

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Tetiana Mychajłowa

Instytut Literatury im. T.H. Szewczenki
Narodowej Akademii Nauk Ukrainy
e-mail: tetiana.mykhailova.ua@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7857-582X

„Sobie – wolny... Boże, więc – wolny!“. Malarstwo Vincenta van Gogha w poetyckiej recepcji Liny Kostenko (na podstawie wiersza *Van Gogh* z cyklu *Sylwetki*)

Vincent van Gogh i ukraińskie pokolenie lat 60.

Postać Vincenta van Gogha i jego twórczość wzbudzała duże zainteresowanie wśród przedstawicieli ukraińskiego pokolenia lat 60. (walczącego poprzez kulturę z sowieckim światem totalitarnym o własną tożsamość narodową) oraz wśród dysydentów¹. Malarz Wiktor Zarecki w swoich esejach o sztuce odwoływał się do doświadczenia autora *Kwitnącego migdałowca*², cytował jego listy³. Poeta Wasyl Stus, jak stwierdza Ołeksandra Frołowa, całą noc opowiadał jej o holenderskim malarzu i dał w prezencie książkę o nim⁴. Dysydentka Switłana Kyryczenko wspominała, jak dostała z Niemiec pocz-

¹ Więcej o tym zob. B. Berdychowska, O. Hnatiuk, *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi*, Lublin 2000.

² V. Zarec'kij, *Z sirogo zošita*, w: *Hudożnik Viktor Zarec'kij. Poški korinnâ. Listi, narisi, spogadi, statti*, red. O. Zarec'kij, Kiïv 2009, s. 18.

³ V. Zarec'kij, *Rozdumi bilâ polotna*, w: *Hudożnik Viktor Zarec'kij. Poški korinnâ. Listi, narisi, spogadi, statti*, red. O. Zarec'kij, Kiïv 2009, s. 50.

⁴ V. Verbičenko, *Vištrâ plasta*, Kiïv 2004, s. 113. Informacja za: D. Stus, *Vasil' Stus: žittâ âk tvorčist'*, Kiïv 2004, s. 146. Z listów Wasyla Stusa wynika, że chodzi o książkę *Pasja życia* Irvinga Stone'a – biograficzną powieść o życiu holenderskiego malarza [V. Stus, *Tvori: u 4 tomah, 6 kni-gah*, tom 6, kniga 2: *Listi do druživ ta znajomih*, red. M. Kocûbins'ka, L'viv 1997, s. 21].

tówkę z *Siewcą*⁵ i jak oglądała z córką jego obrazy na wystawie w Moskwie, gdzie zatrzymały się w drodze do łagru w Mordowii na widzenie z mężem i ojcem⁶. Nazwisko malarza stawało się także powodem do refleksji we własnej twórczości literackiej ukraińskich sześćdziesiątników, na przykład w wierszu Iwana Dracza *Балада про Сар'янів та Ван-Гогів*⁷ [Ballada o Saryanach i Van Goghach] z tomiku *Соняшник* [Słonecznik] (1962) czy wierszu Liny Kostenko *Van Gogh*⁸ z cyklu *Силуєти* [Sylwetki]. Jeżeli Dracz tworzy zbiorowy obraz „Van Goghów” pozbawionych twarzy, to Kostenko skupia się na postaci holenderskiego malarza i jego twórczości, zastanawiając się nad naturą geniuszu i ceną, jaką płaci za niego artysta:

Oryginał ukraiński	Tłumaczenie na polski
Ліна Костенко <i>Ван Гог</i>	Lina Kostenko <i>Van Gogh</i>
Добрий ранок, моя самотності. Холод холоду. Тиша тиш. Циклопічною одноокістю небо дивиться на Париж.	Dobry ranek, moja samotności. Chłód nad chłodami. Cisza cisz. Cyklopiczną jednookością Niebo spogląda na Paryż.
Моя муко, ти ходиш по грані! Вчора був я король королів. А сьогодні попів згорання осідає на жар кольорів.	Męczarnio moja, doszłaś do granic! Wczoraj byłem królem nad królami. A dzisiaj popiół spalania Skwarną czystość kolorów plami.
Мертві барви. О руки – митарі. На мольбертах розп'ятий світ. Я – надгріб'я на цьому цвинтарі, кипариси горять в небозвід.	Martwe barwy. Ręce – jak celne straże. Na sztalugach świat ukrzyżowany. Jestem nagrobkiem na tym cmentarzu, cyprysy w nieboskłonie goreją jak rany.
Небо глухо набрякло грозою. Вигинаються пензлів хорти. Чорним струсом палеозою переламано горах хребти.	Niebo nabrzmiało burzy grozą. Wyginają się pędzłów charty. Czarnym wstrząsem paleozoiku Grzbiety gór przełamane i rozdarte.
Струменіє моє склепіння. Я пастух. Я дерева несу. В кишенях дня, залатаних терпінням, я кулаки до смерті донесу.	Przeciekają moje sklepienia. Jestem pastuchem. Drwa niosę. W kieszeniach dnia, załatanych cierpieniem, zaciśnięte pięści do śmierci doniosę.

