

Łzy jednoroźca. Szkic do fantazmatycznej biografii obrazu.

Sebastian Borowicz

Sebastian BOROWICZ

Łzy jednoroźca.

Szkic do fantazmatycznej biografii obrazu¹

Dla M.P.

„Obrazem rzeczy jest pragnienie”²

W odrębnym komentarzu do swojego wiersza *The Unicorn: a consideration of adolescence* James K. Baxter pisał:

3. Jednorożec i chłopiec są odróżnialni, chociaż nie całkiem rozdzieleni. Jednorożec to hybryda, zwierzę i duch zamieszkujący wszechświat młodzieńczego umysłu. [...] 4. Nieznana jest mu mieszczańska rozwaga [...]. Stada, które powracają pod wieczór do owczarni są drobnomieszczańskie w swej świadomości [...] nie rozumieją rytualnej walki poety-jednoroźca w lesie nieświadomego umysłu, nie mogą jednak rozprawić się z jego radością, ponieważ wypływa ona z nadprzyrodzonego cierpienia. [...] 4A. Jednorożec jest niemy [...] odkąd tajemnica jego bytu została przed nim ukryta. Raz po raz wpatrywał się on w czarny kryształ siebie, staw pośrodku lasu i widział tylko potworny obraz, białą zębę

¹ Serdeczne podziękowania za wszelkie krytyczne uwagi, komentarze i spostrzeżenia składam prof. A. Nasitowskiej, prof. J. Kordysowi, prof. G. Malinowskiemu oraz dr K. Kołakowskiej.

² M. Scève *Delia, przedmiot najwyższej cnoty*, decyma XLVI, przeł. M. Jastrun.

Interpretacje

z beużytecznym rogiem. Gdyby odkrył mowę, cóż mógłby powiedzieć oprócz – C i e r p i ę, d l a t e g o j e s t e m. [...] 4B. Mimo że jednorożec nie może mówić, jest zdolny do płaczu. Łzy jednorożca to wiersze i przysłowia. Lśnią pośród skał w leśnym poszyciu. Czasem myśliwy odnajduje [łzy?] jednorożca i staje zdumiony na widok tych [bolesnych/zdziwiających?] kamieni³.

Rozrzuczone w leśnym poszyciu *curiosa* to uzewnętrznione pamiętki chłopięcej wyobraźni, która styka się z otaczającą rzeczywistością płaszczyzną niewysłowionego pragnienia⁴. Miejsce zetknięcia jest jednocześnie miejscem rozczepienia, w którym, niczym bolesna rana, pojawia się wyraźnie nakreślona granica *phantasma – eikon*⁵, wnętrza i zewnątrz⁶, Ja – Ty⁷. Relacja tożsamości zostaje zerwana – chaos pierwotnych wrażeń i emocji zastyga w swoim odbiciu. Patrzymy⁸. Rozdzieleni zyskaliśmy „krystaliczność widzenia, gęstość wibrujących zapachów, głęboki powiew kolorów”⁹. Niczym nieskrępowana cielesność figur olśniewa oczy, pulsuje słodczy estetycznego uniesienia. Nasz nowy, euklidesowy świat obrazów i tautologii jest jednak martwy;

³ J.K. Baxter *The Unicorn: a consideration of adolescence. Appendix 4*, w: *Spark to a waiting fuse. James K. Baxter's correspondence with Noel Ginn 1942-1946*, ed. P. Millar, Victoria University Press, Wellington 2001, s. 538, przeł. autor. Zob. M. Sceve decyma LVII (poeta-jednorożec/kochanek wewnętrznie podzielony, *je – moi*), przyp. 61; J. Przyboś *Jednorożec*, w: tegoż *Utwory poetyckie*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994; A. Stern *Poezja jest jasnowidzeniem*, w: tegoż *Alarm nocny*, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 86. Por. instalacje D. Hirsta: *The dream, The child's dream* oraz *The broken dream*.

⁴ Por. teorię relacji z obiektem M. Klein, teje *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921-1945*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, t. 1, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.

⁵ Zob. Platon *Sofista* 236c. Gr. *phantasma* od czasownika *phaino* ‘pokazać, ukazać, świecić’, ie. *b^heh₂*- ‘świecić, błyszczeć’, pie. *b^hh₂*- ‘lśnić, pojawiać się, wydawać się’; *eikon*, ie. **ueik-* ‘być podobnym, przypominać’, R. Beekes *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden 2010, s. 382, 1545.

⁶ „Bóg oddzielił się od siebie samego, aby pozwolić nam mówić, zdumiewać nas, zadawać pytania. Uczynił to, nie mówiąc, ale milcząc, pozwalając w milczeniu zawiesić swój głos i swe znaki – pozwalając na roztrzaskanie tablic”, J. Derrida *Edmond Jabès i pytania księgi*, przeł. A. Wodnicki, „Literatura na Świecie” 2001 nr 7, s. 142.

⁷ O pierwotnej jedności *ty* i obrazu *ty* w umyśle *ja*, A.P. Kowalski *Myslenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2001, s. 168.

⁸ „Patrzenie możliwe jest tam, gdzie znika tożsamość [...]. Świat homogenicznej tożsamości jest światem niedostępnym wzrokowi, niewidzialnym”, M. Rusinek *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 175.

⁹ T. Żukowski *Pożegnanie rewolucji*, „Topos” 2005 nr 3, s. 169.

Borowicz Łzy jednorożca

po śladach naszych nie przejdzie jednorożec,
nie wskresimy okrętu w zatoce pawia róży
została nam nagość i stoimy nadzy.¹⁰

Pęknięcie to czas wygnania, początek alegorezy – narodzin praw logiki i języka przeźroczystego. Jednorożec schodzi z górskiego stoku. Widzimy go w świetle, w którym nie istnieje, gdyż istnieje w nim jedynie jako obraz. W miejscu ciszy roni łzy z kryształu, poszukuje strzały, która położy kres cierpieniu zbezczeszczonego lasu¹¹. Pozostawione ślady rozbłyskują światłem fantazmatu, są erupcją wnętrza, wyrazem głębokiej emocji, traumy, reakcją na pojawienie się czasu p.o. Niewzruszenie wskazują miejsce rozsunęcia zdobne w inskrypcję miłosnego wyzreczenia... *à mon seul désir*¹².

Łzy jednorożca to zagubione klejnoty pamięci, obrazy pierwotnej doskonałości, czystości, ale także bolesnego aktu rozerwania, doznawanego cierpienia, nieustającego braku¹³. Wnętrze łzy nie jest jednak zaprzepaszczającą pustką inercji, entropii czy nieistnienia. Jest dynamiczną, agresywną, rozciągającą się, rozpletniającą i różnicującą materią, która rozbłyszcza się nieobecny, dąży ku innemu – ku pełni, ku ponownemu złączeniu. Jej

puste miejsca [...] nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach [...]. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. Odkąd zniknął, zamieszkuje wszystkie miejsca jednocześnie, wypełnia najbardziej niepojęte pojemności. Jego materia nieuchwytna, jego duch dotykalny zastępuje nam wszystkie drogi, staje się kretem w czarnoziemiu naszych snów.¹⁴

Poeta na zawsze zostaje oddzielony od fantazmatycznej hybrydy zamieszkującej wyobraźnię jego dzieciństwa. Nieustannie odnajdując jej tropy, pamiętki, klejnoty skryte w potężnym lesie jażni – zwiedziony ich czarem – „przypomina myśliwi-

¹⁰ Z. Herbert *Do Ryszarda Krynickiego – List*, w: tegoż *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1983, s. 26. Por. *verbum* C. Brăncușiego *Quand nous ne sommes plus enfants, nous sommes déjà morts*.

¹¹ Zob. A. Muñiz *On the Unicorn*, „Mississippi Review” 1984 nr 13, s. 105; A. Czerniawski *Polowanie na jednorożca*, w: tegoż *Selected poems*, transl. I. Higgins, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 2000, s. 26.

¹² Motto umieszczone na namiocie z tapiserii *La Dame à la licorne*, przed którym postać kobiety składa do szkatuły klejnoty, Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny. Motyw ten obecny jest m.in. w poezji Karola Orleańskiego: „*Ma maitresse, mon seul desir / Plus qu'onques sous vueil server*” czy Johna Talbota: „*Mon seul desir / Au Roy et vous / Est bien server / Jusqu'au mourir / Ce sachant tous / Mon seul desir / Au Roy et vous*”.

¹³ Zob. obrazy-klejnoty Fatimy Ronquillo, np. *Hand with Lover's Eye* (2011).

¹⁴ J. Ficowski *Puste miejsce po*, w: tegoż *Wszystko to, czego nie wiem*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 16.

Interpretacje

ca, co Dianę zoczył”¹⁵. Odtąd jego rolą pozostaje iść śladem podzielonego świata, tropem rozrzuconych łez, „badać i penetrować symboliczne lasy zamieszkane przez jednorożce [...] kuszony przez Honoriusza Augustodunensisa i przez jego fantastyczne geografie, w których objaśniane jest [...] jak dociera się do Zagubionej Wyspy i jak się chwyta bazyliuszka, będąc wyposażonym jedynie w kieszonkowe lustro i niewzruszoną wiarę w *Bestiariusz*”¹⁶. Jedynym drogowskim opuszczonego jest księga fantazmatów. Jedynym oparciem – *doksa*¹⁷.

„Zgaś mi oczy, Twój obraz nie zgaśnie / [...] Wyrwij mi serce, myśl zostanie we mnie”¹⁸

Poetycka glosa Jamesa K. Baxtera, wpisując się w świat surrealistycznej wyobraźni S. Dalego, R. Magritte’a, P. Prokscha czy L. Kándla, pozostaje częścią szerszej metafizycznej narracji, w której od wieków napotyka syleptyczne figury poety-jednorożca, poety-myśliwego, ślady-tropy, nieprzenikniony, fantastyczny las-wyobraźnię, łyzy-klejnoty, źródło-fontannę, lustrzane odbicia, nagonkę, pochycenie, śmierć. Narracja ta jest nie tylko popularnym toposem literackim i malarskim, ale (jako zbiór wzajemnie powiązanych ze sobą obrazów) staje się – w kategoriach hermeneutycznych – wizualizacją fantazmatycznej biografii obrazu, którego „narodziny” to moment ontologicznego cięcia, chwila, gdy zastygająca łyza jednorożca spływa w milczeniu, bezgłośnie, bez wypowiedzianego słowa. Związek biografii obrazu i narracji jednorożca wynika jednak nie tyle ze szczególnych własności i cech obrazowych czy prawa ikonograficznej analogii. Tym, co wiąże oba tematy, niczym splot nici drogocennej werdiury, jest odwołanie się w ich opisie do pojęć właściwych sferze emotywnej – uczucia między dwójkiem ludzi. W europejskiej sztuce i literaturze jednorożec jest wyrazem wspólnoty, jedności, miłości, kochającego, czystego i szlachetnego serca¹⁹. Ryciny Jeana Duveta (1485-1570) za pomocą figury jednorożca wyrażają alegorycznie miłość Henryka II do Diany de

15 A. Jamyn *Przypominam myśliwca*, przeł. K. Jaworski. Poeta jako myśliwy zob. przyp. 72; Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 2001, zwłaszcza wiersz R. Jeffersa *Kochaj dzikiego labędzie*, który Miłosz przywołuje we wstępie jako motto całej swojej twórczości; T. Nowak *Rzecz o śladach*, w: tegoż *Półbaśnie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 304. Myśliwy-poeta to jednocześnie jednorożec – ofiara miłosnego pragnienia, por. przyp. 65.

16 U. Eco *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1996, s. 598.

17 Tj. (wg kategorii kognitywnych) obraz świata w umyśle człowieka.

18 R.M. Rilke *Das Buch von der Pilgerschaft*, w: tegoż *Das Stunden-Buch*, Insel-Verlag, Leipzig 1918. Na stronie tytułowej wydania pojawia się przedstawienie fontanny-drzewa. Cytowany fragment w przeł. W. Markowskiej.

