach przegięć, skrętów i półobrotów, jak na barwnych płycinach islamskich arabesek.

*

W krajach islamu arabeska stała się nie tylko dekoracją na płycinach ozdabiających budynki sakralne i świeckie. Jej spląta-

ny wzór pojawiał się także na barwnych kobiercach i tkaninach. Jak podkreśla José Pijoan, „dzięki opanowaniu wyrobu tkanin w tym regionie już w czasach starożytnych, osiągnięciom tkaczy sasanidzkiej Persji, Bizancjum i Koptów – powstała wspaniała tkanina arabska”[46]. Jej rzadkie okazy, które dotrwały do czasów współczesnych, zdobią sale muzealne na całym świecie. Zachwyca w nich, prócz barwnych wizerunków, również technika ich wykonania. Pijoan tłumaczy ten fenomen, zwracając uwagę, że „Bliski Wschód jest ojczyzną kobierców wiązanych, czyli tkanin wykonywanych na prostych krosnach pionowych metodą ręcznego wiązania na nitkach osnowy małych węzełków kolorowej przędzy”[47]. Dzięki temu można było tworzyć zróżnicowaną fakturę materii, która pozwalała wydobyć zmienny przebieg wici arabeski, jej różnorodny, splątany i wielobarwny układ.

Wzór arabeski utkany z kolorowych nici i uwieczniony na splocie tkaniny odsłania jeszcze jedno z jej możliwych znaczeń. Myślę tu o literackim gatunku arabeski będącym metaforyczną figurą tkaniny tekstu. Jest to bardzo stara, wywodzona z pism gnostyckich symbolika tkaniny-zasłony oddzielającej Chwałę Boga od zastępów anielskich. W jej splotach miały być zapisane poszczególne losy wszystkich istnień. Gershom Scholem analizując pisma mistyków żydowskich, pisał, że

> ta kosmiczna kurtyna, jak ją opisuje *Księga Henocha*, zawiera wizerunki wszystkich rzeczy, jeszcze poniekąd przed zaistnieniem w świecie bytujących od dni stworzenia w niebie. W ową kurtynę wplecione są wszystkie pokolenia i wszelkie ich uczynki. Ten, kto ją ogląda, wnika tym samym w tajemnice mesjańskiego odkupienia[48].

---

[46] J. P i j o a n: *Sztuka islamu…*, s. 249.

[47] Tamże.

[48] G. S c h o l e m: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki.* Przeł. I. K a n i a. Warszawa 2007, s. 86.

Ściegi i przebiegi nici w niebiańskiej tkaninie tworzyły więc ciągi narracji i układały się w opowieść życia.

Do symboliki tkaniny nawiązywał w swojej teorii tekstu literackiego Roland Barthes. W jego pojęciu tekst jest „utkany", tworzy „splot", „sieć", „tkaninę narracji", która rozwija się w „kobierzec kodów"[49].

> Pięć kodów – pisał – tworzy swego rodzaju sieć, topikę, przez którą przechodzi każdy tekst. […] Wszystkie kody, gdy tylko się pojawią w pracy lektury, tworzą plecionkę (*tekst, tkanina i splot* to jedno i to samo); każda nić, każdy kod jest głosem; te splecione – albo splatające – głosy kształtują pisanie: gdy głos jest sam, wówczas ani nie pracuje, ani niczego nie przekształca, lecz tylko *wyraża*; ale gdy tylko ręka zaczyna zbierać i mieszać bezwładne nici, pojawia się praca i przekształcanie.[50]

Dzięki wielości głosów, jak przekonuje Barthes, tekst staje się mnogi, otwarty na konotacje, splatanie kontekstów.

> Najlepiej wyobrazić sobie mnogość tekstu klasycznego – pisze – słuchając go jako nieustannej wymiany głosów, dobiegających na różnych falach, […] pisanie wyłania się z owej tonalnej niestabilności […], która czyni z niego połyskującą tkaninę ulotnych źródeł.[51]

Arabeska jako metafora tkaniny tekstu uosabia ową mnogość, zróżnicowanie, niekończące się splatanie nici-kodów. I podobnie jak w arabesce, powstająca tkanina narracji, o jakiej wspominał Barthes, podporządkowana jest pozornej nieciągłości, zerwaniom i przemieszczeniom, by tworzyć ostatecznie przemyślaną kompozycję formy.