⁵ S. Kiričenko, *Lûdi ne zî strahu. Ukraïns'ka saga: spogadi*, Kiïv 2013, s. 386.

⁶ Tamże, s. 634.

⁷ Ī. Drač, *Anatomiâ bliskavki: poezii, proza*, red. V. Brüggen, Harkiv 2002, s. 34.

⁸ L. Kostenko, *Poezii*, red. O. Zinkevič, Pariż–Baltimor–Toronto 1969, s. 239–240. Zgodnie z informacjami z tego emigracyjnego tomiku Liny Kostenko, jej wiersz *Van Gogh* został wydrukowany z czasopisma „Ukraïnski kalendarz 1968” wydanego w Warszawie 1968 roku (ukr. „Український календар 1968”) [L. Kostenko, *Poezii*, s. 356].

Oryginał ukraiński	Tłumaczenie na polski
Самовитий – несамовитий – не Сезанн – не Гоген – не Мане – але що ж я можу зробити, як в мені багато мене?!	Samowity – niesamowity – nie Cézanne – nie Gauguin – nie Manet – ale co mogę zrobić z tym, jeśli we mnie jest tak dużo mnie?!
Він божевільний, кажуть, божевільний! Що ж, може бути. Він – це значить я. Боже – вільний... Боже, я – вільний! На добраніч, Свободо моя! ⁹	On szalony, sobiepański, sobiewolny! Cóż, może być. On – to ja. Sobie – wolny... Boże, więc – wolny! Na dobranoc, Wolności ma! ¹⁰

Można powiedzieć, że utwór jest poświęcony przemianie bohatera lirycznego (*alter ego* znanego malarza) i przedstawia jego bolesny proces samoakceptacji, w tym męczącej samotności, jako unikalnej i bezgranicznej wolności.

Ekfrazja jako problem transkodowania

Jeżeli można założyć, że malarstwo „to obraz w kolorze”¹¹, a literatura to obraz w słowie, mamy do czynienia z procesem transkodowania obrazu z koloru w obraz słowny, który określa się mianem ekfrazy. Problem opisu dzieł sztuki przez użycie środków literackich nie jest nowy i sięga jeszcze starożytności¹². Dziś ekfrazą nazywamy „utwór lub fragment utworu literackiego odnoszący się do dzieła sztuk wizualnych – obrazu, rzeźby, budowli”¹³. Innymi słowy, ekfrazę można określić przede wszystkim jako werbalną reprezentację (opis) obrazu malarstwa, rzeźby itp.¹⁴ Nawiązując do określenia

⁹ L. Kostenko, *Poezii*, Paryż–Baltimor–Toronto 1969, s. 239–240.

¹⁰ F. Nieuważny, J. Pleśniarowicz, *Antologia poezji ukraińskiej*, Warszawa 1977, s. 685. Tłumaczenie – Jerzy Jędrzejewicz. Kolejne cytaty wiersza w języku polskim pochodzą z tego źródła.

¹¹ V. Zarec'kij, *Rozdumi bilâ polotna*, s. 58 [tu i dalej tłumaczenie z ukraińskiego własne – T.M.].

¹² Więcej o tym w: A. E. Mrozewicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań 2010, s. 13.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 13–14. Z takim wąskim rozumieniem ekfrazy nie zgadza się Adam Dziadek, podkreślając, że czasem dzieło sztuki może być tylko źródłem inspiracji poety, który tworzy na podstawie swojej recepcji zupełnie odmienny werbalny obraz: „*Ekphrasis*, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy do samej tylko kwestii opisu. Rzecz w tym, że pojawienie się obrazu w danym tekście literackim ma zwykle charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia do powstania autonomicznego dzieła literackiego” [A. Dziadek, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 150].