19 F.L. de Uretta *Historia Ecclesiastica, Politica, Natural, y Moral, de los Grandes y Remotos Reynos de la Etiopia Monarchia del Emperador Uamado Preste Juan de las India*, en casa de Pedro Patricio Mey, Valencia 1610, s. 245.

Poitiers²⁰. Miłość, więź i oddanie symbolizuje pierścień z Rijksmuseum dekorowany figurą jednorożca i postacią leżącej kobiety²¹. Między nimi umieszczone zostało rubinowe serce, na nim zaś diament, w który swój róg wbija zwierzę. Przeciwą stroną szyny zamykają splecione dłonie kochanków. W fantastycznego jednorożca zdaje się przemieniony zakochany w Odecie Swann²². Czas ikon, pustych idoli – łez jednorożca to natomiast czas rozpadu owej więzi wybrzmiewający w słowach takich, jak rozłączenie, rozstanie, rozczepienie, opuszczenie, podział, cierpienie, milczenie. Związek między obrazem i jednorożcem a – określającą istotę ich relacji – więzią wygasłej namiętności odzwierciedla litografia Salvadora Dalí *The agony of love or the unicorn*. Jednorożec „korytarzuje” na niej potężnym rogiem przebijając „olbrzymich ścian bułeczkę”²³. Kres miłości staje się zaczątkiem metafizyki. Pustka uśmierconego serca rodzi perłową łzę-obraz będący znakiem²⁴, *mirabilium*, monstrum, świadectwem rozpacz, potomstwem grozy, naznaczonym naśladowczym pięknem wspomnieniem *stasis* – Raju czystego, „gdzie ptaki miały barwę czasu, a motyle na kwiatkach komponowały opatrnościowe harmonie; gdzie róża była różowa, ponieważ chrząszcz był zielony i dlatego siadał na niej”²⁵. Zastygłe łzy przynależą już do zmysłowego świata obiektów rozłączonych. Przeszyty strzałami *Martyred Lover* trzyma w ręku jeden z nich; to oprawiony w perły klejnot-obraz, ślad, „oko zebrzące łzą twojej litości, / usta krzyczące o łaskę zagłady”²⁶, odbicie „czasu snienia” (łac. *tempus*, por. pie. **temp-* ‘rozciągać’), pierwotnego świata jedności wyobrażeń i postrzeżeń, który bezpowrotnie rozpada się na

²⁰ Zob. *Allegoria dell'amore* (1495 r.) Filippino Lippiego, kolekcja Conte Rasini, Mediolan oraz „tapiserię kochanków” z Basel (1490-1500 r.), na której widnieje para kochanków w ogrodzie miłości. Uczucie pożądania zostało oddane za pomocą metafory polowania, por. przyp. 27.

²¹ 1550-1600 r., nr inw. BK-1965-48.

²² M. Proust *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1919, s. 32.

²³ M. Białoszewski *Zet*, w: tegoż *Rachunek zachciankowy*, PIW, Warszawa 1959, s. 8; wspomniana litografia przedstawia jednorożca przebijającego rogiem puste, krwawiące serce w murze. Na końcu rogu widoczna jest biała kropla (łza), poniżej leży ciało kobiety, *Dali Retrospective Suite*, vol. IV 1978, zob. wiersz *Cisza leśna* M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej („miłości [...] / [...] wbij mi w serce do dna tęczowy twój jednoróg”).

²⁴ „Znak”, psł. *znakъ* < ie. **gnōk* < morfem ie. **ġen-* ‘rodzić’, **ġen-ə-* ‘znać’, por. gr. *gnōma*, łac. *gnōmen*; ie. **k^wer-əs*, **k^werōr* ‘znak, rzecz niezwykła, osobliwość, monstrum’, gr. *téras* ‘znak, cud, cudowne, niezwykle zjawisko, dziwo, monstrum, osobliwość’, stind. *ā-šciaryaḥ* ‘cudowność, dziwne zjawisko’, lit. *keras* ‘cudowne zjawisko’, psł. **čara* ‘urok, czar’, wymienione formy pochodzą od pie. **k^werh²* ‘robić’ ≈ ‘czarować’, A.P. Kowalski *Myslenie przedfilozoficzne*, s. 124-125, 136.

²⁵ A. Gide *Traktat o Narcyzie (Teoria symbolu)*, w: tegoż *Immoralista i inne utwory*, przeł. I. Rogozińska, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 34.

²⁶ Obraz F. Ronquillo; M. Scève decyma LXXXII, przeł. Z. Bieńkowski.

Interpretacje

phantasmoi i *ta aistheta*. Zniewalająca dominacja pęknięcia, wzniosłego brzegu rodu czasu linearny wyznaczający zawsze jakieś p r z e d i p o. Powstała rana, jak każda granica jest traumatyczna, bolesna. To zarówno rozziwiająca się brakiem przepaść, jak i „miejsce święte”, miejsce zetknięcia, złączenia – ogród miłości²⁷, *hortus conclusus*²⁸, *temenos*²⁹ i *templum*³⁰ – miejsce spotkania, otwarcia, ponownego spojrzenia; to miejsce wyobraźni, ale i wymagające ofiary miejsce obrazu, gdyż „duchowość jednorożca jest kapryśna. Domaga się ujścia w rytualnej przemocy, miłości czy samobójstwie”³¹.

„W Kraju Rozkoszy przechadzają się
powabne Jednorożce”³²

Ślady jednorożców przechowane zostały w rozmaitych mitach, podaniach, baśniach, astrologiach³³, na kartach aleksandryjskiego *Physiologusa* czy średniowiecznych bestiariuszy. Ich lży odnajdujemy w renesansowych i barokowych wunderkamerach³⁴ czy arabskich mirabiliach. Na obrazie Domenico Rempsa (1620-1699)

²⁷ *Hortus deliciarum*, zob. W. Blake *The Garden of Love*. Typowy dla kultury dworskiej okresu średniowiecza i renesansu motyw ikonograficzny oraz topos literacki.

W przestrzeń otoczonego murem ogrodu wpisana jest fontanna-źródło (*fons hortorum*); jest to miejsce miłości, pożądania oraz śmierci, zob. liczne tapiserie ze sceną polowania na jednorożca przy fontannie, por. przyp. 20.

²⁸ Zob. np. tzw. tryptyk erfurcki (1420 r.).

²⁹ Gr. *temno* ‘dzielić, odcinać’, por. pie. morfemy **tem-* ‘ciąć’ oraz **tend-* ‘rozciągać’.

³⁰ Pie. morfem **temp-* ‘rozciągać, łączyć, obejmować’, por. łac. *tempus* oraz *contemplare* ‘ogłądanie, przypatrywanie się’, M. de Vaan *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Brill, Leiden 2008, s. 610-611.

³¹ J.K. Baxter *The Unicorn*, s. 538, przeł. autor. Zob. teorię tzw. kryzysu ofiarniczego oraz pożądania będącego wynikiem rywalizacji R. Girarda *Od mimetycznego pożądania do upiornego sobowtóra*, w: tegoż *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Wydawnictwo Brama, Poznań 1993, s. 199-231.

³² S. Grochowiak *XX Zen*, w: tegoż *Haiku-images*, PIW, Warszawa 1978.

³³ Zob. *monokeros moschos* – symbol pierwszego dnia księżycowego w orfickim zodiaku lunarnym, *Astrologika Ephemerides*, fr. 273 (29), O. Kern *Orphicorum Fragmenta*, apud Weidmannos, Berlin 1922, s. 276; tzw. księgi losu (rodzaj gry-przepowiedni), np. Lorenzo Spirito *Libro delle Sorti* (Perugia 1482), gdzie odnajdujemy postaci króla Artura (symbol jednorożca) i występującego z nim w parze króla Karola (symbol diamentu), a także znak Panny z jednorożcem. Astrologiczne odniesienia ma również przedstawienie hybrydy-jednorożca (ogon w postaci węża z ptasią głową, pod jednorożcem protoma psa wyrastająca z ziemi) na tzw. rogu Ulfa z York Minster wykonanego w Salerno prawdopodobnie przez mistrzów islamskich (obraz lunarny – 3 fazy księżycy?).

³⁴ S.G. López *Natural collections in the Spanish Renaissance*, w: *From private to public. Natural collections and museums*, ed. M. Beretta, Science History Publications/USA,

Borowicz Łzy jednoroźca

z kolekcji Museo dell'Opificio delle Pietre Dure we Florencji widzimy łzy-klejnoty schowane w niewielkim *Scarabottolo*. W kosmografii XIII-wiecznego geografa al-Qazwiniego zatytułowanej *Księga cudów stworzenia i dziwów istnienia* natrafiamy natomiast na łzy oryksów mające moc antidotum na wszystkie trucizny. Do dziś w folklorze arabskim (Irak) funkcjonuje przeświadczenie o magicznej mocy *dumū' al-karkadan* służących za paciorki różańca (*subha*)³⁵. Wedle lokalnych legend i opowieści pochodzą one od spragnionych jednoroźców, które po długotrwałej wędrówce, w osamotnieniu, znajdując zbawienne pustynne źródło, ronią łzy z bólu i wyczerpania. W czystej, źródlanej wodzie ulegają one utrwaleniu, memoryzacji; zastygając zamieniają się w cenne czerwone kamienie, które zyskują właściwości syleptycznego *pharmakonu*³⁶. Ich magiczny status wskazuje też, że musimy porzucić płaszczyznę *phronesis*, perspektywę racjonalnego oglądu. Czar³⁷ jest tu jednocześnie koniecznym uzupełnieniem bycia łzy, jej genealogii czasu złączenia, inaczej pozostawałaby ona zwykłym klejnotem.

Znak *mirabilium* wymaga zawierzenia (gr. *pistis*). Rozkwita jedynie w świecie *doksy*, która jest miejscem fantazji, mniemania budującego fałszywą pustkę „niewiedzy” – ukazania opartego na oglądzie zmysłowym (gr. *aisthesis*)³⁸. Tam właśnie

Sagamore Beach 2005, s. 13-40. Drogie kamienie, jak szmaragdy lub inne cenne okazy mineralogiczne, przechowywano w wunderkamerach razem z rogami jednoroźców. W zbiorach elektora saskiego Augusta Wettyna (1553-1586) znajdujemy je skatalogowane razem w dziale „cenne kamienie, rogi jednoroźców i nosoroźców”, H. Nickel *The graphic sources for the 'Moor with the Emerald Cluster'*, „Metropolitan Museum Journal” 1980 nr 15, s. 203.

35 W języku arabskim jednoroźce zwane były *kardunn*, *karkadann*, *harīsh*, A. Contadini *A bestiary tale. Text and image of the unicorn in the Kitāb na` t al-hayawān (British Library, or. 2784)*, „Muqarnas” 2003 nr 20, s. 17-33; R. Ettinghausen *Studies in Muslim iconography I. The Unicorn*, Smithsonian Institution, Washington 1950.

36 J. Stetkevych *In Search of the Unicorn. The Onager and the Oryx in the Arabic Ode*, „Journal of Arabic Literature” 2002 nr 33:2, s. 121; por. kamień karbunkulowy (antraks) mieszczący się pod rogiem jednoroźców, Wolfram von Eschenbach *Parsifal* 482.24-483.5, Albert Wielki *De mineralibus* 2.2.3. *Pharmakon* może oznaczać zarówno ‘lek’, jak i ‘truciznę’, zob. J. Derrida *La pharmacie de Platon*, w: tegoż *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972; tegoż *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronssem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo FA-art, Bytom 1997. Pojęcie *pharmakonu* Platon zestawia jednak nie tylko z pismem (*Fajdros*), ale również z pojęciem *mimesis* (*Państwo*).

37 Czar jako forma działania, zob. przyp. 24.

38 Gr. *doksa* ‘mniemanie’ od *dokein* ‘ukazywać, widzieć, myśleć’, ie. **dekesyeti* ‘postrzega, czyni wiadomym i widomym, pokazuje’. Od czasów Ksenofanasa z Kolofonu to przeciwieństwo *episteme* – wiedzy, prawdy, J. Gajda-Krynica *Platoński Tejjetet – propedeutyka teorii sądu*, w: *Kolokwia Platońskie. Tejjetet*, red. A. Pacewicz, Instytut Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 102.

Interpretacje

żyją – jak pisze Ktezjasz – dzikie osły, duże jak konie lub jeszcze większe. Całe są białe, jedynie głowa jest barwy purpury, a oczy są koloru ciemnoniebieskiego. To zwierzę ma róg pośrodku czoła, długi na łokieć. [...] Tych, którzy pili z takich rogów [...] nie ima się ani płasawica, ani epilepsja; nie szkodzą im nawet trucizny.³⁹

Ta magiczna zoografia jest przede wszystkim Herodotejską „kartografią niemożliwą”, przestrzenią nieeuklidesową, mapą ludzkiej wyobraźni, jej brzegów, krańców i marginesów zasiedlanych przez najdziwniejsze, zdeformowane ludy i zwierzęta. To „brama do zwierzyńca jednorogców”⁴⁰, powierzchnia wstęgi Moebiusa, heterotropia, miejsce, w którym nie można ostatecznie oddzielić wnętrza (świata znanego, w którym uczestniczymy) od zewnątrz (świata nieznanego). Stąd opowieści o jednorogcach pojawiają się u podróżników, kupców, średniowiecznych „logografów” podążających ku pustkowiom Baktrii, pustyniom Nubii i Abisynii – tam, gdzie z perspektywy nas-Hellenów zdaje się nikać granica rozdzielająca postrzeżenia (gr. *aistheseis*) od wyobrażeń (gr. *phantasiai*). Owe „miejsca ciszy” są przestrzenią niemożliwego – „rejonem fałszu”, w którym napotykały nieeuklidesowe bestiarium – jednorogce, chimery, gryfy⁴¹. W *Imieniu róży* księga z jednorogcem, *De bestiis*, znajduje się w sali ze zwierciadłem, w strefie LEONES, zawierającej „księgi kłamstwa”. Dla przemierzających biblioteczny labirynt Adsa i Wilhelma

³⁹ Ktezjasz z Knidos *Indika*, w: Focjusz *Biblioteka* 72, 48b, przeł. O. Jurewicz; zob. Filostrat *O Apoloniuszu*, tamże 241, 325a; Megastenes (*Indika*) mówi o zwierzęciu zwanym kartazoon. Róg jednorozca ma moc oczyszczania z wszelkich trucizn, zob. np. grotę jednorozca w ogrodach Villa di Castello należąca do rodu Medicich, tapiserię *Jednorozec przy fontannie* Anny Bretońskiej (Metropolitan Museum, The Cloisters), *Ogród rozkoszy ziemskich*, H. Boscha (lewy panel), przerys tapiserii *Dama z jednorozcem w hortus conclusus* zaopatrzonej w inskrypcję *Venena pello* z kolekcji François Rogera de Gaignières (Bibliothèque Nationale de France, Paris Ms Pc 18 fol-15), grafikę J. Duvet’a (tzw. Mistrz z Jednorozcem) *La Licorne purifie l’eau d’une Skurce* czy rycinę Laurentiusa Catelanusa z 1625 z przedstawieniem jednorozca i inskrypcją umieszczoną nad rogiem: *Pello venena procul*. A. Fredro pisze, iż „Jednorozec z natury leczy wszelkie jady / Bo w nim złożone skarby męstwa i porady” (tekst z uwspółcześnioną ortografią), tegoż *Na starodawny klejnot Boncza*, w: tegoż *Zwierzyńiec Jednorozców. Z Przydatkiem Rożnych Mow, Seymorowych, Listow, Pism y Dyskursow, tak Polskich, iako y Łacińskich przez Franciszka Glinke Zebrany y Ogłoszony Łacińskich przez Franciszka Glinke Zebrany y Ogłoszony*, Drukarnia Jezuitów, Lwów 1670, s. A3.

⁴⁰ Tamże, s. B.

⁴¹ Zob. słynną emaliowaną szkatułę ze skarbca katedralnego w Ratzbonie (1410-1420), której ściany zewnętrzne i wewnętrzne zdobi jednolite gwiaździste niebo, co zakłóca tradycyjną logikę wnętrza i zewnątrz. Powierzchnia zewnętrzna ścianek dekorowana jest przedstawieniami jednorogców, jeleni, chimery, gryfów, lwów. Dodatkowo w ścianki boczne oraz pokrywę wbudowane są, niczym okna, prostokątne fragmenty kryształu górskiego, możemy więc spojrzeć na przestrzał szkatuły. Całość sprawia wrażenie figury osobliwej. Z tych samych warsztatów flamandzkich pochodzą dwa emaliowane puchary z analogiczną dekoracją (obecnie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu).

z Baskerville jednorożec jest zwierzęciem rzeczywistym, choć obaj wyobrażają go sobie inaczej.

Pewien wenecki podróżnik – jak wyjaśnia Wilhelm – ruszył w bardzo odległe strony, nader bliskie *fons paradisi*, o których mówią mapy, i widział jednorożce. Lecz uznał je za grubiańskie i bez wdzięku, za brzydkie i czarne. [...] Potem ten opis, wędrując od *auctoritas* do *auctoritas*, przeobraził się wskutek kolejnych przeróbek dokonanych przez wyobraźnię, i jednorożce stały się zwierzętami powabnymi, białymi i łagodnymi.⁴²

Czarny jednorożec z opisu weneckiego podróżnika to „czarny kryształ siebie”, pierwotna hybryda, której zniekształconym, fantastycznym odbiciem staje się „biała zebra z bezużytecznym rogiem”, w której realne istnienie wierzy Adso⁴³. Brak wiedzy, niepewność uruchamia uspijony mechanizm fantazji. Obrazy fantazmatyczne, dzikie i agresywne wypełniają puste miejsca, zasiedlają odległe przestrzenie. Wszak fantazja – jak pisze Gaston Bachelard w *Wodzie i Marzeniach* – „nie tyle jest zdolnością kształtowania obrazów rzeczywistości, ile zdolnością kształtowania obrazów, które poza rzeczywistość wykraczają”⁴⁴ – obrazów fantastycznych, które nie byłyby tylko odbiciem postrzeganego świata, ale wyrastałyby poza sferę naocz-

⁴² W epoce nowożytnej zwierzę to uchodziło za rzeczywiste, zob. m.in. F.A. de Somnitz *Disputatio physica de Monocerote, Einhorn*, imprimebat Johannes Nicolaus Ernestus, Stargardiae Pomeranorum 1701. „*Tę animal czy re vera jest na świecie, niemata jest między uczonemi kontrowersja*”, *Nowe Ateny* Benedykt Chmielowski, zob. tzw. szkielet jednorożca O. von Guerickego, który był przedmiotem dociekań Leibniza. Jednorożce były wielokrotnie widziane w Europie, Afryce, Azji czy na Bliskim Wschodzie. W 1386 roku Jan z Hesji widział jednorożca oczyszczającego rzekę Mara z trucizny za pomocą swojego rogu (por. gorzkie wody rzeki Mara i cud Mojżesza), liczne przykłady podaje O. Shepard *Lore of the Unicorn. Folklore, evidence and reported sightings*, Forgotten Books, Charleston 2007, s. 63-72. Także Pantagruel posyła Gargantui trzy „oswojone jak młode kocięta” jednorożce zakupione przez Gymnasta. W logice, tzw. ontologiczny paradygmat jednorożca, zwłaszcza u G. Fregego, L. Wittgensteina, D.Z. Phillipa czy S. Kripkego.

⁴³ Czarnego jednorożca z ujeżdżającym go *transi* napotykamy w *Bardzo bogatych godzinkach księcia de Berry* (na karcie z przedstawieniem pogrzebu Raymonda Diocrès'a, fol. 86v), gdzie zastępuje on figurę *equus pallidus* (zob. przedstawienie *equus pallidus* z jednym rogiem i dosiadającą go śmiercią przed paszczą Lewiatana, XV-wieczny manuskrypt z Nowego Yorku, Pierpont Morgan Library, MS 484, fol. 35v). Jednorożec jako śmierć zob. tzw. manuskrypt z północnej Anglii (British Museum MS Add. 37049, fol. 19v), I. poł. XV wieku. Współczesne przedstawienie czarnego jednorożca, zob. rzeźby M. Pszonak (jednorożec odarty ze skóry) czy P. Mesnier. Związek jednorożca ze śmiercią oddaje również rycina A. Dürera z przedstawieniem Hadesa porwijącego Prozerpinę (1516 r.), będąca aluzją do wyobrażenia apokaliptycznego *equus pallidus* oraz opowieści o porwaniu przez diabła wiedźmy z Berkeley, J. Poesch *Sources for Two Dürer Enigmas*, „The Art Bulletin” 1964 nr 46:1, s. 78-86.

⁴⁴ G. Bachelard *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, J. Corti, Paris 1942, s. 43, przeł. autor. Bachelard wyodrębnia dwa rodzaje wyobraźni formalną i materialną. Ta ostatnia ożywia dziedzinę materii i sięga w głąb bytu.

Interpretacje

ności. Rzeczywistość na swoich granicach styka się więc z wyobraźnią – fantazja lokuje się na kresach ekumeny. „Puste miejsca nigdy nie bywają puste” – powtórzmy. Przejście między nimi jest jednak niezauważalne. Krajobraz dziczej stopniowo. Obszary położone najdalej stają się miejscem hiperbolizacji, pomnożenia, zadziwiającej obfitości i nadmiaru. „Krańce zamieszkałej ziemi otrzymały jakoś w udziale najszlachetniejsze produkty” napisze Herodot mając na myśli złoto w „niezmiernej ilości”, drzewa wydające wełnę, mrówki wielkości lisów, uskrzydłone węże⁴⁵. Niemniej owe marginesy (tj. z e w n ę t r z e w perspektywie euklidesowej) są parabolicznym miejscem przejścia, zagięcia w czasoprzestrzeni, złączenia z wyobraźnią, w n ę t r z e m⁴⁶. Obrazem owego miejsca styku, spotkania jest, jak na płótnie René Magritta *L'Homme et la forêt* (1965), gęstwina potężnej sylpetycznej puszczy, pierwotnego lasu (ang. *forest*, fr. *forêt*), ‘obcej przestrzeni’, ‘świata poza’ (por. łac. *foris*, ‘drzwi’ oraz *foris* ‘na zewnątrz, na dworze’), ale jednocześnie i miejsce wewnątrz miasta (łac. *forum*, analogicznie ambiwalentne Derridiańskie *foris*; pie. **dhwer-*, pol. ‘dwór’). To miejsce jednorożca, miejsce myśliwego, miejsce obrazu i miejsce poety⁴⁷. W oddzielnym murem ciszy zewnątrz przestrzeni lasu przekształca się w Smithsonian *nonsite* – staje się wyłącznie symbolem, utracionym rajem, własnym obrazem. Pośród postrzeżeń pozostaje nam jedynie iza – ślad jednorożca, *semeion hypomnestikon*, oznaka przypominająca, wskazująca sobą na coś nieobecnego, coś, co pozostaje w świecie euklidesowym r e s z t k ą innych geometryk. W podzielonym świecie przedmiotów zmysłowych nasze poszukiwanie jednorożca skazane jest na niepowodzenie; jest poszukiwaniem czegoś od dawna martwego. Gdzieś w okolicy Babilonu niczym wytrawni archeolodzy odnajdujemy jedynie „znieskształcony szkielet skrzydlatego jednorożca” i „pęknięty przez pół szafirowy kamień filozoficzny”⁴⁸.

Ogród miłości

Łzy jednorożca to wiersze i obrazy, które

podchodzą z wiecznie żywej, w każdej liryce dziewiczej puszczy dzieciństwa i wczesnej młodości [...]. Tam, w tym maceczniku obrazów i skrytych głębokich pragnień, żyje baśniowy jednorożec dla każdego artysty inaczej przeznaczony. Tam go łowią i przenoszą do wciąż na nowo zakładanego raju wyobraźni i serca. Raj ma plan wytyczony przez strukturę wyobraźni i uczuciowości widocznych bez maski w dzieciństwie.⁴⁹

⁴⁵ Herodot *Dzieje* III, 106, przeł. R. Turasiewicz.

⁴⁶ Zob. wiersz A. Czerniawskiego *Topografia wnętrza*, w: tegoż *Selected poems*, s. 50.

⁴⁷ Zob. obraz Arnolda Böcklina *Cisza lasu* (1885 r.), Muzeum Narodowe w Poznaniu; Cz. Miłosz *Wyprawa do lasu*, w: tegoż *Poezje. Marian Stala. Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 258.

⁴⁸ A. Czerniawski *Gdzieś w okolicy Babilonu*, w: tegoż *Selected poems*, s. 60.

⁴⁹ J. Przyboś *Z „teorii poznania” lirycznego*, w: tegoż *Sens poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 22.

Chłopczyk zagląda do jabłecznego sadu jednorożca⁵⁰. Jest w miejscu nadrealnym, granicznym – umiejscowiony pośrodku wsi ogród to jednocześnie leśna gęstwina. W koronie drzew widzi ucztę Łazarza. Oko dzieciństwa nie zostało jeszcze stępienie racjonalnym oglądem, nie schowało się całkowicie do wnętrza umysłu. To wciąż wspólne oko wyobrażeń i postrzeżeń – oko uzewnętrznionej wyobraźni. Na obrazie Jean-François Segura *La dame à la licorne* (2006) opowieść o jednorożcu również zostaje uzewnętrzniona. Dzięki pociągnięciom pędzla wymyka się szczerlnie domkniętemu sklepieniu czaszki – rozprzestrzenia się na otaczającą rzeczywistość, choć z nią nie stapia. Artysta ustanawia dwa równoległe porządki poświadczając, iż jako wyznawcy idei znakowej struktury świata odwykliśmy od fantasmagorii, nazbyt kojarzy się ona z „dziecinnością”. Skazana na semantyczne piętno urojeń, miraży, złudzeń, snów zostaje zaślubiona szaleńcom, błaznom, ślepcom i poetom – „wszak poeta i błazen z tej samej są gliny”⁵¹.

André Gide pisze, iż poeta to ten, który patrzy i widzi Raj⁵² – widzi nieskrępowanego, dzikiego jednorożca wśród kwiatów, ziół i traw leśnej łąki. Pełen kolorystycznej ekspresji *Das Paradies* Cranacha⁵³ czy zachwycająca sceneria *millefleurs* flamandzkiej *Tapiserii Jednorożca*⁵⁴ to tylko zmaterializowana i zwizualizowana reprezentacja owego spojrzenia-fantazji. Mechanizm symbolizacji zostaje tu nadbudowany na fizycznym uobecnieniu wszechogarniającej egzotyki, wrażeniu niezwykłości i odrealnienia. Dla cywilizacji europejskiej, od antyku po czasy współczesne, bytujący w leśnej gęstwinie jednorożec niezmiennie pozostaje kulturowym fantazmatem, przywołaniem czasu zaczarowanego, Edenu. Właśnie w tej rajskiej scenerii, w głębi puszczy, „w purgatorium abstrakcji”⁵⁵ rozgrywa się historia jednorożca – historia obrazu. Niespodziewanie pojawiająca się w niej średniowieczna i renesansowa fontanna jest fałdem zewnętrzności marszczącym się na tle bujnej natury. Oto źródło rozdwiającego, oszałamiającego i odrętwiającego odbicia – lustro Narcyza⁵⁶, w którym czarny jednorożec dostrzega białą zebłą – „upierne-go sobowtóra”⁵⁷. W euklidesowym świecie zwierciadlanych spojrzeń, odbicie jest

⁵⁰ T. Nowak *Czytanie z oczu*, w: tegoż *W puchu alleluja*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1965.

⁵¹ J. Passerat *Na śmierć Tylena błazna królewskiego*, przeł. L. Staff. O niewidzeniu por. J. Kordys *Spojrzenie meduzy*, „Teksty Drugie” 133-134 (2012), s. 24 i nast.

⁵² A. Gide *Traktat o Narcyzie*, s. 39.

⁵³ 1530 r., w zbiorach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum.

⁵⁴ Około 1500 r., warsztaty Brugii, werdiura typu *millefleurs*, Muzeum Wiktorii i Alberta (nr inw. 232-1894), zob. też kobierzec z jednorożcami z Metropolitan Museum (nr inw. 1970.250).

⁵⁵ T. Żukowski *Śpiew ciała*, „Twórczość” 2001 nr 57, s. 77.

⁵⁶ Zob. miniaturę *Próżność zaprasza młodzieńca – Marzyciela do ogrodu miłości*, *Powieść o Róży*, tzw. manuskrypt z Egerton 1069 (fol. 1 r°), 1400 r., British Museum.

⁵⁷ M. Scève decyma CCXXXV.

czymś przerażającym, degradującym i cudownym jednocześnie. Zatrwożony jednorożec – jak pisze w *Symbolografii* Jakub Bosch – atakuje swoje wyobrażenie odbite w wodzie⁵⁸. Pozór jest dla niego śmiertelnym zagrożeniem, sztuczną wyobrażnię, choć równolegle przyciąga uwagę, wabi. Na jednej z sześciu tkanin *La Dame à la licorne*, eksponowanych w paryskim Musée National du Moyen Âge, jednorożec odbija się w lustrze (fr. *miroir*) trzymanym przez niewiastę. Tapiseria jest alegorią wzroku – należy do cyklu *Zmysły*. Piękno pozoru oszalałami i zniewala jednorożca⁵⁹. Jego obraz zostaje zamknięty w złotym owalu kunsztownego zwierciadła-monstrancji. To odbicie jest niczym *vera effigies* – cudowny, osobliwy i nadzwyczajny, jak samo zwierzę, wizerunek – *mirabilium*. Fonetyczna zbieżność fr. *miroir* oraz łac. *mirabilium* nie jest przypadkowa. To, co odbite – obraz – jest jednocześnie tym, co nadzwyczajne i osobliwe. Pobrzmiwający w obu wyrazach rdzeń *mir-* znajdujemy w łac. *miror* ‘dziwić się, podziwiać, patrzeć ze zdziwieniem, czcić’ oraz *mirus* ‘dziwny, zdumiewający, osobliwy, niezwykły’⁶⁰. Zwierciadło odbija i chwyta obraz jednorożca. Zastawiona lustrzana pułapka staje się jednocześnie narzędziem zatrzymania, unieruchomienia, zdrętwienia – to pragnienie utrwalenia, p o c h w y c e n i a fantazmatu, ale i *piccola morte* – alegoria miłosnej daniny z życia składanej przez poetę-jednorożca⁶¹. Mająca swoje korzenie w micie Narcyza, koncepcja obrazu jako czegoś ‘zdrętwiałego’, ze swej natury martwego splata się tu z ‘obrazem spetryfikowanym’ i mitem gorgony, której imię, co ciekawe, ma również charakter

⁵⁸ Jako symbol *Conscientia*, LXXXIX: *Monoceros impetens effigiem suam in aquis expressam. De moy je m'espouante. Sum terrori egomet mihi*. Emblemata *De moy je m'espouante* pojawia się wcześniej, w 1544 r., jako ilustracja do liryki M. Scève (decyma CCXXXI). Źródłem motywu jest poemat *Driadeo d'amore* L. Pulciego, zob. przyp. 64.

⁵⁹ Gr. *narkōō* ‘oszołomić’, *narke* ‘zdrętwienie, zeszywnienie, martwota, steżenie, skrzepnięcie’, ie. *(s)*ner-k-* ‘związać’, od rdzenia *(s)*ner-*² ‘obracać, zmieniać, nawijać, wic się, wiązać’, por. postać Narcyza wg etymologii ludowej, Pliniusz *Historia Naturalna* 21.128, podobnie Plutarch i Galen.

⁶⁰ J. Le Goff *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Oficyna Wydawnicza Volumen, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 1997, s. 34. Le Goff zestawiając fr. *miroir* i łac. *mirari, mirabilia* na płaszczyźnie średniowiecznej wyobraźni powołuje się na pracę P. Mabilie'a *Le Miroir du merveilleux* (1962). Pod względem etymologicznym łac. *mirus* oraz *mirabilis* pochodzi od pie. **smēi-ro-* ‘śmiech’ oraz **smei-ro-* ‘śmieszny’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 382, por. łac. *mirio* ‘brzydka maska’, *Accius apud Varroem*, tamże. Lustro odbijające wizerunek zwierzęcia por. postać Dyla Sowizdrzała, niem. *Till Eulenspiegel* ‘sowa w zwierciadle’, figura głupca (kogoś, kto jak dziecko nie rozróżnia wyobrażeń od postrzeżeń) wiąże więc źródło poznania (sowa) z naszymi metodami jego doświadczania (zwierciadło), poznanie okazuje się więc trudne, czasem nawet niemożliwe, W. Willeford *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Northwestern University Press, Kingsport 1969, s. 34.

⁶¹ „Pour te veoir je pers la vie”, M. Scève. Figura jednorożca jest w poemacie *alter ego* poety, który zostaje sparaliżowany i zniewolony urodą kochanki.

sylepsy⁶². Wabiąc w śmiertelną pułapkę, lustro przywołuje pojęcie *innamoramento* Petrarcki, śmierci za życia czy neoplatonickiej koncepcji śmierci powodowanej miłością nieodwzajemnioną. Czasem powierzchnię lustra zastępuje duży klejnot o zwierciadlanej powierzchni. Na słynnym obrazie Rafaela *Ritratto di dama con liocorno* (1506) z rzymskiej Galerii Borghese na piersiach kobiety (Madalena Strozzi?) widnieje olbrzymi karbunkul. Krwistoczerwony kamień „roniąc” białą perłę w kształcie łzy wyraźnie przyciąga spojrzenie młodego jednoroźca. Zdaje się, że portret ten jest nie tyle świadectwem kobiecej czystości, ile miłosego zniewolenia spowodowanego nadnaturalnym pięknem kochanki⁶³.

*

W noweli Antonio de Esclavy (ur. 1570) pt. *Fontanna prawdy* młoda kobieta o imieniu Libia podróżując gubi w lesie drogę. Płacze. Niespodziewanie napotyka jednak uciekającego przed myśliwymi, spragnionego jelenia, który doprowadza ją do fontanny⁶⁴. Zwierzę widząc swoje odbicie w lustrze wody nieruchomieje, po czym, zmylone własnym obrazem, atakuje go – wskakuje do wody⁶⁵. F o n -

⁶² J. Kordys *Spojrzenie Meduzy*, s. 26, 31. Meduza jako metafora śmierci, zob. mezzotintę *Oko* Eschera (1946 r.), w źrenicy odbija się trupia czaszka. Por. syleptyczny charakter *pharmakonu* i łez jednoroźca. O syleptycznej naturze języków prymitywnych, M. Rusinek, *Retoryka obrazu*, s. 68-70.

⁶³ Zob. Thibaut de Champagne *Tak oto czynię jako jednorożec*, por. także wspomnianą figurę młodego jednoroźca – *monokeros moschos* i jej znaczenie, zob. przyp. 33.

⁶⁴ W kulturze europejskiej postać jelenia często zastępuje jednoroźca. Już u Pliniusza jednorożec ma łeb jelenia; „płaczący jelen” jako topos literacki, zob. P.M. Simonds *Iconographic research in English Renaissance literature. A critical guide*, Garland Publishing, New York 1995. W *Driadeo d'amore* Luci Pulciego (1413-1470) Diana zmienia pasterza Sewera w jednoroźca, którego wypełnia poczucie strachu na widok własnego odbicia w lustrze wody, por. Owidiusz *Metamorfozy* 3.201. Wzajemne pokrewieństwo obu figur płaczących zwierząt widoczne jest w słynnym tzw. perskim portrecie Elżbiety I z *Hampton Court* czy na przedstawieniu *Astrolabium* Bertholda Furtmeyera, które zdobią wyobrażenia Panny (*Virgo*) z jednorożcem (czystość) oraz damy z jeleniem (przyjemność małżeńskiego łoża), Heidelberger Schicksalsbuch (*Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg* 832, fol. 103r), koniec XV wieku. W hermetyzmie jeleni, jednorożec i las jest obrazem jedności trzech kosmicznych zasad – składników materii, *tria prima* duszy (siarki), ducha (*solis*), oraz ciała (rtęci), A. Lambspring *De Lapide Philosophico* (=N. Barnaud *Triga Chemica. De Lapide Philosophico tractatus tres, ex Officina Plantiniana, apud Christophorum Raphelengium, Praga 1599, ryc. 3: in corpore est anima et spiritus*), J.F. Helvétius, H. Madathanus, J. de Meung *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum*, apud Hermannum a Sande, Francofurti 1678, s. 347. W tym kontekście por. arras wawelski z przedstawieniem jelenia i jednoroźca (pijącego wodę) w lesie. W rzece widać węża, co jest nawiązaniem do motywu *venena pello*.

⁶⁵ *The Spanish novelists. A series of tales from the earliest period to the close of the seventeenth century*, vol. 2, ed. & transl. T. Roscoe, Richard Bentley, New Burlington-Street, Late Colburn and Bentley, London 1832, s. 281-281.

Interpretacje

tanna prawdy okazuje się lustrem, fontanna fałszu – pozoru. Motyw uciekającego jelenia, który wpada do wody i schwytany roni łzy przytacza wcześniej Bartholomaeus Anglicus (1203-1272) w encyklopedii *De proprietatibus rerum*. Nieco inną wersję wzmiankuje portugalski pisarz i medyk Antonio Luiz (zm. 1565) w *De occultis proprietatibus libri quinque* – łzy jelenia to, według niego, nie tyle wyraz żalu i cierpienia spowodowanego pochwyleniem, ile sposób na oczyszczenie z jadu żmij, którymi się żywi. Zwierzę zanurzone w wodzie pozbywa się go w postaci łez, które kamieniejąc zmieniają się w bezoary⁶⁶. Klisza ta, wywodząca się z odległego antyku, wskazuje, iż fontanna wcale nie jest fontanną fałszu; że jej szczególność polega właśnie na fałszu – łudzeniu, wabieniu iluzją, pozorem. Tylko tak – za pomocą *mimesis phantasmatos* – można przywołać, zwabić do miejsca oczyszczenia płochliwego jednorożca. Z perspektywy naszego czasu linearnego jest to historia przed, poprzedzająca moment rozdzielenia. To właśnie przy fontannie, u źródła jednorożec uzewnętrznia swoją materię – roni łzy, które są niczym innym jak odkładającą się w nim trucizną, ucieleśniającą zgrzyt „sceny pierwotnej” – zaczątek i przyczynę rozdziału. Oczyszczając się składa jednocześnie ofiarę – staje się białą zebłą. Rzeczywistość boleśnie pęka wprawiając w ruch machinę historycznego czasu. Odtąd mamy do czynienia z kamiennym śladem, który przede wszystkim jest swoją zewnętrżnością, lekarstwem, remedium. Zmiana statusu *pharmakon*, wywrócenie na opak jego mocy (por. łac. *per-versus*) jest wynikiem odwrócenia całej rzeczywistości – narodzin metafizyki, końca epoki magicznej, której przedłużeniem, resztką, śladem pozostaje doksalna łza-obraz.

*

Z bezpośrednim przejściem od świata wyobrażeń do świata postrzeżeń – próbą urzeczywistnienia *phantasiai* – mamy do czynienia w przypadku grupy figur z Châlon-sur-Saône. W 1449 roku waloński rycerz Jacques de Lalaing, pozostający na służbie księcia Burgundii Filipa III Dobrego, zorganizował trwający rok *Pas de la Fontaine des Pleurs*. Przy fontannie łez, obok rozstawionego namiotu zwieńczonego podobizną karmiącej Marii Panny, umieszczono wizerunek płaczącej Pani fontanny ubranej w suknię zdobną w łzy (które spływały aż do basenu) oraz rzeźbę odpoczywającego jednorożca z zawieszonymi na szyi trzema tarczami (białą, fioletową oraz czarną) również dekorowanymi błękitnymi łzami⁶⁷. W słonecznym

⁶⁶ Przekonanie o specyficznej diecie jeleni ma swoje źródło w *Historii Naturalnej* Pliniusza, który pisze, iż ukąszony przez żmiję jeleni wskakuje do rzeki lub fontanny, aby się pozbyć jadu, podobnie Lukrecjusz *O naturze rzeczy* VI, 764-765, zob. mozaikę z przedstawieniem jelenia pożerającego węże, ok. 560 r., Musée de Qasr el-Lebya. Bestiariusz z Rochester zawiera miniaturę z przedstawieniami dwóch jeleni pożerających węże (w górnym panelu) oraz pijących wodę z rzeki, w celu pozbycia się jadu (w dolnym panelu), British Library, Royal MS 12 F. xiii, fol. 19v, ok. 1230 r., por. także wspomniany arras wawelski.

⁶⁷ Wybór koloru tarczy lancą oznaczał wybór typu broni do pojedynku, A. Vanderjagt *Practicing nobility in fifteenth-century Burgundian Courtly culture. Ideology and politics*,

Borowicz Łzy jednoroźca

zakolu Saony, gdzieś między Dijon a Lyonem, XV-wieczna rzeczywistość spłótła się z mitem – wyobrażenia z postrzeżeniami; powstało fantazmatyczne miejsce Genette’owskiej metalespy – przejście prowadzące do świata z Arturiańskiej legendy...

Grupa z Châlon stanowi uproszczoną narrację jednoroźca zawierającą się w zwabieniu (odbiciu) – kąpieli (oczyszczeniu) – łzach (rozdzieleniu). Wszystkie te elementy napotkamy m.in. na niderlandzkich tapiseriach *Damy z jednoroźcem*. Tworzą one świat fantazmatycznych obrazów, znaków, wyobrażeń, dla których sceną odniesienia jest zawsze – obok fontanny – przestrzeń lasu, rozbudzonej natury. To w niej, na jej tle, rozgrywa się zwykle dramat śmierci, potworność polowania, makabra pochwycenia. Instynktowne pragnienie szeptania oraz skłonność ludzkiego umysłu do *hyponoi* zapełnia więc przestrzeń serii gobelinów *La Chasse à la licorne* brutalną nagonką – alegorycznymi scenami odnoszącymi się do męki i tajemnicy Wcielenia chrześcijańskiego Boga, Chrystusa duchowego Jednorogiego (*Christus spiritualis unicornis*)⁶⁸. Odwieczne polowanie, próba unicestwienia jednoroźca powraca w większości przedstawień, gdyż, dla ograniczonego czasem linearnym podmiotu obraz-łza, podobnie jak „śmierć / wiersz to jedyny adres możliwego odrodzenia”⁶⁹.

„ślady [...] / wgłębienia cienie / iskry kryształów”⁷⁰

Ocalone łzy roziskrzają się, wzbudzają instynkt łowcy. Myśliwy podziwia drogocenne łzy. Są dla niego tropem zwierzęcia, tajemniczym i zwodniczym obrazem-śladem przeszłości, ocalonym, spetryfikowanym fragmentem *imaginatio humana* – niedostępnej w żaden bezpośredni sposób sfery nierzeczywistości. Dla poety próba przywołania przeszłości z perspektywy czasu podzielonego – jedynego mu dostępnego – jest doświadczaniem śladu pozostawionego przez jednoroźca. Jego łzy w świecie postrzeżeń stanowią materialny i nieusuwalny trop, resztkę-znak,

w: *Rhetoric and the discourses of power in Court culture. China, Europe and Japan*, eds. D. Knechtges, E. Vance, University of Washington Press, Washington 2004, s. 321-322. *Pas d’armes* był częścią złożonej kultury rycerskiej, której elementem pozostawały również niemieckie turniejowe bractwa (związki) rycerskie, jak np. *Bractwo Jednoroźca*, W.M. Reddy *The rule of love. The history of western romantic love in comparative perspective*, w: *New dangerous Liaisons. Discourses on Europe and love in the twentieth century*, eds. L. Passerini, L. Ellena, A.C.T. Geppert, Berghahn Books, New York 2010, s. 40.

⁶⁸ Zob. Wilhelm Kleryk z Normandii *O jednoroźcu (Bestiariusz boski)*, w: J. Le Goff *Niezwykli bohaterowie i cudowne budowle średniowiecza*, przeł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 65-68.

⁶⁹ Y. Lian *Berlin, Storkwinkel numer 122*, przeł. A. Nasilowska.

⁷⁰ T. Różewicz *Na powierzchni poematu i w środku*, w: tegoż *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 194.

Interpretacje

vestigium temporis, ślad złączenia⁷¹. Na pozór zdaje się, że ów ślad „to obecność tego, czego właściwie nigdy tu nie było, tego, co zawsze już jest przeszłe”⁷². Bezpowrotność zamieszkuje ślad. Jest on niczym kamień: zewnętrzny, dostrzegalny, określony, o połyskliwej powierzchni – jasnej granicy swojej substancjonalności. Pod jej powłoką skrywa się wewnątrz zagęszczonej materii. Kamień nie otwiera się. Jest hermetyczny, niedostępny, wiecznie zamknięty sobą samym. Nie daje się rozczytać, nie możemy weń wejrzeć. Rozłupany niczego nie wyjawia poza nową powierzchnią. Jest ona zresztą jego istotą, erupcją jego wnętrza, zastygłą lawą, wychodnią śladu, s c e n ą. Bycie jednorożca w podzielonym świecie to jedynie pozostawiany ślad, obraz, łąza – a „bycie w postaci zostawiania śladu to przemijanie, wyruszanie, odrywanie się”⁷³. To nieustanne pragnienie i podążanie „stającym się” tropem-zastygającą łązą, to wieczne łowy. Ślad jednorożca i ślad wyobraźni to „obiekt w trakcie stawania się”; to poddawane nieustannej metamorfozie słowo-obraz-rzecz⁷⁴. Tropienie i poszukiwanie śladu, stawianie się w pozycji myśliwego, posługiwanie się instynktem łowcy nie jest tu wyłącznie figurą retoryczną – to jedna z najstarszych form poznawania, wykształcona w czasach, gdy natura była nie tyle misternym kobiercem, teatralnie kształtowaną dekoracją gobelinu, ile rzeczywistą przestrzenią bycia, a każdy pozostawiony ślad zwierzęcia był realną jego częścią – nim samym. Postawa myśliwego, tego który tropi ślady, stała się źródłem dla wielu późniejszych operacji intelektualnych⁷⁵. Pozostałości tego *pra-roz-poznawania* odnajdujemy w takich indoeuropejskich morfemach jak **ais-eti* ‘pragnie, pożąda, odnajduje’, **keuh-* ‘błyszczec, lśnić’ > ‘patrzyć uważać’, **kouh,éyeti* ‘czuje, doznaje, zauważa’, **sāgyō* ‘doznawać, dostrzegać, spoglądać’, ‘uważać, tropić’ czy **sek^w*- ‘widzieć’, ‘oko’ oraz ‘śledzić, tropić’⁷⁶. Pragnienie jest więc nierozzerwalnie związane z poszukiwaniem, widzenie z doznawaniem,

⁷¹ Gr. *ichnion* oraz *ichnos* ‘trop, ślad, resztkę, krok’, etymologicznie powiązane z *oichomai* ‘iść, wyruszać’ oraz ‘umarły, martwy, zginąć, być zniszczonym, przemijać, zniknąć’, P. Chantraine *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968, s. 474. Podstawą znaczenia jest najprawdopodobniej pie. morfem *ei-* ‘wyruszać, iść’. Natomiast łac. *vestigium* ‘trop, ślad, znak, chwila’, pochodzi od pie. **u(e)rs-ti-* ‘bruzda’ – pokrewne łac. *verrō* ‘zamiatać, rozciągać, zbierać, unosić’ (pie. **urs-e/o-* ‘wycierać, ścierać, nakładać’), *vestīgāre* ‘podążać śladem, poszukiwać’, pie. **w(e)rsti-Hg-* ‘kreślić bruzdę’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 671.

⁷² E. Lévinas *Ślad innego*, w: *Filozofia dialogu*, wyb. i oprac. B. Baran, Znak, Kraków 1991, s. 228.

⁷³ Tamże, s. 227.

⁷⁴ Zob. J. Baschet *Introduction: l’image-objet*, w: *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*, eds. J. Baschet, J.C. Schmitt, Leopard d’Or, Paris 1996, s. 7-57.

⁷⁵ Zob. klasyczne już opracowanie W. von Brandensteina *Die Lebensformen der „Indogermanen”*, w: *Die Indogermanen und Germanenfrage. Neue Wege zu ihrer Lösung*, ed. W. Knoppers, Institut für Völkerkunde (Vienne), Salzburg, Leipzig 1936, s. 231-277.

⁷⁶ A.P. Kowalski *Myślenie przedfilozoficzne*, s. 84-85.

postrzeganie z tropieniem. Poeta to ten, który odnajdując ślady jednorożca widzi, doznaje i pragnie – jest jak pierwotny myśliwy, którego podstawą poznania są wewnętrzne uczucia – namiętności nieodróżniane od zjawisk dziejących się w „świecie obiektywnym”⁷⁷. Widziane przez niego ślady są tyleż zewnętrzne, ileż poblyskują w wyobraźni jako „iskry kryształów” i „wglębenia cienie”. Poeta-myśliwy myśli obrazami i przemyśliwa obrazy jednocześnie, tj. poluje na obrazy, pragnie obrazów jak Scève⁷⁸, dąży ku nim powołując, niczym Pan Błyszczczyński Leśmiana, do życia sady, ogrody i gaje mocą magii słów tożsamych z obrazami⁷⁹. „Czasy barbarzyńców” jednak niechybnie minęły, poetyckie raje są chwilowe, poblyskują⁸⁰ tylko płaszczyzną kryształu. To jednak wystarczy by odnaleźć pasaż, doświadczyć ponownego złączenia, wejść w przestrzeń *templum* – zakraść się niczym Marzyciel z *Powieści o Róży* do ogrodu miłości. Wewnątrz niego bije jednak zwodnicze źródło Narcyza – piętrzy się złowroga bruzda, fałd⁸¹.

„upodobnić się do perłowego Jednorożca”⁸²

Obrazy zawierają w sobie zatarty, rozmyty przez czas, ślad pamięci. To Różewiczowskie „Nic. Miejsce po czymś”⁸³, puste wglębenie, negatyw, który nawet

⁷⁷ Łac. *vēnātor* ‘myśliwy’ oraz *vēnor* ‘polować’ pochodzi od rdzenia *pie*. *(H)uēnh₁-, *(H)unh₁- oznaczającego ‘pragnienie, pożądanie’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 662; por. XVIII-wieczną koncepcję poety jako człowieka pierwotnego (poetyckość jako sposób istnienia ludzi pierwotnych – forma poznawania i rozumowania świata), G. Vico *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, PWN, Warszawa 1966, podobnie J.J. Rousseau (*O pochodzeniu języków*), A.N. Condorcet (*Szkic do obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*), E.B. de Condillac (*O pochodzeniu poznania ludzkiego*), także J.G. Hamman czy J.G. Herder. Na gruncie polskim natomiast A. Świętochowski *Poeta jako człowiek pierwotny*, Gebethner i Spółka, Kraków 1896.

⁷⁸ Decyma XLVI, CXLIII, CCCLXXV.

⁷⁹ *En ophthalmoisin noein* – ‘myśleć oczami’, Homer *Iliada* XXIV, 294, por. widzieć, tj. ‘dotykać oczami’ przedmiot, Homer *Odyseja* XV, 460-464; ‘ten który myśli’ to łowca, *myśliwy*, W. Borys *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 345, por. ie. **mūdslyo*- ‘pragnienie, zamysł, myśl’, psł. **myslъ* ‘myśl’, bsł. **maudyō* ‘pożądać zmysłowo’, gr. *mythos* ‘słowo, mowa’, ‘opowiadanie, legenda, mit’, od *pie*. morfemu **mēudh-*, **mēudh-*, **mēwdh-* ‘uważać na coś’, ‘być pobudzonym’, ‘zmierzać ku czemuś’, ‘myśleć, pragnąć’.

⁸⁰ Por. gr. *eikē* ‘dobre błyszczący’, *eikōn* ‘wizerunek, obraz, podobieństwo’ i *eikōs* ‘pasujący’, ie. **weiksōlos* ‘postać, podobizna, przedstawienie’, nost. ***woj/k/A* lub ***woy-ik^[h]*. ‘porządkować, zrównywać, czynić podobnym’, A. Kowalski *Myślenie przedfilozoficzne*, s. 135.

⁸¹ Zob. przyp. 51.

⁸² T. Żukowski *Śpiew ciała*.

⁸³ T. Różewicz *Zamek na lodzie (Notatka z lutego 1962 roku)*, tegoż *Proza*, t. 3, *Utworki zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 174.

Interpretacje

ponownie wypełniony znaczeniem jest tylko odlewem – obrazem śladu. Jego doświadczenie, z perspektywy myśliwego, staje się prawie zawsze doświadczeniem nieodwracalnej nieobecności, spotkaniem czegoś „wymazanego”, „usuniętego”. Zdaniem empiryków opierających się na doświadczeniu, obrazy-tropy, jako przedmioty zmysłowe (gr. *ta aistheta*) mają jednak swój walor poznawczy. To właśnie w zewnętrżności i poblasku mamy szansę rozpoznania ich istoty. Poeta jednak w powierzchowności i formie obrazów-rzeczy dostrzega pustkę. W *Oeconomia divina* Czesław Miłosz pisze:

Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
Wydziedziczona z przedmiotów mrowiła się przestrzeń.
Wszędzie było nigdzie i nigdzie, wszędzie.⁸⁴

Miłoszowe widmo pozbawione wnętrza-materii to *eidolon*, obraz opustoszały. O rozdziale formy i materii, przeniknięciu do wnętrza obrazu, destrukcji zwodniczej iluzji faset i brylantowego szlifu – usunięciu płaszczyzny luster mówi Tadeusz Różewicz. W swoim eseju *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* wyznaje: „Ciągłe ponawiam próby i atakuję obraz ze wszystkich stron, pragnąc go usunąć jako element dekoracyjny, zbędny”⁸⁵. Tajemnica obrazu kryje się, według obu Starych Mistrzów, nie w tym, czym on jest na swojej powierzchni, ale w tym, co jest jego materią. Choć obaj poeci padają ofiarami euklidesowej dialektyki wnętrza i zewnątrz, to warto zwrócić uwagę na przywołaną tu kategorię p u s t k i. To, co dla Miłosza jest istotą i ontologiczną zasadą – materią, bez której obraz staje się pustą formą, dla Różewicza jest „czarnym ziarnem sporyszu”⁸⁶, śmiercią i niebytem, ku któremu dąży. Wspomniany grecki *eidolon*⁸⁷ to, poza przedmiotem czysto estetycznej satysfakcji, ‘zjawia, widmo’ – „miejsce po czymś”, nieobecność. Niemniej, idąc tropem Arystotelesa, pustka jest jednocześnie istotową formą niebytu (gr. *me on*) rozumianego jako przeciwieństwo nicości (gr. *ouk on*)⁸⁸. Swoiste *scholion* dopisuje Różewicz:

Struktura naszego Nic jest przeciwieństwem nicości. Nasze Nic istnieje i jest agresywne. Nasze Nic nie jest przeciwstawne w stosunku do świata realnego, p r z e c z y w i s t o ś c i. Ono jest rzeczywistością [...] Nic dynamiczne i działające. Zupełnie obce nihilizmowi, aktywnie przeciwstawiające się n i c o ś c i.⁸⁹

⁸⁴ Cz. Miłosz *Oeconomia divina*, w: tegoż *Poezje*, s. 140.

⁸⁵ T. Różewicz *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: tegoż *Proza*, t. 3, s. 152.

⁸⁶ Tegoż *Mój wiersz*, „Odra” 1984 nr 3, s. 66.

⁸⁷ *Eidolon* to ‘coś co jest widoczne’, od gr. *eido* ‘widzieć, oglądać, dostrzegać’, ie. **ueid-* ‘widzieć’

⁸⁸ Arystoteles *Fizyka* I 9, 192 a.

⁸⁹ T. Różewicz *Nic, czyli wszystko*, w: tegoż *Proza*, t. 3, s. 183-184.

Różewiczowskie „Nic czyli wszystko” splata się z tu z Miłoszowym „nigdzie czyli wszędzie”, z „wydziedziczoną przestrzenią” przedmiotów. Poetycka materia obrazów to zarówno „Nic”, „wspaniałe Nic”, jak i „nigdzie” – to niebytność zawierająca w sobie negację nie tyle przekreślającą, ile różnicującą. Co więcej, owo Nic jest agresywne, dynamiczne i działające. Martin Heidegger nazwie je „wszystko rozpoznającym”⁹⁰. Pustka obrazu okazuje się po części metafizyczną pułapką. Ślad-oznaka podobnie jak „Niebyt”, „Nic”, „nigdzie” wskazuje na inną, radykalnie różną od wyjściowej formę swego istnienia⁹¹. Ponieważ „Nic” obrazu jest różnicującą, ślad, łąza jednorożca nie jest prostym uobecnieniem „utraconego świata obiektów”. Czym więc jest? Zwróćmy na chwilę uwagę ku Melanie Klein. W myśl jej paradygmatu psychoanalitycznego u podstaw tworzenia fantazji, obrazów fantazmatycznych leży zawsze ścisła relacja z obiektem zewnętrznym⁹². Związek ten zna już starożytna greka – wszak *phantasia* to również ‘obraz rzeczy postrzeganej’. W mechanizmie ludzkiej psychiki, w początkowej fazie rozwoju dziecka funkcjonuje stan braku rozróżnienia wnętrza i zewnątrz, stan, w którym obraz fantazmatyczny i obiekt są tożsame. Ich rozdzielenie jest wynikiem rozwoju – przejścia do pozycji depresyjnej i – co za tym idzie – wytworzenia pustki po utraconym obiekcie, który się uzewnętrznił, oddzielił. Owo puste miejsce wypełnia symbol-substytut. Jest to sytuacja w pewnej mierze analogiczna do metafizycznego rozdarcia i zaprzepaszczenia magicznej tożsamości „obrazów”. W puste miejsce powstałe po wyodrębnieniu się z materii tego, co zewnętrzne zjawia się to, co różnicowane, Kleinowski substytut, symbol uzurpujący, obraz-imitator⁹³. Jest nim właśnie lśniąca blaskiem pozoru powierzchnia obrazu-łzy, kamienia, którego materia uzewnętrznia się całą swoją płaszczyzną. Warunkiem jej zaistnienia jest silne poczucie braku czy utraty obiektu⁹⁴. Doświadczenie obrazów z perspektywy

⁹⁰ M. Heidegger *Cóż po poecie?*, w: tegoż *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Fundacja *Aletheia*, Warszawa 1997, s. 217-259.

⁹¹ Dobrym przykładem jest tu typ oznaki przypominającej I. Dąbskiej – dym jako oznaka ognia. Dym byłby tu formą nieistnienia ognia (ogień jako forma wyjściowa dla dymu), jego radykalnie inną formą, tejsz *Wprowadzenie do starożytnej semiotyki greckiej. Studia i teksty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 11.

⁹² M. Klein *Miłość, poczucie winy*; H. Segal *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003; M. Warchala *Człowiek, istota fantazjująca*, „Teksty Drugie” 2004 nr 3, s. 102.

⁹³ Zob. M. Scève decyma CCCLXXV, gdzie w sercu kochanka odbija się „odmalowany wizerunek” Delii, wielbiony nienasycony w nocy niczym kamienny posąg Pigmaliona, por. przyp. 111.

⁹⁴ W przypadku kultury greckiej świadectwem tego procesu było przekonanie, iż pod wpływem szczególnie silnego uczucia podmiotu w wizerunku (gr. *eidolon*) uobecnić się może, na zasadzie archaicznej mizezy, dusza (gr. *psyche*) człowieka. Przykładem mogą być tu rozmaite praktyki magii sympatycznej czy mit o Laodamii. Zob. P. Jaroszyński *Metafizyka i sztuka*, Polwen – Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne,

Interpretacje

znakowej jest więc doświadczeniem wiecznej różności (gr. *thatera*), „ślądu i nne go”⁹⁵ – tj. zagnieżdżonego w obrazach symbolu-substytutu. Uobecniamy i „ożywiamy” go swoją wyobraźnią, emocjami i afektami, a te uruchamia w nas pierwotne i wszechogarniające pragnienie⁹⁶. Czym jednak jest inne? Czym jest przywołany substytut pierwotnej jedności? To zamknięty w łzach jednorózek, obraz fantazmatyczny, *imaginatio*, obraz uśmierający i kojący rozbudzone uczucia, obraz terapeutyczny⁹⁷, tj. zastępczy, *imāgō* – obraz *sensu stricto*⁹⁸. Stąd w *Alkestis* Eurypidesa Admet powie o posągu (gr. *agalma* ‘to co sprawia radość’) ukochanej, z którym kładzie się w łóżu: „zimna to przyjemność, / Ale ciężaru serca ujmie [...]”⁹⁹. Owe skamieniałe pragnienia możemy, za Zbigniewem Herbertem, podzielić na prawdziwe i fałszywe.

Łzy prawdziwe są gorące, wskutek czego bardzo trudno oddzielić je od twarzy. Po doprowadzeniu do stanu stałego okazało się, że są bardzo kruche [...] Łzy fałszywe [...] z natury są mętne [...] bardzo twarde, bardzo trwałe i nadają się nie tylko do ozdób, ale także do krajania szkła¹⁰⁰.

Obie kategorie – *eikones* (łzy prawdziwe) i *eidola* (łzy fałszywe) – stanowią pozbawione biografii, okaleczone, mimetyczne zjawy. Zdają się podobne tekstom, śladom języka, w których, według Derridy, gubi się, związany bezpośrednio ze znaczeniem w umyśle, fonocentryczny rdzeń języka – głos. Zamiast jednorózca kiełkuje w nich czarne ziarno Różewiczowskiego sporyszu – „biała zebra z bezużytecznym rogiem”. Na płaszczyźnie interpretacji kryptonicznej N. Abrahama i M. Torok (oraz pojęcia *fors* J. Derridy), łzom prawdziwym możemy przypisać możliwość intrykcji, fałszywym – inkorporacji¹⁰¹. Łza prawdziwa to

Warszawa 1996, s. 13-25; J.P. Vernant *Myth et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*, Maspero, Paris 1966, s. 253 i nast.

⁹⁵ Zob. E. Lévinas *Ślad innego*, s. 213-229.

⁹⁶ Zob. przyp. 2.

⁹⁷ Por. gr. *therapon* ‘towarzysz, zastępca’ oraz het. *tarballi* ‘człowiek-zastępca’, anatol. *tarp-* ‘zamiana, zastąpienie’, W. Toporow *Tęzy do prehistorii „portretu” jako szczególnej klasy tekstów*, „Teksty Drugie” 2004 nr 1/2, s. 182; zob. S. Borowicz *Obrazowanie jako pocieszenie. O metaforze przejścia w literaturze klasycznej*, „Teksty Drugie” 2009 1/2, s. 77-93.

⁹⁸ Łac. formy *imāgō* oraz *imūtāre/ī* pochodzą najprawdopodobniej od czasownika **imā-je/o-* i pokrewne są łac. *aemulus* ‘rywal, naśladowca’ (pie. **h₂ei-mo-* ‘naśladownictwo’). Pie. **h₂i-m-h₂-* ‘obraz’, het. *himma* ‘naśladownictwo, substytut, zastępca’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 298, por. „upiórnego sobowtóra”, R. Girard, *Od mimetycznego pożądania*, s. 199-231.

⁹⁹ Eurypides *Alkestis* w. 353-354, przeł. J. Łanowski. Historia Laodamii i Protesilaosa eksponuje podobny wątek, również w tym przypadku podobizna służy chwilowemu pocieszeniu.

¹⁰⁰ Z. Herbert *Z technologii łez*, w: tegoż *Poezje*, PIW, Warszawa 1998, s. 218.

¹⁰¹ Zob. W. Michera *Obraz, krypta, interpretacja*, „Konteksty” 2010 nr 1, s. 154.

Borowicz Łzy jednoróżca

obraz poddający się klasycznej interpretacji zgodnej z dwudzielną strukturą znaku; istota łzy fałszywej polega natomiast na retorycznym zwodzeniu, uchylaniu się od ukazania swego dopełnienia, „upiornego sobowtóra”.

„nasze pomniki mają kształt łzy”¹⁰²

W *Martwej naturze z wędzidłem* Zbigniew Herbert pisze: „W powieści *Die Wahlerwandschaften* Goethe opisuje popularną [...] zabawę polegającą na inscenizacji żywych obrazów, to znaczy na możliwie wiernym odtworzeniu dzieł sztuki”. Pragnienie ujrzenia „obrazów żywych” to efekt uboczny metafizyki – próba ożywiania jest jedynie odtwarzaniem, naśladowaniem, rekonstruowaniem. Wskazuje nieustannie na coś martwego, gdyż obraz stając się dzięki metafizyce rodzi się w swej istocie pod panowaniem zniszczenia, żywi się dialektyką i porządkiem rozpadu, różnicującą pustką, granicą, pęknięciem w strukturze wszechświata¹⁰³. Jest w pewnym sensie „odpadkiem” tej przemiany. Można powiedzieć, że historia obrazu przed Platonem jest historią „obrazu” przed obrazem. To czas amalgamatu, homogenicznej esencjonalności wszystkich bytów – „pierwotnej metafizyki”¹⁰⁴; to czas, w którym „siła wyobraźni rodzi rzecz samą”¹⁰⁵. W świecie magicznym status obrazu jest więc niepewny – jest on nierozpoznawalny jako obraz, jest nierozróżnialny od innych zjawisk-rzeczy. Dla archaicznego podmiotu nie funkcjonuje on jako „obraz” (*eidolon* czy *eikon*), jest „drugim Kratylosem”, Pandorą, jest absolutną jednością z wyobrażeniem i słowem. Obrazy mentalne (gr. *phantasmata*) i obrazy postrzegane (gr. *ta aistheta*) to pierwotnie jednolite stany-działania. Te ostatnie, oddzielając się od wyobraźni, która pozostaje sceną „obrazów żywych”, mrą. Ceną i konsekwencją narodzin ikon i idoli jest ich jednoczesna, natychmiastowa śmierć – konieczność rozpadu na treść i formę. Treść staje się wiecznym odsyłaniem ku innemu, natomiast forma zaczyna podlegać estetycznej degeneracji objawiającej się bezkompromisową dominacją stylu, piękna i kryterium podobieństwa. W epoce archaicznej obraz jest faktem niezaisniałym, nie istnieje jako „obraz”. Przynależąc już do zmysłowego świata obiektów rozłączonych staje się znakiem, *mirabilium*, rzeczą niezwykłą, osobliwą, fałszywą, cudownym zjawiskiem, spadkiem przeszłości, mitycznej wspólnoty, wspomnieniem „czasu śnienia”, łzą jednoróżca – martwym ciałem, trupem, pamiątką, trwaniem w śmierci.

Rozłam przestrzeni wspólnego bycia obrazów i postrzeżeń to również trwałe okaleczenie wyobraźni, obcięcie – rozczepienie nie tylko wewnętrznej wizualiza-

¹⁰² T. Różewicz *Pomniki*, w: tegoż *Poezja*, t. 2, *Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 147.

¹⁰³ Zob. opowiadanie T. Różewicza pt. *Próba rekonstrukcji* i próbę odtwarzania w wyobraźni poety obrazu W.

¹⁰⁴ L. Lévy-Bruhl *L'âme primitive*, Alcan, Paris 1963, s. 3

¹⁰⁵ *Fortis imaginatio generat casum*, M. de Montaigne *O potędze wyobraźni*, w: tegoż *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009, s. 94.

Interpretacje

cji i estezjofery (termin S. Dworackiego), ale również obrazu i mowy. Prowadzi to do narodzin obrazu-postrzeżenia, który funkcjonuje jako coś niepodzielnie zewnętrznego, czego status określa tyrania oka i niekończąca się gra tożsamości i różnicy. Grecja przełomu V i IV wieku przed Chr. to miejsce cięcia – granica. Odtąd doświadczanie obrazu staje się próbą nieustannego przewyższania pustki, zasympyowania przepaści, znoszenia powstałej bruzdy, poszukiwania utraconego światła¹⁰⁶ i ciągłego odnajdywania, chwytania oraz uśmiercania imitatora¹⁰⁷. Ta nieustająca potrzeba spętania, pochwylenia jest piętnem u t r a c o n e g o, które przeziernie również przez pierwotne znaczenie łac. *imāgō* oraz *imitāre*. Oba pojęcia G. Devoto zalicza do derywatów ie. **iem-* ‘chwycić, ujmować, zestawiać, gromadzić’¹⁰⁸. W tym świetle obrazowanie (stwarzanie „obrazu”) należałoby rozumieć jako proces magicznego przechwytywania własności czy zestawu dyspozycji obrazowanego – ich imitowania (transpolowania) w obiekt-obraz, a sam obraz jako ‘coś pochwyconego’. Doświadczanie obrazu jest tu widzenie-myśleniem *par excellence*, p o c h w y c e n i e m¹⁰⁹ „perłowego jednorożca”, tj. upodobnieniem się do niego, przyjęciem jego sposobu bycia, a to jest niczym innym, jak wiecznym pozostawianiem śladu, przemijaniem, wyruszaniem, odrywaniem się... W dualnym świecie wnętrza i zewnątrz nowopowstała struktura obrazów, związek z n a c z o n e g o i z n a c z a c e g o staje się porodową skazą określającą nowy porządek świata. Obraz rodzi się w nim jako Różewiczowski „pomnik w kształcie łyż”. Dominujący status zaczyna zyskiwać język i tekst, dla których ów metafizyczny przełom jest z kolei ostatecznym wyzwoleniem, ożywieniem (*sic!*). Uwolnione od „sprawczej konieczności”, w pełni symboliczne, słowo zyskuje niedostępną dotąd moc wyrażania.

„reliefy rozmazane”¹¹⁰

Erotyczny związek między Pigmalionem i kamienną figurą (łac. *simulacrum*) będącą dziełem jego rąk został, wraz z Platońską metafizyką, na zawsze rozerwa-

¹⁰⁶ Np. u takich poetów jak Percy Bysshe Shelley czy Lakiści (zwłaszcza W. Wordsworth), zob. *Angielscy „Poeci Jezior” – W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey*, przeł. i oprac. S. Kryński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

¹⁰⁷ Por. wspomniane tapiserie ze scenami nagonki i polowania na jednorożca.

¹⁰⁸ G. Devoto *Lat. Imago*, w: *Beiträge zur Indogermanistik und Keltologie. Julius Pokorny zum 80. Geburtstag gewidmet*, ed. W. Meid, Sprachwissenschaftliches Institut der Universität Innsbruck, Innsbruck 1967, s. 25-28, zob. W. Toporow *Tezy do prehistorii*, s. 182, A. Kowalski *Myślenie przedfilozoficzne*, s. 131-132, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 298.

¹⁰⁹ Chwycić to ‘pojmować, rozumieć’, psł. **chapati* ‘chwycić, łapać’.

¹¹⁰ T. Różewicz *to był taki fajny facet...*, w: tegoż *Kup kota w worku (work in progress)*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 27.

ny. Historia legendarnego króla Cypru wskazuje przede wszystkim na relację, która łączy podmiot z archaicznym obrazem, traktowanym jako drugi podmiot. Jest to relacja głębokiego, emocjonalnego i seksualnego zaangażowania, relacja mająca moc metamorficznego ożywiania¹¹¹. Świat Pigmaliona to świat pierwotnej, Dedaliczkiej jedności wyobrażeń i postrzeżeń; to „wczucie się w jakąś formę rzeczywistości [...], wchłonięcie w siebie przedmiotu, zawładnięcie jego istotą [...] uzyskanie go, [...] stanie się samą ową rzeczą”¹¹². Stać się poszukiwanym jednorożcem to zespolić się z pozostawionym śladem, łzą, obrazem. Jednak pragnienia, jakie przejawia współczesny podmiot wobec obrazu, ukierunkowane są ku własnemu ja: to chęć estetycznego samozadowolenia oraz intelektualnego zaspokojenia – podążanie drogą pęknięcia, ku utraconej części znaku, chęć przywłaszczenia sobie jego tajemnicy. To również ikoniczny autoerotyzm, w którym podmiot używa obrazu jako fantomu; voyeueryzm, przez który smakuje egzotyczną powierzchowność obrazu. Obraz jawi się podmiotowi jako przedmiot „do oglądania”. Jego zniewalająca, oszalamiająca wręcz opresyjna wizualność prowadzi do samouprzedmiotowienia. Mechanizm ten to ukryta trucizna metafizyki, zastawiona pułapka autozniszczenia, która zostaje wbudowana w obrazy wraz z zaistniałą granicą podziału, tak aby niemożliwe okazało się ich ponowne złączenie ze sferą wyobraźni, zniesienie granicy wnętrza i zewnątrz. Platon usuwa ze swojego *Państwa* artystów właśnie za zdolność stwarzania obrazów fantazmatycznych, umiejętność „swobodnego” przenoszenia wyglądków ze sfery wyobraźni do sfery naocznej rzeczywistości, tworzenia z materii „żywych scen”. Posiadłszy pod koniec wieku V przed Chr. umiejętności mitycznego Dedala stali się oni zagrożeniem dla nowego, postmagicznego, podzielonego świata.

*

Po wizycie w nowojorskim Metropolitan Museum Różewicz napisał: „Modliłem się do starych obrazów, rozmawiałem z nimi, byłem nawiedzony i opętany. Ale co widziałem? [...] nie wiem, nie powiem”¹¹³. Z perspektywy erudycyjnej medytacji moglibyśmy uznać to wyznanie za przejaw ostatecznej klęski. Różewicz jednak nie kontempluje, nie rozważa detali, nie przywołuje cennej wiedzy z zakresu ikonosfery. Nie dąży do tego by pochwycić abstrakcyjne *lekton*. Nie spogląda, jak Miłosz, *per speculum in aenigmate*, nie jest piewą ontologii – poetą w przebraniu filozofa. Rezygnuje z wszystkich tych figur określających „współczesnego szamana”, którego gesty „są to [...] jakby pozostałości magiczno-czarodziejskich

¹¹¹ Owo ożywienie spełnia się m.in. za sprawą pocałunku – topos obecny w folklorze, w wielu przypowieściach i bajkach.

¹¹² M. Falk *Il mito psicologico nell'India antica*, cyt. za W. Juszczyk *Przed historią: archaiczne formy czasu*, „Konteksty” 2009 nr 3, s. 7.

¹¹³ T. Różewicz *Strawiony*, w: tegoż *Próba rekonstrukcji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 517.

Interpretacje

obrzędów”¹¹⁴. Nie zgłębia, nie analizuje tego, co jest wizualną częścią obrazu – demonstracyjnie pomija powierzchnię, przez co nie wpada w zastawioną pułapkę uprzedmiotowienia. Jego celem jest

rozbierać obraz z obrazu
kształty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia [...]
do śmierci.¹¹⁵

Ciało obrazu okazuje się dla Różewicza „utajone puste” niczym „wiersz wewnętrzny”, nie daje się poznać przez kształty – *dia ton schematon*¹¹⁶. Odrzucając powierzchowność, poeta odrzuca obrazowy autoerotyzm, odcina się od obrazu-metafory, fantomu – symbolu-substytutu. Podobnie jak *Pan Cogito* Herberta nie ufa sztuczkom wyobraźni,

fortepian na szczycie Alp
grał mu fałszywe koncerty
[...]
dżungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną
unosił się rzadko
na skrzydłach metafory¹¹⁷

Instynktownie wyczuwa obecne w surrealnej wyobraźni oszustwo pustki i wiecznego odsyłania do nieobecnego. Dla Różewicza, podobnie jak dla Pana Cogito, Scève’go i młodzieńczego Baxtera, wyobraźnia „przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia”. Poeta czyni z niej „narzędzie współczucia”, złączenia, „ożywiania zmarłych”, niczym Pigmalion „przywraca skamielinom oddech”¹¹⁸.

„Jeszcze może się uda / udawany świat /
| jeszcze zda się na coś / co się tylko zdaje”¹¹⁹

„Biografia czyli zmyślenie albo wielki sen”¹²⁰. Pisze ją poeta, szczęśliwy myśliwy dzieciństwa, który skrada się „brzegiem baśni”. Jego widzenie obrazów jest

114 T. Różewicz *Dźwięki i obraz w poezji współczesnej*, w: tegoż *Proza*, t. 3, s. 153.

115 J. Ficowski *Posłowie do poematu*, w: tegoż *Poezje wybrane*, s. 200.

116 Plutarch *Zagadnienia biesiadne* 748 A-B; gr. *schema*, ie. (*s)ke-m-* ‘wycinać’, por. pol. ‘obraz’.

117 Z. Herbert *Pan Cogito i wyobraźnia*, w: tegoż *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1983, s. 22.

118 J. Ficowski *Pismo obrazkowe*, w: tegoż *Wszystko to*, s. 31.

119 Tegoż *Śmierć jednorożca*, w: tamże, s. 107.

120 Cz. Miłosz *Post scriptum* wiersza *Do leszczyny*, w: tegoż *To*, Znak, Kraków 2000, s. 9.

widzeniem tajemnic, fantazji i niezwykłości – projekcją wyobraźni na otaczającą rzeczywistość. Dla młodzieńczego umysłu to nierozzerwalnie sprzężone, nierozróżnialne bycie świata. Obrazy swobodnie przepływają. Choć czy są to obrazy? To wielki amalgamat świata w pierwotnym złączeniu – przenikający wszystko Ja-Jednorożec na barwnej tapiserii świata. Jedwabny splot werdiury jednak niepostrzeżenie pęka – rozdarta zostaje tkanina rzeczywistości, oddzielone nieboskłonnie tło wszechświata¹²¹. Nikną kosańce, róże, kiście winorośli. „Na wymarłej wyspie wśród jeziora”¹²² pozostaje siwy jednorożec i stary poeta. On jeden pamięta czas dzieciństwa i łzy niegdyś rozrzucone. Ich bycie niezmiennie odmierza czas biografii rozpaczy i udawanego świata. W fasetach diamentowego szlifów symetrycznie odbija się trupia czaszka i młodzieńcza twarz, „Ω α”¹²³.

Syleptyczna natura łez jednorożca sprawia, że są one jednocześnie Mallarmé’-ańskim obrazem i Proustowską pamiątką¹²⁴, są „w zastępstwie za coś” i „zanurzone w czymś”, są esencją, zagęszczoną materią, doskonałością, wewnętrznym podobieństwem oraz materialnym, naocznym świadectwem istnienia mitycznego zwierzęcia. Są nim samym, jego częścią, śladem, resztką po nim, ale też czymś diametralnie od niego różnym, czymś samoistnym i niezależnym. Skrywają w sobie Raj częściowy, „czarne ziarno sporyszu”, załazek różnicującej pustki – innego. Ich materia pozostaje nieuchwytna – rozbłyszcza się swoją doskonale przejrzystą, rozświetlającą powierzchnią, wiecznym odbijaniem i odkształcaniem świata, czysto iluzoryczną mocą reprezentacji. Nie tyle wskazuje znaczenie, ile, niczym pryzmat, „Szkło Trójkątne Rajem głupców zwane”¹²⁵, rozczepia je, ukazując obraz, jednorogiego imitatora; rozkwita binarną strukturą znaku. Ujawniając swoją przeszłość, genealogię i pochodzenie podtrzymuje jednocześnie ciągłość fantazmatycznego dziedzictwa. Odnajdywane w „poszyciu ziemi” łzy-obrazy roziskrzają wyobraźnię, rozbudzają instynkt mitycznego łowcy. Ich moc zwiera się w dostępnej bezpośrednio zmysłom powierzchni, która, będąc erupcją wnętrza, umożliwia bezpośrednie, niemal erotyczne, złączenie – kataraktyczne współdoświadczenie i współprzeżywanie zawierającej się w nich materii mitycznego jednorożca. Stając się cenną pamiątką łzy-obrazy potrafią wywołać w przestrzeniach przebudzonej na nowo wyobraźni nieprzebyte obszary pierwotnego lasu, pełnego rajskich roślin, cudownego kwiecia, zielnych łąk – siedliska jednorożca. Tylko tam, w nieeuklide-

¹²¹ Zob. obraz Marii Anto-Czarneckiej *Autoportret w 1972 r.*, teźże *Maria Anto. Vive le plein-air*, przeł. K. Lipnicka-Kołtuniak, Muza, Warszawa 2004.

¹²² A. Stern *Jednorożec*, w: J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 162.

¹²³ Zob. litografię Petera Prokscha *Janus* oraz sztych *Figures and a Unicorn*.

¹²⁴ O tych dwóch rozdzielnych i niedających się pogodzić wg M.P. Markowskiego modelach reprezentacji, zob. tegoż *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 7-11.

¹²⁵ Christopher Merret (1614-1695), cyt. za J. Gage *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Universitas, Kraków 2010, s. 121.

Interpretacje

sowej przestrzeni niemożliwego, możemy stać się myśliwym, podążyć pozostawionym śladem, spróbować przywrócić czas mitycznej wspólnoty i jedności – czas, którego obrazem jest

nurt nieruchomej rzeki
która nie w stronę żółtozłoty kwiatów płynie niesie jedynie kamień godząc się
hamując jak kropla wyschniętej łąki Du Fu
nie pozwala by ten wiersz zatonął w martwej obojętności piękna.¹²⁶

Abstract

Sebastian BOROWICZ
Jagiellonian University (Kraków)

The tears of the unicorn. An attempt at a phantasmic biography of an image

The seeing of images by the poet writing a biography is a seeing of mysteries, phantasies and rarities – the projection of imagination onto the surrounding reality. For a young mind it equals an indistinctive and coupled being of the world. Images move on freely. However, are these the images? It is rather a grand amalgam of the world in its primal unity – the I-unicorn who permeates everything on the colourful tapestry of the world. The article is an attempt at revealing the phantasmic biography of the image from the perspective of the unicorn's narrative, the poet-hunter who leaves the trace, the space of the primal forest and the mirror-fountain seducing with its deceptive reflection. The point of departure for this analysis is the moment of disintegration of the primarily unified, magic world – the time of metaphysical break, of the emergence of the unicorn's tears, i.e. the magic jewels, traces – images.

¹²⁶ Y. Lian *Linie przeciwko ziarnom słonecznika. Dla Aia Weirweia*, przeł. A. Nasilowska, „Gazeta Wyborcza” 04.06.2011, s. 14. Du Fu – jeden z najwybitniejszych chińskich poetów, tworzył w czasach dynastii Tang (VIII w.).