---

[49] R. Barthes: *S / Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 55, 91, 223–224.

[50] Tamże, s. 55, 200.

[51] Tamze, s. 77.

*

Zbiór artykułów pomieszczonych w niniejszej książce opatrzony został tytułem szkicu poświęconego interpretacji wiersza Adama Zagajewskiego *W drzewach*. Poeta kreśli w nim oniryczną wizję rzeczywistości wtopionej w rozgałęzienia drzewa, której zarys ma tworzyć „szkic wieczności". Wizji tej nadaje Zagajewski miano „arabeski". W plastycznym przedstawieniu splątane gałęzie drzewa przypominają zawiły rysunek wici roślinnej tworzony na płycinach arabeski. Cechujące świat przedstawiony zagmatwanie, synchroniczne ujęcie czasów i zdarzeń historycznych, przemieszanie realności z fikcją literacką układają się w opowieść życia jak na barwnym gobelinie arabskiej tkaniny. Wijąca się wić winorośli, liście winogron i akantu, półkwiatony, palmety w sennej wizji Zagajewskiego przekształcają się w obraz wieczności ukazany w postaci drzewa-arabeski.

Drzewo w swym symbolicznym znaczeniu często było ikonicznym przedstawieniem metafizycznej wizji świata. Korzeniami sięgając głębin ziemi, a konarami dotykając nieba, drzewo stawało się znakiem łączenia sfery ziemskiej ze sferą boską. W pracy zatytułowanej *Od drzewa do labiryntu* Umberto Eco kreślił historię poznania i porządkowania wiedzy za pośrednictwem słowników i encyklopedii, symbolicznie odnoszonych do modelu drzewa, a także labiryntu, sieci i kłącza. Wywodził on genealogię słownika o modelu drzewa z komentarza do *Kategorii* Arystotelesa autorstwa neoplatońskiego filozofa Porfiriusza, zawartego w jego dziele noszącym tytuł *Isagoga*. „Całe średniowiecze – pisze Eco – zdominowane jest przez pogląd […], że drzewo naśladuje strukturę rzeczywistości"[52]. Model drze-

[52] U. E c o: *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji.* Przeł. G. J u r k o w l a n i e c, M. S u r m a - G a w ł o w s k a, J. S z y m a n o w s k a, A. Z a w a d z k i. Warszawa 2009, s. 19.

wa, uosabiający skończoną całość, zhierarchizowanie i logikę, w ostateczności, jak zauważa Eco, „wybuchnie nieskończoną kurzawą akcydensów i zamieni się w sieć niepoddających się hierarchizacji *qualiów*”[53]. Przemiana encyklopedycznego uporządkowania wiedzy z modelu drzewa do labiryntu, sieci, a później kłącza, dokonała się pod wpływem kopernikańskiego przewrotu, otwierającego drogę do globalnej wizji struktury świata. Eco pisze o tym następująco:

> Model drzewa jako rejestr, który z założenia miał być skończony, odzwierciedlał koncepcję wszechświata uporządkowanego i zawierającego się w sobie samym, złożonego z określonej i niezmiennej liczby koncentrycznych sfer. W wyniku przewrotu kopernikańskiego najpierw Ziemia przesuwa się na peryferie, co staje się zachętą do oglądu wszechświata z wielu perspektyw i w zmieniającej się optyce, następnie zaś koliste wcześniej orbity stają się elipsami, co prowadzi do zakwestionowania kryterium doskonałej symetrii. Wreszcie, najpierw u zarania nowoczesności, kiedy Kuzańczyk sformułował ideę wszechświata, którego centrum znajduje się wszędzie, a granice nigdzie, później wtedy, kiedy Giordano Bruno zaproponował swoją wizję niezliczonej mnogości światów, wszechświat wiedzy stopniowo stara się naśladować formę wszechświata planetarnego.[54]

Model drzewa, w założeniu uporządkowany, symetryczny i zhierarchizowany, z konieczności musiał zmienić się w labirynt, sieć, a potem kłącze, które pozwalały na podążanie myśli, ich ciągłą zmianę, przemieszczenie, zerwanie, nie zmuszając by musiały one kroczyć od rzeczy ogólnych do szczegółowych. Jak powiedziałby Roland Barthes, stały się one w znacznym stopniu otwarte na katalizy, pączkowanie, rozgałęzianie[55].

---

[53] Tamże.
[54] Tamże, s. 50–51.
[55] R. B a r t h e s: *LVI. Drzewo.* W: T e g o ż: *S / Z…*, s. 168, 247.

Gilles Deleuze i Felix Guattari, którzy w procesie poznania opowiadali się za modelem kłącza, pisali:

> Jesteśmy zmęczeni drzewem. Nie powinniśmy już wierzyć w drzewa, korzenie czy korzonki, nazbyt długo je tolerowaliśmy. Na nich ufundowana jest cała kultura typu drzewa, od biologii do lingwistyki. […] To dziwne, jak dalece drzewo opanowało zachodnią rzeczywistość i całą myśl zachodnią[56].

Autorzy artykułu zwracali także uwagę na konsekwencje dominacji modelu drzewa dla procesu poznania jednostkowego.

> Systemy typu drzewa – przekonywali – są systemami hierarchicznymi, które zawierają centra znaczenia i subiektywizacji […]. Wielu ludzi ma w głowie posadzone drzewo, ale sam mózg jest raczej trawą niż drzewem. […] Myśl nie ma charakteru drzewa, a mózg nie jest ukorzenioną ani rozgałęzioną materią.[57]

I dlatego w modelu kłącza dostrzegali współczesny sposób poznania nielinearnego, niezdeterminowanego przyjętą hierarchią, odsyłającego do wielości wymiarów semiotycznych. Kłącze jest acentryczne, pozbawione podziałów binarnych i symetrycznych, gotowe na zerwanie i odtworzenie.

„Wielowymiarowa sieć drzew otwarta we wszystkich kierunkach tworzy kłącze" – konkludował Umberto Eco[58]. Taką też zróżnicowaną i wielowymiarową drogę poznania, wędrówkę myśli tworzy Zagajewski w wierszu *W drzewach*. Jego drzewa nie są ikonami hierarchizacji i porządku, w koronach przypominają raczej kłącza, przekształcają się w korytarze labiryntu,

---

[56] G. D e l e u z e, F. G u a t t a r i: *Kłącze*. Przeł. B. B a n a s i a k. „Colloquia Communia" 1988, nr 1–3, s. 229, 232.

[57] Tamże, s. 230.

[58] U. E c o: *Od drzewa do labiryntu…*, s. 50.

kręte ścieżki onirycznych wizji. W swym zawiłym splocie tworzą one szkic wieczności, nazywany przez poetę arabeską.

Arabeska zatem pojęta jako splot kodów, tkanina tekstu, labirynt i kłącze korony drzewa może stać się modelem czytania, poznania, zdobywania wiedzy, rozpoznawania, tworzenia coraz bardziej zróżnicowanego i splątanego obrazu świata.

*

Pomieszczony w niniejszej książce zbiór szkiców chciałabym przedstawić jako splątany ślad lektury, hermeneutyczne podążanie myśli w rozgałęzionych labiryntach tekstów. Każdy z rozdziałów prowadzi do innego splotu zagadnień. W rozdziale pierwszym zebrane zostały szkice skupione na analizie formy poetyckiej: kaskady, arabeski i villanelli. Rozdział drugi ukazuje sploty tradycji obecne w poezji współczesnej: nawiązania, adaptacje, reinterpretacje i przekształcenia. Rozdział trzeci prowadzi do spotkania z Drugim, którym w kolejnych odsłonach jest Inny jako współmieszkaniec, a także inny: krytyk, teoretyk literatury, pisarz, Wielki Prekursor. Te trzy sploty zagadnień łączy, wspólne zebranym tu szkicom, dążenie do interpretacji, zatrzymanie uwagi na pojedynczym wierszu, skupienie na elementach poetyki tekstu. W moim przekonaniu bowiem w semantycznych rozkwitaniach i pączkowaniach znaczeń, jak na płycinach arabeski, można odkryć prawdziwie intrygujące piękno lektury i sztuki.

Indeks nazwisk

Abrams Meyer H. 85, 87, 327
Arendt Hannah 126, 127, 327
Ariosto Ludovico 18
Arystoteles 27
Asnyk Adam 41
Attridge Derek 181, 182, 327

Bach Johann Sebastian 248
Bachelard Gaston 63, 66, 99, 112, 123, 327
Bachleda Klimek 34
Bachtin Michaił 166, 247, 327
Baczko Bronisław 125, 336
Baka Józef 149
Balbus Stanisław 148, 150, 152, 154, 327, 332
Balcerzan Edward 47, 48, 327
Banasiak Bogdan 29, 329
Baran Bogdan 241, 333
Baraniewski Waldemar 14, 331
Baranowska Małgorzata 63, 327
Barańczak Stanisław 44, 74, 75, 79–106, 163, 165, 166, 170, 173, 177–200, 221, 231–245, 270, 327, 328, 330
Barthes Roland 26, 28, 221, 222, 247, 328
Bartl Carmen 16, 69, 338
Baraniewski Waldemar 14, 331
Baudelaire Charles 20, 21, 328
Béguin Albert 90
Bellay Joachim du 252
Berent Wacław 39, 111, 334
Białoszewski Miron 221
Biedrzycki Krzysztof 82, 178, 193, 328
Bielik-Robson Agata 247, 251, 272, 298, 318, 324, 328
Bieńczyk Marek 207, 331
Birkenmajer Ewa 67, 334
Blake William 132, 216
Bloom Harold 247, 249, 251–261, 264, 266–268, 272, 273, 298, 301, 304, 318, 324, 325, 328
Błoński Jan 63, 134, 207, 250, 251, 314, 327, 328, 336
Boczkowski Krzysztof 310, 329, 337
Bojarska Maria 125, 331
Bolecki Włodzimierz 21, 22, 23, 48, 327, 338
Borowczyk Jerzy 213, 328
Borkowska Ewa 181, 328
Borowski Andrzej 55, 329
Borowski Tadeusz 171

Borowy Wacław 90, 209, 263, 310
Bosch Hieronim 264
Brentano Clemens 68
Bridges Robert 181
Brodski Josif 178
Brodzka Alina 16, 332
Brogowski Leszek 112, 327
Brückner Aleksander 41, 329
Browning Robert 252
Bruegel Pieter 64
Brzozowski Jerzy 241, 333
Buber Martin 239, 329
Bursa Andrzej 171

Cervantes Miguel de 69
Chardin Teilhard de 248
Chlebowski Bronisław 40, 329
Chmiel Beata 253, 259, 316, 331
Chudak Henryk 63, 123, 327
Cichocki Marek 319
Cichowicz Stanisław 238, 339
Cieślak Tomasz 202, 335
Cieślikowska Teresa 17, 68, 340
Cirlot Juan Eduardo 17, 329
Curtius Ernst Robert 55, 329
Czabanowska-Wróbel Anna 71, 72, 329, 343
Czajkowski Piotr 24
Czerwiński Marcin 84, 329
Czyżak Agnieszka 319, 340

Dali Salvador 264
Dante Alighieri 69, 123, 124, 157–162, 166, 167, 170, 171, 173–175, 329
Dąbrowska Elżbieta 344
Debussy Claude 24, 71
Deleuze Gilles 29, 329
Dembińska-Pawelec Joanna 44, 97, 178, 336, 343
Dembiński Bogdan 103, 137, 329
Derrida Jacques 247
Diderot Denis 18
Dixon Richard Watson 182, 184
Dłuska Maria 183, 188, 191, 194, 196, 329
Dobrzyńska Teresa 183, 188, 329
Doktór Jan 239, 329
Donne John 192
Dramińska-Joczowa Maria 123, 167, 331
Drzewiecki Konrad 112, 334
Dudek Jolanta 132, 329
Dürer Albrecht 248
Dziadek Adam 20, 329, 343

Eco Umberto 27–29, 329
Ekier Jakub 16, 338
Eliade Mircea 84, 117, 121, 131, 235, 329
Eliot Thomas Stearns 82, 248, 269, 274, 309–312, 329, 337
Engelking Ryszard 20, 328
Eska Donata 255, 340
Ettinghausen Richard 9, 11–14, 330

Fedewicz Maria Bożena 85, 327
Fiut Aleksander 135, 136, 147, 157, 158, 175, 311, 314, 315, 330, 335
Floryan Władysław 64, 338
Forstner Dorothea OSB 122, 132, 237, 285, 330
Foucault Michel 247
Franaszek Andrzej 316, 320, 330
Fredro Aleksander 253
Freud Sigmund 251, 254, 260
Frybesowa Aleksandra 255, 340
Frycz Stefan 112, 334

Gajcy Tadeusz 320, 321

Galant Jan 319, 340
Gałczyński Konstanty Ildefons 221
Gawin Dariusz 319
Gazda Grzegorz 19, 46, 68, 331
Głowiński Michał 69, 207, 248, 249, 336
Goethe Johann Wolfgang 16, 67, 68, 159, 160
Gogol Nikołaj 19
Gołębiewska Maria 26, 222, 328
Gombrowicz Witold 259
Gorczyńska Renata 65, 66, 72, 305, 330
Goreń Andrzej 166, 327
Goreń Anna 166, 327
Gosk Hanna 271, 340
Grabar Oleg 9, 11–14, 330
Grabowiecki Sebastian 166
Grabowski Artur 182, 330
Gromczyński Wiesław 126, 330
Gromek Joanna 159, 333
Grzegorz z Nyssy 158
Grzędzielska Maria 46–48, 330
Guattari Felix 29, 329
Gutorow Jacek 223, 224, 330

Hejmej Andrzej 154, 332
Herbert Zbigniew 270, 311
Herbst Lothar 170
Heuckelom Kris van 161, 330
Heydel Magdalena 302, 310–312, 314, 330
Hobsbaum Philip 184, 192, 330
Homer 253
Hopkins Gerard Manley 177, 179–192, 194–197, 199, 200, 330

Jachimowicz Marian 314
Jakobson Roman 20, 141, 142, 330
Janion Maria 88, 90, 134, 206, 207, 213, 266, 272, 277, 287, 291, 330, 331, 337
Jarzębski Jerzy 22, 338
Jaspers Karl 111, 331
Jastrun Mieczysław 41, 42, 60, 125, 331, 341
Jaworski Marcin 311, 312, 319, 331, 340
Jekiel Wojciech 69, 336
Jenkins-Madina Marilyn 9, 11–14, 330
Jochemczyk Mariusz 343
Jokiel Irena 344
Jonas Hans 284, 331
Jung Carl Gustav 251, 269
Jurkowlaniec Grażyna 27, 329

Kandziora Jerzy 179, 331
Kania Ireneusz 17, 25, 131, 329, 338
Kant Immanuel 82, 83, 88, 101, 102
Karasek Krzysztof 162, 165
Kardyni-Pelikánová Krystyna 19, 68, 70, 331
Karłowicz Dariusz 319
Karłowicz Jan 47, 338
Karpiński Wojciech 238, 339
Kasprowicz Jan 34, 39
Keats John 252
Keller Luzius 123, 124, 166, 167, 331
Kierkegaard Søren Aabye 253
Kijowski Andrzej 20
Kisiel Joanna 264, 331
Kleiner Juliusz 282, 331
Klejnocki Jarosław 74, 331
Klimowicz Marek 284, 331
Klimt Gustav 36
Kłosiński Krzysztof 147, 331
Koch Wilfried 14, 331
Kocjan Krzysztof 117, 329

Kolbuszewski Jacek 235, 332
Kołakowski Leszek 87, 128, 332
Komendant Tadeusz 277, 332
Konopnicka Maria 15, 16, 332
Kopczyńska Zdzisława 149, 183, 188, 329, 339
Kornhauser Julian 163, 167, 168, 221
Kowalczykowa Alina 67, 88, 92, 278, 282, 332, 338
Kowalski Seweryn 243
Kozicki Władysław 111
Kozłowska Jolanta 10, 330
Krasuski Krzysztof 190, 335
Kreczmar Jerzy 41, 332
Kroński Tadeusz 320, 322, 324
Krynicki Ryszard 75, 76, 163, 164, 171, 172, 332
Kryński Adam 47, 338
Krysiński Włodzimierz 310
Krzyżanowski Julian 64, 276, 284, 338
Kuderowicz Zbigniew 126, 330
Kunkel Robert 14, 332
Kwiatkowski Jerzy 110, 114, 117, 150, 191, 250, 270, 299, 300, 327, 332

Lamartine Alphonse de 219
Leśmian Bolesław 39, 104, 134, 221, 272
Levinas Emmanuel 239
Linde Samuel Bogumił 47, 332
Ligęza Wojciech 154, 332
Lorentowicz Jan 40
Lurker Manfred 127, 236, 332

Łapiński Zdzisław 138, 332
Łebkowska Anna 191, 251, 299, 332
Łoch Eugenia 42, 339
Łoś Jan 45, 46, 332
Łotman Jurij 101, 332
Łukasiewicz Jacek 105, 332

Maciejewska Irena 111, 123, 128, 333
Maciejewski Marian 91, 92, 104, 266, 333
Maj Bronisław 75, 76, 333
Majcher Grażyna 12, 339
Majeran Tomasz 206
Makowiecki Andrzej Z. 39, 40, 56, 60, 333, 341
Makowski Stanisław 164, 335
Mallarmé Stéphane 255
Maleszko Katarzyna 12, 339
Man Paul de 257, 264, 265, 268, 333
Marçais Georges 10–13, 333
Marion Jean-Luc 240, 241, 333
Markiewicz Jarosław 164, 171
Markiewka Tomasz 99, 327
Markowski Michał Paweł 16, 17, 26, 69, 222, 328, 338
Mayenowa Maria Renata 141, 142, 149, 330, 339
Meller Katarzyna 311, 339
Mentzel Zbigniew 87, 128, 332
Merton Thomas 92, 333
Michalski Cezary 253, 318–320, 324
Michnik Adam 297
Miciński Tadeusz 39
Mickiewicz Adam 47, 85, 90, 92, 93, 95, 149, 183, 206, 207, 209, 210, 212, 219–222, 238, 252, 253, 263, 265, 266, 268, 333
Międzyrzecki Artur 252, 311, 314
Milton John 159, 160, 252

Miłosz Czesław 72, 129–162, 166, 173–176, 178, 252, 270, 285, 287, 295–325, 333, 334
Miriam (zob. Przesmycki Zenon)
Mochnacki Maurycy 89, 91, 95, 244, 334
Moczulski Leszek Aleksander 75, 76, 163, 169, 172, 334
Mokry Katarzyna 99, 327
Mombert Alfred 114, 115
Monet Claude 36
Morant Henry de 67, 334
Morawska Hanna 10, 333
Morawski Kalikst 171
Morolski Jan Dominik 165
Morsztyn Jan Andrzej 252
Morsztyn Zbigniew 165, 252

Naborowski Daniel 252, 254
Namowicz Tadeusz 16, 338
Nawarecki Aleksander 89, 99, 301, 334, 343, 344
Neruda Jan 19
Newman John 180
Newton Isaac 87
Niedźwiedzki Władysław 47, 338
Niedźwiedź Jakub 154, 332
Nietzsche Friedrich 111, 112, 116, 334
Nieukerken Arent van 81, 151, 152, 334
Novalis 219
Nowicka Ivonna 10, 330
Nowicki Maciej 253
Nycz Ryszard 136, 334
Nyczek Tadeusz 71, 163, 173, 191, 192, 334, 335

Okoński Michał 180, 186, 336
Okopień-Sławińska Aleksandra 158, 334
Olejniczak Józef 123, 158, 202, 335, 340, 343
Omilanowska Małgorzata 14, 332
Opacka-Walasek Danuta 100, 335
Opacki Ireneusz 48, 79, 91, 93–95, 104, 134, 164, 219, 220, 244, 327, 335
Orkan Władysław 39
Orska Joanna 201, 202, 220, 335
Otwinowska Barbara 82, 335
Ouaknin Marc-Alain 143, 335

Pachciarek Paweł 122, 132, 237, 285, 330
Pachniak Katarzyna 10, 330
Pascal Blaise 87
Pawelec Dariusz 74, 97, 190, 193, 232, 315, 335, 336, 343, 344
Peiper Tadeusz 221
Pelc Janusz 165, 335
Piasecka Maria 73, 335
Piątkowski Jerzy 168
Pichois Claude 20, 328
Piecuch Czesława 111, 331
Pietrych Krystyna 96, 202, 335
Pijoan José 24, 25, 67, 72, 336
Piotrowiak Miłosz 343
Platon 43, 85, 102, 103, 137, 139–142, 155, 156, 237, 336
Płoszewski Leon 90, 209, 263
Podraza-Kwiatkowska Maria 43, 63, 113, 114, 191, 250, 299, 332, 336
Poe Edgar Allan 19–21, 336
Polheim Karl K. 72
Polkowski Jan 76, 336
Pomian Krzysztof 125, 126, 336
Poprawa Adam 283, 292, 301, 302, 336

Porchères Laugier Honorat de 252
Porębowicz Edward 124, 171, 329
Porfiriusz 27
Poulet Georges 207, 211, 214–217, 219, 336
Pound Ezra 264
Praz Mario 69, 336
Prel Carl du 113
Próchniak Paweł 343
Przesmycki Zenon 39, 128
Przyboś Julian 309, 311
Przybylski Ryszard 250, 271, 284, 287–289, 314, 336, 337
Przybyszewski Stanisław 33, 34, 39, 43, 112, 114, 115, 337
Pszczołowska Lucylla 149, 337
Pycka Waldemar 140, 141, 147, 337
Pytasz Marek 241, 339

Racine Jean Baptiste 238
Rafael Santi 15, 16, 67
Reale Giovanni 139, 140, 147, 337
Redlak Małgorzata 10, 330
Renoir Auguste 36
Richard Jean-Pierre 20, 337
Ricoeur Paul 247
Rosiek Stanisław 22, 338
Rousseau Jean Jacques 206, 207
Rulewicz Wanda 310, 329, 337
Runge Philipp Otto 73
Rydel Lucjan 34
Rymkiewicz Jarosław Marek 247–293, 295–325, 329, 337

Sadowski Witold 190, 191, 337
Sartre Jean-Paul 125, 126, 208
Sawrymowicz Eugeniusz 55, 338
Sąpoliński Andrzej 65, 169, 340
Schlegel Friedrich 16–18, 21, 67–70, 72, 73, 338
Scholem Gershom 25, 338
Schulz Bruno 21–24, 338
Schumann Robert 24, 71
Sęp Szarzyński Mikołaj 252
Sito Jakub 14, 332
Sito Jerzy S. 311, 317
Siwek Paweł 156, 336
Siwicka Dorota 207, 331
Skibiński Ziemowit 89, 334
Sławek Tadeusz 343
Sławiński Janusz 17, 46, 68, 340
Słowacki Juliusz 42, 47, 55, 64, 70, 164, 252, 253, 262, 269–293, 338
Sokrates 64, 70, 139–141
Sośnicki Dariusz 206, 222, 338
Spinoza Baruch 34, 40
Sprusiński Michał 310, 311, 329
Stabro Stanisław 162, 163
Staff Leopold 34, 39, 109–128, 331, 338
Stala Marian 36, 58, 86, 97, 136, 201, 214, 266, 332, 333, 338, 339, 343
Stankowska Agata 311, 339
Starobinski Jean 238, 339
Stefanowska Zofia 89, 238, 339
Stevens Wallace 252
Stępień Tomasz 241, 339
Stierlin Henri 12, 339
Stroiński Zdzisław 320
Sułek-Kowalska Barbara 319
Surma-Gawłowska Monika 27, 329
Swoboda Tomasz 20, 21, 337
Szekspir William 69, 253
Szostkiewicz Adam 180, 186, 336
Szulc Packalén Małgorzata 190, 193, 339
Szurek Jacek 42, 339
Szuster Marcin 247, 257, 272, 298, 328, 333

Szymanowska Joanna 27, 329
Szymański Wiesław Paweł 300, 339
Szymczak Mieczysław 82, 233
Szymon Mag 284
Szymon Słupnik 121

Śliwiński Piotr 201, 202, 205, 206, 208, 210, 211, 311, 339, 344
Świeściak Alina 261, 339
Świetlicki Marcin 201–227, 339

Taborski Roman 112, 337
Tanalska Anna 101, 332
Taranczewski Paweł 207, 336
Tarnowska Maria 317, 333
Tarnowski Stanisław 40, 329
Tatarkiewicz Anna 84, 123, 235, 329
Tatarkiewicz Władysław 83, 86, 137, 156, 340
Tetmajer Kazimierz, Przerwa- 34, 35, 39
Thalmann Marianne 65, 66, 168, 169, 340
Tieck Ludwig 18
Tischner Józef 236, 237, 239, 240, 340
Tomasz z Akwinu 160
Trzebiński Andrzej 320
Trznadel Jacek 295–297, 340
Turzyński Ryszard 122, 132, 237, 285, 330
Tuwim Julian 221, 324
Twardowski Kasper 165
Tynecka-Makowska Słowinia 19, 46, 68, 331

Urbańska Dorota 191, 340

Valéry Paul 255, 340
Vermeer van Delft Jan 64, 70
Vincenz Andrzej 165, 166, 340

Walas Teresa 317, 318, 322
Ward Jean 311
Warner Rex 183, 330
Waugh Linda 141
Wedeman Marek 206
Whitman Walt 252
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 34
Witwicki Władysław 102, 137, 139, 336
Wojaczek Rafał 171, 221
Wojda Dorota 247, 260, 271, 340
Wojnakowski Ryszard 127, 236, 332
Wordsworth William 252
Woźniak-Łabieniec Marzena 275, 283, 298, 299, 302, 312, 319, 340
Woźniakowski Jacek 16, 17, 68, 72, 73, 275, 340
Wójcik Włodzimierz 123, 340
Wrzosek Piotr 12, 339
Wyka Anna 126, 327
Wyka Kazimierz 39, 340
Wyrzykowski Stanisław 19, 21, 336
Wysłouch Seweryna 69, 340

Yeats William Butler 252

Zagajewski Adam 27, 29, 61–77, 163, 166, 168, 169, 171, 172, 221, 231, 243, 341
Zagórski Jerzy 311
Zakrzewska Wanda 122, 132, 237, 285, 330
Zaleski Marek 158, 341
Zawadzki Andrzej 27, 329
Zieliński Edward Iwo 139, 147, 337

Zięba Antoni 14, 332
Ziomek Jerzy 69, 340

Żak Krzysztof 14, 332
Żmigrodzka Maria 206, 207, 272, 331, 337
Żuławski Jerzy 33–60, 331–333, 341
Żuławski Juliusz 35, 332, 341

Summary

Arabesque. Essays on Poetry

The book contains the interpretations of Polish poetry, including the analyses of the poetic works of such writers as: Jerzy Żuławski, Leopold Staff, Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz, Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski and Marcin Świetlicki. Introduction displays different artistic representations of an arabesque, namely a decorative ornament known from the Islamic countries, a romantic literary genre, a musical form and a dancing position. The author understands a detailed composition of an arabesque as a metaphor for the structure of a text; precisely, it is a canvas which consists of the intersecting 'code-threads' that eventually shape a creative form. Finally, an arabesque turns out to be a model of reading and interpreting literature.

The book consists of three main parts. In the first part of the paper, the analyses of the lyrical forms of expression are presented, namely a cascade (Jerzy Żuławski), an arabesque (Adam Zagajewski) and a villanelle (Stanisław Barańczak). The second part of the book examines the relations between poetry and the literary tradition. Chapter II investigates the intersections of different traditions in context of the contemporary poetry, that is connections, adaptations, reinterpretations and transformations. The last part of the book considers an encounter with the Other understood as both the Other as a fellow-townsman and the other: a critic, a literary theorist, a writer, a Great Precursor. These three issues are connected in a common yearn for interpretation, emphasis on a single poem and focus on poetics.

Redaktor
Wacław Walasek

Korektor
Iwona Gralewicz-Wolny

Projektant okładki
Michał Motłoch

Redaktor techniczny
Ireneusz Olsza

Skład i łamanie
Ireneusz Olsza

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-60743-87-4

Wydawca
Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek
Katowice, ul. Mieszka I 15
wacek@oficynaww.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,1. Ark. wyd. 14,0. Przekazano do łamania w październiku 2013 r. Podpisano do druku w grudniu 2013 r. Papier offset. kl. III, 80 g. Nakład 120 + 50 egz.

Cena 32 zł + VAT

Druk: STUDIO NOA
www.studio-noa.pl