James'a A. W. Heffernana, który definiuje ekfrazę jako „werbalną reprezentację wizualnej reprezentacji”¹⁵, Anna Estera Mrozewicz zaznacza, że „ekfraz zachęca do rozważań na temat relacji poeta – widz, słowo – obraz i możliwości przekładu jednego kodu na drugi”¹⁶. Kwestią dyskusyjną pozostaje problem klasyfikacji ekfrazy. Aneta Grodecka, opierając się na pracach Mieczysława Wallisa i Mieczysława Porębskiego, wyodrębnia pięć typów ekfrazy, biorąc za kryterium bliskość (dążenie do obiektywności) / dalekość (dominowanie subiektywnych wrażeń pisarza) opisu dzieła malarstwa¹⁷: informacyjna, dyskursywna, inwokacyjna, syntetyczna, ekstatyczna¹⁸. Adam Dziadek zajmując się kwestią kryteriów, jakie powinna spełniać ekfraz, stwierdza:

Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za *ekphrasis*, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odnoszą się do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej¹⁹.

Do takich oznak metajęzykowych badacz zalicza między innymi:

1. elementy zewnętrznotekstowe:

- tytuł obrazu umieszczony jako tytuł tekstu lub jego podtytuł;
- nazwisko malarza jako tytuł lub podtytuł utworu literackiego;
- tytuł obrazu lub nazwisko malarza zawarte bezpośrednio w samym tekście;
- informacje pod tytułami tekstów: nazwy galerii sztuki, nazwiska artystów i daty ich życia, tytuły obrazów i daty ich stworzenia;

¹⁵ J.A.W. Heffernan, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993, s. 3. Cyt. za: A.E. Mrozewicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, s. 38.

¹⁶ A.E. Mrozewicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, s. 40.

¹⁷ Według spostrzeżeń Katarzyny Szewczyk-Haake, ekfrazy tworzone w czasie modernizmu są już dużo bardziej „oddalone” od swego pierwowzoru malarskiego w porównaniu do ekfraz wcześniejszego okresu: „Autor modernistycznej ekfrazy, mimo «konkretnego» punktu odniesienia, do jakiego odsyła, nie chce wszak (jak, być może, było to niekiedy udziałem autorów ekfraz w literaturze przedmodernistycznej) formułować «prawdziwych» czy «adekwatnych» (czyli mimetycznie doskonałych i weryfikowalnych w akcie porównania z dziełem plastycznym) zdań na jej temat, interesują go bowiem [...] imponderabilia, które ukryte są w dziele (i o które, dodajmy, w warunkach nowoczesności zawsze można się spierać)” [K. Szewczyk-Haake, *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, Kraków 2018, s. 15].

¹⁸ A. Grodecka, *Wiersze o obrazach: studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 32–33.

¹⁹ A. Dziadek, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, s. 146.

2. elementy wewnątrznotekstowe (wyraziste ślady powiązujące tekst z dziełem sztuki):

- nazwy gatunków malarskich;
- aluzje do technik, konwencji sztuk wizualnych lub motywów właściwych twórczości malarza²⁰.

Biorąc pod uwagę stanowisko Adama Dziadka, można z pewnością powiedzieć, że tytuł wiersza Liny Kostenko *Van Gogh* oraz zawarty w nim opis (elementów) obrazów wyraźnie odwołują się do twórczości holenderskiego malarza.

Twórczość jako samotność i cierpienie

Wiersz Liny Kostenko *Van Gogh* to rozmowa ze samym sobą, monolog artysty, w którym ujawniona została samotność geniusza. Kompozycyjnie wiersz przedstawia życie przeżywane jako jeden dzień. Świadczą o tym między innymi powitanie na początku: „Dobry ranek, moja samotności” i pożegnanie w finale: „Na dobranoc, Wolności ma!”. W pierwszym wersie podmiot liryczny wita swoją samotność²¹, która jest częścią jego samego, na co wskazuje użycie zaimka dzierżawczego „moja”. Wątek samotności wzmocniony jest o poliptotony zapisane tuż obok siebie w następnym wersie jako dwa krótkie zdania: „Chłód nad chłódami. Cisza cisz”. Kropka pomiędzy nimi uwypuszcza ciszę i pustkę, pogłębia poczucie beznadziei. Użycie pleonazmu „Cyklopiczną jednookością / Niebo spogląda na Paryż” (w którym cyklopi zgodnie z mitologią antyczną to „jednoocy giganci, wyróżniający się niezwykłą siłą i sprytem”²²) także ma na celu podkreślenie wątku samotności i poniekąd bezradności wobec ogromu świata.

Z samotnością współlistnieje wątek cierpienia, wprowadzony do tekstu tak samo za pośrednictwem zaimka dzierżawczego „moja”, który podkreśla nierozdzielność bohatera lirycznego i jego cierpienia: „Męczarnio moja, doszłaś do granic!”. