

Zbigniew CHOJNOWSKI

BESTIARIUM ROMANA BRANDSTAETTERA Zwierzęta w wyobraźni poety*

Brandstaetterowska fascynacja ptasim światem zespala się ze znajomością dziedzictwa kulturowego, jak również wynika z własnych obserwacji fauny i flory. „Skrzydlatość”, która tutaj charakteryzuje stworzenia od strony biologicznej, ma wymiar symboliczno-duchowy. Stworzenia skrzydlate skłaniają do – wydawałoby się – oczywistej konstatacji, że człowiek jest „bezskrzydły”. Uświadomienie sobie tego braku, dysfunkcji latania, powoduje ogromną tęsknotę za uskrzydleniem.

DOSTRZEŻENIE PROBLEMU

Na obecność świata zwierzęcego w twórczości Romana Brandstaettera w sensie ogólnym zwrócił uwagę Ryszard Zajączkowski, pisząc o wierszach „włoskich”: „Natura to z pewnością niekwestionowana bohaterka tej poezji”¹. Na planie szczegółowym (w odniesieniu do ptaków) obecność bestiariów odkryła Anna Rzymska w artykule *Tradycja judaistyczna symboliki „ptaszącej” w twórczości Romana Brandstaettera*²; badaczka ujawniła genetyczną złożoność symboliki wskazanych w tytule zwierzęcych motywów w twórczości autora *Kręgu biblijnego i chrześcijańskiego*.

Oczywiście „bestiarium”, o którym mowa w odniesieniu do książek Brandstaettera, luźno wiąże się ze średniowiecznym rozumieniem tej formy wypowiedzi literackiej, definiowanej następująco: „Rozpowszechniony w literaturze średniowiecza gatunek alegoryczno-dydaktycznej opowieści o zwierzętach realnych lub fantastycznych, popularyzujący zasady etyki chrześcijańskiej. Na przykładzie zwierząt demonstrowano najróżnorodniejsze wady i zalety charakteru ludzkiego, co zbliżało bestiaria do bajki [...]. Formę bestiariów, tego «przewodnika po alegorycznej zoologii», podejmowała wielokrotnie późniejsza poezja (m.in. Guillaume Apollinaire, Jan Lemański)”³.

* Tezy początkowego fragmentu artykułu zostały ustnie przedstawione na konferencji „Świat kultury Romana Brandstaettera w 25. rocznicę odejścia pisarza”, zorganizowanej 27 XI 2012 przez Instytut Kulturoznawstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

¹ R. Zajączkowski, *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 121.

² A. Rzymska, *Tradycja judaistyczna symboliki „ptaszącej” w twórczości Romana Brandstaettera*, w: *Pro animarum salute. Księga pamiątkowa z okazji siedemdziesiątych urodzin Księdza Profesora Tadeusza Rogalewskiego*, red. E. Wiszowaty, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2007, s. 48-50.

³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 63.

Trudno znaleźć utwór Brandstæattera, który byłby miniaturową monografią jakiegoś zwierzęcia. Fauna włączana jest w konstrukcję poetycką czy w anegdotyczną narrację na prawach elementu opisowo-symbolicznego; uczestniczy on w dynamicznym (niepozostającym na jednym poziomie znaczenia) formułowaniu nacechowanego duchowo i etycznie, a zarazem alegorycznie i metafizycznie przekazu, odwołującego się zazwyczaj do realnych miejsc.

Większą część bestiariusm poety wypełniają zwierzęta znane powszechnie z utrwalanych przez wieki tekstów kultury z kręgu śródziemnomorskiego. Motywy zwierzęce u Brandstæattera są zapośredniczone przez wspomnienie, sztukę, wyobrażenia religijne, judaizm, chrześcijaństwo (na przykład franciszkanizm) lub legendę. Toteż naturalistyczne ich objaśnianie jest tyleż błędne, ile skazane na interpretacyjną porażkę⁴. Aby jej zapobiec, musimy zdać sobie sprawę z poetyckiej epistemologii Brandstæattera. Z jednej strony ważną przesłanką do rozumienia jego bestiariusm, jak i w ogóle ujawnianego w języku świata widzialnego, jest przekonanie, że postrzegamy na zewnątrz to, co rozgrywa się w naszym wnętrzu: „[...] wiedz, że to, co widzisz, jest odbiciem tego, / Co w tobie się dzieje”⁵.

DOSŁOWNE I WIELOWYMIAROWE

Zobaczenie czegoś wokół siebie jest szansą dostrzeżenia przez osobę treści i dynamiki własnych emocji, przeżyć, myśli, uczuć. Świat istnieje po to, aby człowiek mógł się w nim rozpoznać. Dlatego dosłowne odbieranie dzieła stworzenia różni się z jego przeznaczeniem.

Weryzm powoduje odbieganie, jak można wierzyć, od intencji Stwórcy, a przede wszystkim oznacza porzucenie fundamentalnie ważnego celu, jakim dla poety jest zgłębianie człowieczeństwa. Brandstæatter sam wyjaśnia, dlaczego musi posługiwać się mową zapośredniczoną:

A będę musiał sięgnąć do symbolów,
Albowiem żadna dosłowność nie zdoła
Opisać ciebie, totemie nieszczęścia,
Biedny człowieku. [...] ⁶.

⁴ Jednym z nowszych przykładów tropienia „bestiariusm” w twórczości wybranego autora jest szkic Adriana Kołtoniaka *Nocne bestiariusm w twórczości Seweryna Goszczyńskiego* (w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2, *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2012, s. 401-412).

⁵ R. Brandstæatter, *Golem*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, Wydawnictwo M, Kraków 2003, s. 307.

⁶ Tenże, *Faust zwyciężony*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 315.

Dosłowność w tekście artystyczno-literacko-religijnym, której poeta się wyrzeka, jest oznaką nieprzeprowadzenia przez podmiot poznający operacji uduchowienia, uświadomienia, rozumienia siebie i świata. Dosłowne ujmowanie tego, co do nas przychodzi, oznacza uwięzienie w jednym, przyziemnym i płaskim, wymiarze rzeczywistości, uniemożliwiającym poznawanie i osiągnięcie mądrości.

Immanentną cechą tekstów Brandstaettera jest ich wielowymiarowość (nie tylko wielokulturowość) skryta pod ascezą słowa i pozorną prostotą konstrukcji wypowiedzi.

LUDZIE A ZWIERZĘTA

W słownych obrazach autora *Księgi modlitw dawnych i nowych* dochodzi nierzadko do splątania roślinno-zwierzęco-człowieczych form; tak się realizuje skłonność wyobraźni do hybrydyzacji czy śledzenia rozmaitych metamorfoz. A mimo to rysowana jest pewna granica między zwierzętami a ludźmi. W wierszu *Marek Aureliusz* zawarty jest niby-cytat z pism Marka Aureliusza:

Wszystkie zwierzęta i wszystkie rośliny
Wraz z kamieniami, morzami i niebem
Swoim istnieniem tworzą mądry ład
I pomnażają harmonię kosmosu,
I tylko człowiek spośród wszystkich stworzeń
Żyjąc w niezgodzie z sobą i ze światem,
Pomnaża chaos. Dlaczego, człowieku,
Mącisz pogodę bożego zwierciadła
Głęboką rysą?⁷

Z rzekomego przytoczenia z rozważań cesarza-filozofa wynika, że człowiek „pomnaża chaos”, a inne stworzenia (w tym zwierzęta) „pomnażają harmonię kosmosu”.

Gdzie indziej, w poemacie *Winogrona Antygony*, poeta ujmuje zdolność osoby do płaczu, co nie oznacza aprobaty sentymentalizmu czy nawet umiejętności współczucia; płacz ujawnia sumienie, instynkt etyczny, godność w upadku. Tę odmienność człowieka od pozostałych istot żywych określa cytat:

[...] Ach, drobna różnica
Dzieli człowieka od reszty stworzenia.
Jest nią łza tylko. Jedna słona łza.
A jest w niej może cały herb człowieka
I godność prochu⁸.

⁷ T e n ż e, *Marek Aureliusz*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 69.

⁸ T e n ż e, *Winogrona Antygony*, cz. 13, *Noc miłosna*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 282.

Jak widać, w przekonaniu poety nie zdolność do śmiechu wyróżnia człowieka spośród wszelkich stworzeń żywych, lecz dar i udręka płaczu.

Między ludźmi a zwierzętami nie zachodzi pełna tożsamość, jakkolwiek między jednymi a drugimi zadzierzgnęła się nierozzerwalna więź już chociażby z tej racji, że wszystkie te istoty stworzył Bóg, który obok człowieka „uczynił różne rodzaje dzikich zwierząt, była i wszelkich zwierząt pełzających po ziemi. I widział Bóg, że były dobre” (Rdz 1, 25).

W Księdze Koheleta zaś czytamy o radykalnym zrównaniu wszelkich istot żywych wobec vanitas vanitatum: „Los bowiem synów ludzkich jest ten sam, co i los zwierząt; los ich jest jeden: jaka śmierć jednego, taka śmierć drugiego, i oddech życia ten sam. W niczym więc człowiek nie przewyższa zwierząt, bo wszystko jest marnością (Koh 3, 19).

Tradycja relacji człowiek–zwierzę ma swoje przedłużenia w poetyckim bestiariusz Brandstaettera. Zanim zostanie ono w pełni zrekonstruowane i zinterpretowane, warto odnotować jego złożoną obecność.

FREKWENCJA

Występowanie motywów zwierzęcych w twórczości autora *Innych kwiatkach Świętego Franciszka z Asyżu* można i trzeba badać od strony statystycznej, formalno-stylistycznej czy funkcjonalnej, a jednocześnie na płaszczyźnie symbolicznej, semantyczno-poetyckiej.

Cząstkową, lecz reprezentatywną statystykę motywów zwierzęcych ustalam na podstawie analizy czterech książek: *Księga modlitw dawnych i nowych*⁹, *Przypadki mojego życia*¹⁰, *Wiersze i poematy oraz Krag biblijny i franciszkański*¹¹. Po przejrzeniu wypisanych nazw zwierząt i motywów z nimi związanych nasuwa się wniosek określający wyobraźnię poetycką; cechuje ją nieprzypadkowa predylekcja do swoistego rodzaju stworzeń, to znaczy do tych, które potrafią latać.

W utworach goszczą najczęściej ptaki bez nazwy gatunkowej lub ich konkretni przedstawiciele: bociany, drozdy, gęsi, jaskółki, jastrzębie, kanarki, koguty, kormorany, kosy, kruki, kukułki, łabędzie, mewy, orły, papużki (papugi), pawie, pelikany, sępy, słowiki, sowy, sójki, szczygły, wróble, żurawie (pomijam wszelkie epitety utworzone od nazw gatunkowych lub rzeczownika „ptak”).

Największą frekwencję w ornitologicznym słownictwie poety mają „gołębie”. Są one znakami pokoju i niewinności, ale u Brandstaettera wskazują

⁹ T e n ż e, *Księga modlitw dawnych i nowych*, W drodze, Poznań 1987.

¹⁰ T e n ż e, *Przypadki mojego życia*, W drodze, Poznań 1988.

¹¹ T e n ż e, *Krag biblijny i franciszkański*, Wydawnictwo M, Kraków 2004.

jednocześnie na „lud Izraela” i wierność wobec Boga. W tradycji i legendach żydowskich „obraz gołębiczy służy także często do przedstawienia Boskiej Obecności, czyli Szechiny, a młode gołębie i turkawki były jedynymi ptakami składanymi obrzędowo w ofierze w Świątyni”¹².

W obrazowo-poetyckiej materii autora *Jezusa z Nazarethu* gołąb, aczkolwiek zakorzeniony trwale i widocznie w judeochrześcijańskim dziedzictwie, nabiera wielu znaczeń dodanych i ledwo uchwytnych, jak we fragmencie:

Nad pustą kartą papieru
Przeleciał cień gołębia.

I swoim lotem określił
Sens poezji¹³.

Anna Rzymska wykazała precyzyjnie, że ptaki w twórczości Brandstaettera są „przedstawieniem [...] mediumicznym pomiędzy judaizmem pisarza i katolicyzmem”¹⁴. Choć kojarzą się w pierwszym wrażeniu z duchowością i tradycją franciszkańską¹⁵, to według badaczki motywy ptasie mają „proweniencję biblijną”¹⁶. Opinią tą można objąć szereg zwierząt czy też symboli zwierzęcych, począwszy od węża, lwa, owcy, kozła czy koguta.

Pamiętać trzeba również o innych, wspierających tok myślenia na temat Brandstaetterowskiego bestiarium, uwagach: „Motyw ptaków jako motyw istotny w starożytności, a specyficzny w tekstach biblijnych, ważny zarówno w judaizmie, jak i w chrześcijaństwie, w twórczości Brandstaettera stał się synkretyzmem znaczeń, które pozwoliły na wyłonienie się podobieństw tkwiących w obu tradycjach religijnych. Fascynacja Brandstaettera świętym Franciszkiem staje się zrozumiała z wielu względów. Wydaje się on chrześcijańskim ucieleśnieniem ideałów judaizmu poprzez swoje czyny i traktowanie natury. Nic też dziwnego, że «zdolności» świętego Franciszka są w utworach Brandstaettera podobne do biblijnych umiejętności króla Salomona. Poprzez

¹² A. U n t e r m a n, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. z angielskiego O. Zienkiewicz, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1994, s. 102n.

¹³ R. B r a n d s t a e t t e r, *Hymn do Czarnej Madonny*, w: tenże, *Księga modlitw dawnych i nowych*, s. 48. Zob. też m.in.: t e n ż e, *Czas gołębi*, w: tenże, *Krąg biblijny i franciszkański*, s. 561n.; t e n ż e, *Źródło Gołębi*, w: tenże, *Krąg biblijny i franciszkański*, s. 583-586.

¹⁴ R z y m s k a, dz. cyt., s. 48.

¹⁵ Tak się dzieje w anegdocie-wspomnieniu *Jaskółka*. Mowa tu o braku ptaków w Asyżu – obecne są jedynie gołębie. Stąd zdziwienie: „Czyżby w mieście świętego Franciszka, który kochał wszelkie ptactwo, począwszy od jaskółek, a skończywszy na drapieźnych orłach, nie było ptaków?” – R. B r a n d s t a e t t e r, *Jaskółka*, w: tenże, *Przypadki mojego życia*, s. 26.

¹⁶ R z y m s k a, dz. cyt., s. 49. Pomijam szczegółowe analizy na temat obecności symboliki „ptaszej” na przykład w dramacie Brandstaettera *Marcholt. Komedia sowizdrzalska w ośmiu sprawach* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1954). Na ten temat zob. R z y m s k a, dz. cyt., s. 50-59.

symbol ptaków pisarz naucza. Brandstaetter udziela mądrości odbiorcy swoich utworów¹⁷.

Brandsteatterowska fascynacja ptasim światem zespala się ze znajomością dziedzictwa kulturowego, jak również wynika z własnych obserwacji fauny i flory. „Skrzydlatość”, która tutaj charakteryzuje stworzenia od strony biologicznej, ma wymiar symboliczno-duchowy. Stworzenia skrzydlate skłaniają do – wydawałoby się – oczywistej konstatacji, że człowiek jest „bezkrydły”. Uświadomienie sobie tego braku, dysfunkcji latania, powoduje ogromną tęsknotę za uskrzydleniem, którą wypełnia się pierwsza część *Hymnu do Trójcy Świętej*:

Z otchłani wołamy do Ciebie,
Ojcze i Synu, i Duchu Święty.

Ufającym Tobie
I czekającym na Ciebie
Przebacz grzechy i nieprawości,
I użyż nam
Bezkrydłym,
Upadłym
I niespełnionym
Mocy ciężenia
Ku niebu,
I zbaw dusze nasze,
Które szeleszczą jak nietoperze
W rozpadających się domach
Naszych kalekich ciał¹⁸.

W dawnych kulturach „zostać uskrzydłonym znaczyło otrzymać ponadludzkie moce”¹⁹, zaś w tradycji chrześcijańskiej skrzydła (zwłaszcza anielskie) mówią o gotowości do wznoszenia się do nieba, unikaniu przyziemności, dążeniu do czystości; skrzydła umożliwiają szybkie dostanie się do niebieskiej ojczyzny, ale również wskazują na „kontemplację ludzi świętych unoszącą ich do rzeczy niebieskich”²⁰.

Poetycki wzrok Brandstaettera chętnie ogarniał również drobne istoty latające, czyli owady: bąka, biedronki, cykady, ćmy, komara, motyle, muchy (muszki), osy, pszczoły, szarańczę, świerszcze.

¹⁷ R z y m s k a, dz. cyt., s. 63.

¹⁸ R. B r a n d s t a e t t e r, *Hymn do Trójcy Świętej*, w: tenże, *Księga modlitw dawnych i nowych*, s. 5.

¹⁹ S. K o b i e l u s, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2002, s. 397.

²⁰ Cyt. za: K o b i e l u s, dz. cyt., s. 398. Por. Gregorius I, *Moralia*, w: *Patrologia latina*, t. 76, kol. 751.

Pojawiają się też latające ssaki, czyli nietoperze, ale i egzotyczne skrzydlate ślimaki. Poeta uskrzydla też obiekty niezdolne do latania, na przykład pisze o „skrzydlatych tablicach”²¹.

Osobną grupę stworzeń wznoszących się są hybrydy i stwory mitologiczne: chimery, feniks, gorgony, gryfony, orzeł dwugłowy, smoki.

Zwierzęta lądowe nie mają już tak licznej reprezentacji. Stosunkowo często poeta przywołuje ssaki udomowione: jagnięta, konie, kozły, krowy i byki, muły, osły, owce, woły, koty, psy, wielbłądy, wieprze (świnie), jak i dzikie drapieżniki: hieny, lamparty, lisy, lwy i lvice, pantery, rysie, tygrysy, wilki, oraz drobne gryzonie: szczury i myszy. Wspomnieć trzeba muflony, jelenie i sarny. Do rzadszych okazów należą płazy i gady: jaszczurki, węże, żaby, żmije czy żółwie.

Wyobraźnię Brandstaettera intrygowali mieszkańcy wód i głębin morskich: ameby i polipy, homary, koniki morskie, ośmiornice. Pisarz i poeta względnie często przywoływał w swoich tekstach ryby w sensie ogólnym lub wyjątkowo podając nazwę gatunkową („pstrąg”, „śledź”). Niekiedy w akwaticznych krajobrazach pojawiają się ssaki morskie (wieloryb i delfiny) lub stwory mitologiczne zamieszkujące przestwory wodne (trytony, syreny).

W utworach występują bardziej lub mniej sporadycznie: upiór, fauny, Bestia (z Objawienia św. Jana), a także bestie-maszyny („[...] rogacie czołgi, / Bawoły zagłady”²²), bestie ludzkie („sturecy ludzie burzący ołtarze”²³, Tejrezjasz-hiena²⁴), kwiaty bestiaryczne²⁵ i drzewa-zwierzęta²⁶.

Postacią bestii objął poeta zjawiska niepokojące, na przykład konsumpcjonizm. Nienasycenie człowieka nazwał „zwierzem okrutnym”²⁷, a sieć sklepów Old Navy „wielogłowym potworem”²⁸. To są Brandstaetterowskie próbki selva selvaggia („dzikiej dziczy”) dwudziestego wieku, odsłaniające paralele z *Boską komedią* Dantego.

ZNAKI PRZEZ PRZYRODĘ

Dobór zwierząt i motywów zwierzęcych w utworach Brandstaettera charakteryzuje jego wyobraźnię. Poeta był wrażliwy na to, co łagodne i skła-

²¹ R. Brandstaetter, *Sybilla w Torre di Materita*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 120.

²² T e n ż e, *Hieronim Bosch*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 44.

²³ T e n ż e, *Marek Aureliusz*, s. 69; zob. też: t e n ż e, *Ugolino*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 79-81. Zauważmy, że „sturecy ludzie burzący ołtarze” to wzięte z mitologii greckiej postacie Hekatonchejrów.

²⁴ P o r. t e n ż e, *Winogrona Antygony*, cz. 5, *Modlitwa Tejrezjasza*, s. 260.

²⁵ P o r. t e n ż e, *Kwiaty mojej żony*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 192n.

²⁶ P o r. t e n ż e, *Winogrona Antygony*, cz. 3, *Przechadzka po piekle*, s. 255.

²⁷ T e n ż e, *Przylot aniołów*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 24.

²⁸ T e n ż e, *Old Navy*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 54.

niające do kontemplacji, a jednocześnie na to, co drapieżne, co wprowadza w stan najwyższego zaniepokojenia. Infernalna groza pojawia się jednak fragmentarycznie i nigdy totalnie, jak to dzieje się w pracach plastycznych Jana Lebensteina, o których pisała Zofia Romanowiczowa: „Obsesyjne bestiarium Lebensteina, do którego podchodził najpierw ostrożnie i z lękiem, od zewnątrz, od skóry, zaczęło żyć życiem groteskowo-realistycznym i coraz bardziej człowieczeje. Mnie ludzkie bestiarium Lebensteina nasuwa na myśl rozpaczliwy, znieruchomiały, uchwycony w jakiejś ostatecznej sytuacji Hades, przemieszanie światów, absurdalne hybrydy, spięte kleszczami uzewnętrznionych żeber, obleczone w mineralne, przedpotopowe, gruboziarniste ciało-skóry, te same, które parę lat przedtem odważał się zaledwie rozpinąć na osi, laboratoryjnie, jak puste zwłoki”²⁹.

Fauna realna i mitologiczna odsłaniają w twórczości Brandstaettera faustyczną przestrzeń dwudziestego wieku, lecz przede wszystkim biorą udział w próbach porozumiewania się człowieka ze Stwórcą. Poeta bowiem wierzył w to, że „Bóg działa, jak chce” i „że działa przez ludzi, przez zwierzęta, przez przyrodę, przez wszystkie żywyoty, zjawiska i przedmioty”³⁰.

Przypatrzmy się mewom latającym w poetycko-geograficznych krajobrazach Brandstaettera, pamiętając o spostrzeżeniu Anny Rzymskiej: „Nazwy ptaków istnieją w strukturze głębokiej utworu. Pozornie nie są istotne. Jednak gdy wyeliminuje się znaczenie ptasich nazw, interpretacja utworu była niezwykle zubożona”³¹.

W prozatorskiej anegdocie *Nieokreślony cel*, jak i w innych utworach Brandstaettera, mewa otwiera pejzaż nadmorski. Ważną rolę odgrywają tu relacje przestrzenne. Ptak jest zawieszony między morzem a niebem wśród szalejącego sztormu. „Mewa” przeciwstawiona „olbrzymim bałwanom”, „wyjącemu żywiołowi”, „podrywa się w górę”, „zatacza półkole”³²; jakkolwiek stanowi drobny i pozornie oddany na zatracenie element żywiołu, niejako go wypełnia. Toteż gdy ptak znika, powstaje poczucie dotkliwej utraty i „pogłębia się smutek pustego brzegu”³³. Nadmorski widok zapada w ciemność. Mewa „poleciała w nieokreślonym celu w mrok nieprzyjaznej nocy”³⁴.

²⁹ Z. Romanowiczowa, *Lebenstein*, „Wiadomości” 1971, nr 3, s. 1.

³⁰ R. Brandstaetter, *Nawrócenie mistrza Polikarpa*, w: tenże, *Przypadki mojego życia*, s. 113. W średniowieczu, choć i w późniejszych wierzeniach magicznych, występował rodzaj wróżbiarstwa, zwany apantomancją. Opierała się ona na przeświadczeniu, że przypadkowo napotkane zwierzęta (lub przedmioty) dają jakieś wskazówki. Przykładem takiego wierzenia jest lęk przed dalszą drogą, jeśli przebiegnie ją czarny kot.

³¹ Rzymska, dz. cyt., s. 59.

³² R. Brandstaetter, *Nieokreślony cel*, w: tenże, *Przypadki mojego życia*, s. 11.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

Ptak nad morską kipiela rysuje grozę losu, ale też konieczność stawiania twarzą w twarz z tajemnicą przeznaczenia. Między mewą a osobą podglądającą jej zmagania z żywiołem powstaje napięcie i więź. W liryku *Faraglioni* przybiera ona wielokształtną, jakby rozwijającą się na litoralu, zmysłową postać:

Przechodząc w wierszu jak w odrębnym świecie
 Obok rzymskiej zatoki u stóp Faraglionów,
 Mewę ruchem ręki odpędzamy sprzed oczu
 Jak cień. W co wcielił się jej błękitny lot?
 W perłową muszlę? W kryształ powietrza?
 A może w nasze zamyślenie, które
 Bijąc o brzegi, rysuje na skale
 Odpowiedź morza w kształcie rybiej łuski?³⁵

Napotkana mewą wydaje się tyleż natrętna, co na trwałe przypisana do bytu jak „cień”, który dowodzi realności istnienia i uobecnia nadprzyrodzoną opiekę. Obraz nadmorskiego ptaka jest przedstawiany z dystansu czasowego, należy do powracającego wspomnienia. Mewę jednocześnie opisuje się z perspektywy pytania o to, co się stało z tym, co jeszcze przed chwilą trwało dzięki mewie. „Błękitny lot” przeistacza się w wiele możliwych form, które odsłaniają stan duchowo-intelektualny spacerowiczów-obszerników i odczucie metafizycznego zespolenia „ja” osobowego z przyrodą.

W nadmorskiej scenerii natura niejako pozwala się czytać jako księgę zapisaną tajemnymi znakami. Przeistaczają się one jedne w drugie, tworząc wizję wewnętrzną, opartą na nieodgadnionej logice, spójności bytu.

Wywołane przez lot mewy prawdopodobne (lub potencjalne) metamorfozy budzą przecucie istnienia innej przestrzeni. Dalsza część wiersza *Faraglioni* pozwala widzieć w podmiocie mówiącym mewę, która chce „pozostać między żywiołami”³⁶.

Piękno płynące z człowieka jako odzew na dzieło stworzenia zawiesza działanie rozumu i pamięci – nie daje się powtórzyć. Przepływa przez wszelkie byty, nie zastyga, pomnaża więc znaczenia i harmonię.

Na nabrzeżu pojawia się „kształt rybiej łuski” symbolizujący chrześcijaństwo, oczyszczenie, zbawienie; obok chodzi „kelnerka o syreniej głowie”³⁷ (skojarzenie z „syreną” może przypominać o pogaństwie i uleganiu hedonizmowi).

Motywy zwierzęce nabierają w wierszu statusu „nadrzędnych słów”, czyli słów znajdujących się na pograniczu, na progu; pozwalają one snuć wizje

³⁵ T e n z e, *Faraglioni*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 121.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

ziemskie i eschatologiczne, ukazywać dynamikę istnienia i dwoistość etyczną piękna; jednocześnie uczestniczą w sensualnym odkrywaniu pozazmysłowego smaku-sensu życia.

W krajobrazie nadmorskim, opisanym w wierszu *Zielnik kapryjski*, mowa o przemijaniu, o wysiłkach zatrzymywania czasu. Ostatecznie zawsze pozostają jedynie „zasuszone krajobrazy”³⁸, rozmaite imitacje minionego. Zamiast żywych mew można zabrać tylko „alabastrowe”³⁹ ich figurki, wywabione z żywiołu życia, wypatroszone ze ścierających się przeciwieństw i z niedopowiedzeń.

W *Sadzawce Aretuzy* mewa jest swego rodzaju alter ego poety; jej zbliżenie się do sadzawki zdaje się być przekroczeniem tabu i niebezpiecznym mieszaniną się w mit o nieszczęśliwej miłości Alfejosa i Aretuzy. Mewa, która:

[...] nieostroźnie
Musnęła dziobem
Zielony pióropusz
I usiadła
Na wodzie⁴⁰,

przypomina o doskonale tragicznym połączeniu się niekochającej nimfy z rozmiłowanym w niej kochankiem oraz absolutnej daremności i bezsilności, gdy miłość nie jest i nigdy już nie może być wzajemna.

W osobistym, ale niezwykle zintelektualizowanym liryku *Monte Regina*, również „[...] na skrzyżowaniu / Człowieka i morza” mewy krążą „nad naszym czasem”⁴¹, wyznaczając (wraz z innymi motywami) jakby krąg bezpieczeństwa, a zarazem terytorium uwięzienia. Dopiero trzymana przez żonę w dłoniach jaskółka „jak kłębek błękitu”⁴² otwiera przestrzeń, w której niewidzialnie łączy się ziemia z niebem, fizyczne z duchowym, wymiar doczesny z nadprzyrodzonym.

„Jaskółka” w tym wierszu eksponuje jedność bytu, ale też mówi o gotowości do czynienia dobrych uczynków, zawiera symbolikę człowieka sprawiedliwego, skruszonego, którego nie imają się demony, wytrwałego w modlitwie⁴³. Ptak jest upostaciowaniem modlitwy, rozmowy, ale przede wszystkim pośrednictwa między człowiekiem a Bogiem. Dlatego poeta mówi do swojej żony: „A gdy dłoń otwierasz, / Jaskółka ulatuje do nieba”⁴⁴.

³⁸ T e n ż e, *Zielnik kapryjski*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 195.

³⁹ Tamże, s. 194.

⁴⁰ T e n ż e, *Sadzawka Aretuzy*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 153.

⁴¹ T e n ż e, *Monte Regina*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 204.

⁴² Tamże, s. 205.

⁴³ Por. K o b i e l u s, dz. cyt., s. 118-120.

⁴⁴ B r a n d s t a e t t e r, *Monte Regina*, s. 205.

Jaskółka jako wyobrażony wzór macierzyńskiej miłości przynależy również do symboliki maryjnej. W *Hymnie do Madonny Apokalipsy* Bogurodzica jest „Matką prorocत्व / Spiętych dziobami / Jaskółek!”⁴⁵. W *Hymnie do Czarnej Madonny* Maryja to „Ptaszęca poetka”⁴⁶.

Żywy wieniec z jaskółek pojawia się w epitafium *Pieśń o śmierci Jana XXIII*. Na franciszkańską duchowość Jana XXIII poeta zwraca uwagę, opatrując błogosławionego papieża określeniem „brat ptaszęcy”⁴⁷.

Skrzydlate stworzenia w wizjach Brandstaettera udają się do nieba. Brandstaetter, jak wielu mędrców w czasie powstawania Talmudu, widzi „w ptakach posłańców niebios”⁴⁸; w poezji autora *Kręgu biblijnego i franciszkańskiego* daje znać o sobie wiara, że „Bóg wyjawiając swe zamiary wobec świata, posługuje się ptakami”⁴⁹.

OSTRZEŻENIE Z GÓRY

Mewa pojawia się także w wierszu *Kafarnaum*, który – tak jak poprzednie utwory z tym ptasim motywem – jest pamiątką po podróży odbytej tym razem po Ziemi Świętej. Miejscowość położona nad Jeziorem Galilejskim (zwanym też Tyberiadzkim) jest szczególna; ustanawia się w niej geograficzno-kulturowy sens judeochrześcijańskich dziejów⁵⁰, co zostaje wydobyte w poetyckiej wizji za pomocą realiów topograficznych i przyrodniczych, skojarzonych z zasadzonymi tu przez franciszkanów eukaliptusami; przyjmują one kształt menory (symbolu Boskiej mądrości):

Twoje krzewy eukaliptusowe są ze srebra
Siedemkroć oczyszczonego. Słońce zaszło
I spoczywa za górami,
Okrytymi wielbłądźią sierścią.
Do nieba wraca spóźniona mewa,
Kraży nad pustym dziedzińcem świątyni

⁴⁵ T e n ż e, *Hymn do Madonny Apokalipsy*, w: tenże, *Księga modlitw dawnych i nowych*, s. 59-62.

⁴⁶ T e n ż e, *Hymnie do Czarnej Madonny*, w: tenże, *Księga modlitw dawnych i nowych*, s. 48.

⁴⁷ T e n ż e, *Pieśń o śmierci Jana XXIII*, w: tenże, *Przypadki mojego życia*, s. 209.

⁴⁸ U n t e r m a n, dz. cyt., s. 225.

⁴⁹ Por. tamże. Tę rolę ptaków Anna Rzymska ilustruje opowieścią z pierwszego tomu *Jezusa z Nazarethu* Brandstaettera zatytułowaną *Marzenia Symeona*. R z y m s k a, dz. cyt., s. 60n.

⁵⁰ W Kafarnaum przebywał Jezus Chrystus, tu znajduje się Dom św. Piotra, miejscowość odkryli po wiekach i rewitalizowali franciszkanie. Wiersz *Kafarnaum* odzwierciedla określenie Romana Brandstaettera jako „Europejczyka wyznania rzymsko-hebrajskiego” (zob. A. T u r e k, *Europejczyk wyznania rzymsko-hebrajskiego. Osoba i twórczość Romana Brandstaettera*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2011).

I żegna mnie łagodnym krzykiem.
 Siedzę na zburzonych schodach;
 Płacę i wodzę palcami
 Po ich chropowatej powierzchni
 Jak ślepiec po braillofskich literach.
 Usłysz głos mojego płaczu i głos mojej nędzy, Boże.
 Bezprawie jest na moich rękach,
 Gdyż wrogom moim odpłacam złem za zło
 I oszukałem tego, który mnie oszukał.
 Dlaczego uczyniłeś mnie, Boże,
 Zburzonymi schodami
 Ślepej synagogi w Kafarnaum?⁵¹

Mewa znów zjawia się na pograniczu, a jednocześnie w godzinie przesilenia, tym razem w chwili przechodzenia dnia w noc, gdy w strudzonym pielgrzymie poczucie bezpieczeństwa wypiera trwoga i wzbiera w nim świadomość jego moralnej nędzy.

Modlący się w Kafarnaum poeta pokornie przyznaje, że nie zastosował się do chrześcijańskiej zasady zwalczania zła dobrem. Bogactwo materialne, które jakby chowa się w zmierzchu, symbolizują góry „okryte wielbłądźmi sierścią”. Wielbłąd był i jest domowym zwierzęciem Wschodu. W oczach Żydów uchodził za istotę nieczystą, ale w Biblii symbolizuje bogactwo i zamożność⁵².

Słońce zaszło nad złudnymi wartościami. Ale podczas zapadającego zmroku niewidzenie, ślepotą paradoksalnie pozwalają widzieć siebie prawdziwego, siebie wewnętrznego.

Momentem zwrotnym jest zniknięcie mewy, która jawi się jako swego rodzaju opiekunka pielgrzyma; jej powrót „do nieba”, zniknięcie z pola widzenia uświadamia podróżnikowi jego samotność i oddalenie od Boga; łamie się oś wertykalna, czemu w scenerii odpowiadają „zburzone schody” do świątyni. Pielgrzym modli się psalmicznie „z głębi” (por. Ps 130) przerażenia swoim duchowym niedowidzeniem.

Najbardziej, jeśli idzie o zagadnienia bestiariusz, zastanawiają w *Kafarnaum* wersy: „Do nieba wraca spóźniona mewa, / [...] / I żegna mnie łagodnym krzykiem”. Mewa wraca „do nieba”, czyli być może nad akwen, do siebie, do swojego stada lub do Tego, Który ją Wysłał. Jest „spóźniona”, czy zatem znalazła się nad ruinami synagogi wbrew rytmowi dnia i nocy? Przypadkowo czy powodowana koniecznością?

W czynności „żegnania” zachowało się staropolskie znaczenie tego słowa: „przeżegnanie”, „błogosławieństwo”. „Krzyk”, choć „łagodny”, jest sygnałem ostrzeżenia. Znaki, które przekazuje ptak, cechuje walor niepewności, a jednak

⁵¹ R. Brandstaetter, *Kafarnaum*, w: tenże, *Księga modlitw dawnych i nowych*, s. 82.

⁵² Por. Kobielus, dz. cyt., s. 329n.

w całości stają się one zrozumiałe, choć poza pełną, precyzyjną i niepodlegającą dyskusji werbalizacją.

„SZTUKA KONTRAPUNKTU”

Na podobnej kompozycji czy też akcji lirycznej, której punkt zwrotny wyznacza pojawienia się ptaka nadwodnego, opiera się wiersz *Wieczorny koncert na Neusiedlersee*. Przebywający na brzegu jeziora spowici we mgle słuchają dźwięków przyrody: plusku ryb, krzyku kormoranów, rechotu żab, chlupotu kołyszącego się czółna. Robi się „Coraz ciemniej. Coraz ciszej”⁵³. Rosnące milczenie krajobrazu nagle przerywa szamotanina w trzcinach i „Ryba w ptasim dziobie / Leci do nieba”⁵⁴.

Kormoran upolował pożywienie. Ale ta naturalistyczna konstatacja nie wyczerpuje głębi zdarzenia; choć należy do łańcucha walki o byt, w kontekście całego wiersza ilustruje ambiwalencję lotu „do nieba”. Pokazuje on grozę śmierci:

[...] Umarło
Jeszcze jedno życie.

Nawet ślad po nim nie pozostanie.
Nawet skaza. Nawet szmer⁵⁵.

Uchwycenie chwili tuż po uśmierceniu ryby pozwala obnażyć (przynajmniej do pewnego stopnia) trwogę przed śmiercią rozumianą jako całkowite unicestwienie indywidualnego życia. Doświadczenie to zostało opisane z perspektywy czysto ludzkiej, w której absolutne zniknięcie stworzenia wskazuje na jego doszczętne wymazanie z pamięci. „Ale to nic”⁵⁶ – stwierdza obserwator. Pożarta przez drapieżnego ptaka ryba została przemieszczona w kierunku „nieba” – jej symbolika wskazuje na transformację „ze świata oddechowego w świat odrodzony i czysty”⁵⁷.

Ryba w obrazowaniu Brandstaettera symbolizuje chrześcijanina⁵⁸: „W ikonografii ryby pływające w wodzie oznaczały wiernych, gdyż wody chrztu były

⁵³ R. Brandstaetter, *Wieczorny koncert na Neusiedlersee*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 18n.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Kobiela, dz. cyt., s. 274.

⁵⁸ W wierszu *Gethsemani* Jezus Chrystus, patrząc na swoich śpiących uczniów, domyśla się, że oni „Może liczyli we śnie / Chleby spadające na Galileę / I ryby wzlatujące do nieba?”, które mogą oznaczać zbawianych chrześcijan. R. Brandstaetter, *Gethsemani*, w: tenże, *Księga modlitw dawnych i nowych*, s. 33.

dla ochrzczonych naturalnym żywiołem i zarazem środkiem odrodzenia”⁵⁹. W tym kontekście wyciągnięcie ryby z wody miałyoby też znaczenie zupełnie inne: wskazywałoby na utratę możliwości bycia w „wodach chrztu”.

Semantyka obrazów układa zatem się kontrapunktowo – zresztą puentą wiersza jest podsumowanie; stanowi je uwaga warsztatowa mówiąca o tym, że sztuka tworzenia dzieł artystycznych, tak samo jak sztuka życia, wymaga umiejętności stosowania zasady „kontrapunktu”: „Czy można żyć / Nie znając sztuki kontrapunktu?”⁶⁰

Oczywiście, chodzi tu o tragizm losu i trudny do rozplątania-zrozumienia za pomocą miar ludzkich splot okoliczności. Symbolika wielu przedstawień zwierzęcych w poetyckim świecie Brandstaettera rozwija się „W harmonii i zgodzie, / Lecz w przeciwnych kierunkach”⁶¹.

Odnotujmy jeszcze i to, że w sferze stylistycznej odniesienie do fauny występuje nierzadko w drugim członie porównania, który uczestniczy w obrazowaniu, uplastycznieniu i kontrapunktowym dynamizowaniu danej sprawy: „Zrywa się wiatr. Morze niespokojnie faluje. Nad wapiennymi skałami Bijokova gromadzą się chmury. Palmy o kształtnych koronach i żółtej korze są jak młode lwice siedzące na tylnych łapach. Czekam na ich groźny, krótki ryk, którym powitają z zadowoleniem zbliżającą się burzę, zanim jeszcze wiatr nagle podmuchem podniesie ku niebu ich zielone grzywy”⁶².

OWADZIA SYMBOLIKA

Pisarz, pragnąc w pewnej opowieści unaocznić swoje zdziwienie, że po trzydziestu latach spotkał jakby tę samą kobietę, skonstatował: „po prostu człowiek zastygł w czasie jak mucha w przeźroczystym bursztynie”⁶³. Porównanie z muchą uruchamia skojarzenie osoby z nędzą egzystencjalną, ale też z uludą zatrzymania czasu.

Bardziej etycznie-religijną niż egzystencjalną symbolikę mają muchy, o których czytamy w *Innych kwiatkach Świętego Franciszka z Assyżu*. Nazwą tych owadów Poverello obejmuje egoistów i nierobów, próżniaków i leni. W nawiązaniu do starotestamentalnej tradycji⁶⁴ ten typ ludzi utożsamiał z „mu-

⁵⁹ K o b i e l u s, dz. cyt., s. 273.

⁶⁰ B r a n d s t a e t t e r, *Wieczorny koncert na Neusiedlersee*, s. 19.

⁶¹ Tamże.

⁶² T e n ż e, *Palmy przed burzą*, w: tenże, *Przypadki mojego życia*, s. 14.

⁶³ T e n ż e, *Zdarzenie w hotelu „Subasio” w Assyżu*, w: tenże, *Przypadki mojego życia*, s. 26.

⁶⁴ „Mucha łączona była z bóstwem Filistynów Belzebubem (2 Krl 1, 2, 3, 6, 16), którego imię tłumaczy się jako Pan much” – K o b i e l u s, dz. cyt., s. 215.

chami”, które określał mianem: „skrzydlate anioły piekła”⁶⁵. Uważał bowiem, że kto nie pracuje, odwraca się od Stwórcy, ponieważ praca jest „jednym ze sposobów oddawania chwały Bogu”⁶⁶. Ten więc, kto nie oddaje się jakiemuś pożytecznemu zajęciu, zachowuje się jak szatan, który nie chce ukorzyć się przed Bogiem.

W poemacie *Hamlet i labędź* motyl przywołany zostaje w drugim członie porównania: „Trudno jest zamknąć w dłoni dźwięk jak motyla”⁶⁷, które uczestniczy w hamletycznych rozważaniach o niepochwytności własnego istnienia i uwięzieniu.

Oryginalnie przedstawia się bestiarium wieloczęściowego poematu *Winogrona Antygony*, traktującego o mechanizmach totalitarnego państwa, szczególnie zaś to opisane we fragmencie zatytułowanym *Motyle króla Kreona*. Tytułowy władca jest ornitologiem i kolekcjonerem motyli, a jednocześnie tyranem, sprawiającym, że nikt nie jest i nie może być sobą. Poddani wskutek woli króla przybierają na siebie kształty:

Kosów i szczygłów, koni i wołów,
Mgły, chmur, drzew i potoków,
Albo martwych przedmiotów⁶⁸.

Bycie kimś innym niż chce żądny wszechwładzy tyran ściąga jego gniew i karę śmierci.

Martwe motyle z kolekcji są estetycznymi znacznikami diabelskich przykazań, parareligijnego języka, przekreślonej etyki; te efekty manipulacji i terroru od wewnątrz mają bezwzględnie podporządkowywać każdą osobę władcy, stawiającemu siebie w miejsce Boga:

⁶⁵ „Wszelkiego rodzaju muchy łączono z nieczystością i służyły do wyobrażania uskrzydłonego szatana i roju demonów” – K o b i e l u s, dz. cyt., s. 217.

⁶⁶ R. B r a n d s t a e t t e r, *Muchy*, w: tenże, *Krag biblijny i franiszkański*, s. 512).

⁶⁷ R. B r a n d s t a e t t e r, *Hamlet i labędź*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 40. Podobna figura, eksponująca złudność pochwycenia mijającej chwili, w wierszu *Pozwólcie mi wejść do Megido*: „Pokarany obsesją czasu – zamykam się jak dłoń, / Której się wydaje, że złowiła motyla” (w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 55). „Motyl” występuje jako symbol przemijającego czasu w wierszu *Kwiaty mojej żony*: „Ale nad wszystkimi króluje / Burza azalii, / Gąszcz kwiatów przeobrażonych w motyle” (s. 193).

⁶⁸ T e n ż e, *Winogrona Antygony*, cz. 10, *Motyle króla Kreona*, s. 275. „Konie” i „woły” zdają się tu być emblematami ciężkiej, nieopłacanej, fizycznej i pozbawionej godności pracy. W kilku utworach poeta przywołuje „konia” jako zwierzę pociągowe i używane w bitwach (np. t e n ż e, *Zemsta księcia Graviny*, w: t e n ż e, *Wiersze i poematy*, s. 37; tenże, *Kasandra*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 292), jako część rzeźby oddającej majestat władcy (t e n ż e, *Marek Aureliusz*, s. 69), jako znak Apokalipsy (t e n ż e, *Kasandra*, s. 294) czy też jako figurę podstępny i moralnego zacofania (motyw konia trojańskiego, tamże, s. 296n).

A tymczasem tebański władca
 Bóg kamerlokajów,
 Bóg podnóżków,
 Bóg ludzi zgiętych w pokłonach,
 Bóg podsłuchów,
 Bóg prowokacji,
 Ogląda z lubością
 Kolekcję motyli
 Wbitych na szpilki.
 Oto granatowy motyl
 Zakrapiany żółtymi plamkami:
 „Nie będziesz myślał”.
 Ten zaś zielony
 Z fioletowymi rąbkami
 Jak filigranowym haftem:
 „Będziesz bezradny”.
 Ten o skrzydłach jak z miki,
 Prześroczysty z seledynowym odcieniem:
 „Jesteś, albowiem nie jesteś”⁶⁹.

Przez pryzmat bestiarium można interpretować niemałą liczbę utworów Brandstaettera, na przykład jego dramat *Marchońt. Komedia sowizdrzalska w ośmiu sprawach*, jak to uczyniła Anna Rzymska, czy wyżej omawiany poemat *Winogrona Antygony*.

PRZEZ PRYZMAT PRZEDSTAWIEŃ

Czteroczęściowy cykl *Piazza Armerina* jest poetycką projekcją mozaik z rzymskiego pałacu z przełomu trzeciego i czwartego wieku: *Prace Herkulesa*, *Cyrk dziecięcy*, *Dziewczęta w strojach kąpielowych*, *Wielkie łowy*. Realne i fantastyczne postacie zwierzęce odwzorowane są w *Cyрку dziecięcym*; tę mozaikę poeta nazwał „Komnatą Ariona”; tutaj groza „przyływu zwierzęcych wód” („gryfonów”, „tygrysów”, „hipopotamów”, „jeleni”, „trytonów”, „stugłowych smoków”) miesza się z sielskim obrazkiem płynącego na delfinie dziecka otoczonego „morskimi amorkami”⁷⁰.

Transpozycją *Wielkich łowów* jest *Komnata wielkiego polowania*. Rozgrywa się ono w „afrykańskiej puszczy”⁷¹. Równoległą krwiożerczość ludzi i zwierząt poeta oddał z niespotykanym w innych jego utworach naturalizmem,

⁶⁹ T e n ż e, *Winogrona Antygony*, cz. 10, *Motyle króla Kreona*, s. 274.

⁷⁰ T e n ż e, *Piazza Armerina*, cz. 2, *Komnata Ariona*, w: tenże, *Wiersze i poematy*, s. 157.

⁷¹ T e n ż e, *Piazza Armerina*, cz. 4, *Komnata wielkiego polowania*, s. 158.

którego dosłowność tłumi świadomość odbiorcy, że opis jest ożywieniem myśliwskiej przygody za pomocą wyobraźni i słów artystycznej kreacji:

Feniks wylatuje
Z ognistego gniazda:
Z czoła krajobrazu.

Pantera się wpija
Jak nóż sprężynowy
W kark
Uciekającej antylopy.

Lampart dopada jelenia.

Lew rozszarpuje skórę.

Śmigają oszczepy myśliwych,
Odzianych w lekkie tuniki
I barwne opończe.

Wierzgają dzikie konie,
Chwywane na łąso.

Co krok
Zasadzka.

Co krok
Sidło⁷².

Można by to „wielkie polowanie” podpisać jako ilustrację teorii Karola Darwina: walka o byt; ten interpretacyjny zamiar niweczy puenta. Człowiek, który sam sobie wydaje się zwycięzcą, panem fauny, istotą wolną, jest skazany na uwięzienie. „Skrzydlaty gryfon”, trzymający „w łapach klatkę”⁷³ z zamkniętym w niej człowiekiem, drwi ze szczęścia myśliwych, rozsądza iluzję i pozór aprobaty dla naturalistycznej koncepcji życia. Hybryda lwa-orła unosząca człowieka ostrzega przed pychą⁷⁴.

Obok ujęć groteskowych występują u Brandstaettera takie, które są bliskie surrealizmowi, jak w wierszu *Zemsta księcia Gravinie*. Odwołuje się on do legendy o kalekim księciu Gravinie, zdradzonym przez piękną żonę. W potworach z jego willi legenda widzi karykatury kochanków małżonki księcia. Dla-

⁷² Tamże, s. 159.

⁷³ Tamże, s. 160.

⁷⁴ Por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, s. 344.

tego Willę Palagonia (niedaleko od Palermo) nazywa się „Willą Potworów”. Nieprzypadkowo zachwyciła ona twórcę surrealizmu André Bretona.

Lektura *Zemsty księcia Graviny* pokazuje, że wiersz jest czymś więcej niż liryczną opowieścią i opisem turysty podążającego szlakiem osobliwości. W „korowodzie chimer, smoków”, „beznosych maszkar”, w zwierciadłach zniekształcających świat, w tańcu „surrealistycznych zwierząt”, „garbatych bogów” Brandstaetter zobaczył chęć legendarnego właściciela, aby „za pomocą brzydoty”⁷⁵ doskonalic ludzi. Bestiarium Graviny nie odmieniło biegu losu, a szczególnie złej żony (którą mąż ukarał śmiercią). Ale może przyczyniło się paradoksalnie do metanoi Graviny – w zgodzie z ewangelicznym wskazaniem majątek rozdał ubogim, a sam żył bezdomnie z jałmużny. Wiersz ma formę przypowieści o zniekształcaniu dzieła stworzenia, o zgubnej sile rozbudzonej przez deformowanie natury i etyki, o skutkach fascynacji złem, o sztuce odbiegającej od prawdy (dlatego utwór ma wiele morałów).

*

Brandstaetterowska symbolika zwierząt, zazwyczaj mocno osadzona w konkretnych (dających się geograficznie definiować) miejscach, wywodzi się z judeochrześcijańskich, starogreckich i rzymskich pokładów kultury, opiera się na kontrapunkcie, ale też nacechowana jest estetycznie i etycznie. Umieszczenie w utworze fauny tylko z pozoru jest zapisem zaledwie obserwacji czy ujawnieniem erudycji kulturowej. To, co dosłowne, jednostkowe, podjęte jakby z bieżącej chwili, jest ukorzenione w nieujawnianej wprost sieci skojarzeń z dziedzictwem kulturowym (Żydów, chrześcijan, starożytnych Greków i Rzymian, Italii), jak również z historią i współczesnością Europy.

Bestiarium poetyckie Brandstaettera przedstawia i egzemplifikuje bogactwo i wewnętrzną dynamikę jego wielowymiarowej wyobraźni. Przykładowe analizy pokazują, że motywy zwierzęce w tej twórczości mają genezę kulturową. W sensie artystyczno-językowym wprzęgnięte są w wypowiedzanie, niedającego się zamknąć w jednej wykładni, doświadczenia duchowo-etycznego. Uczestniczą jednak przede wszystkim w odkrywaniu i nazywaniu przez poetę obecności Boga.

⁷⁵ Brandstaetter, *Zemsta księcia Graviny*, s. 36.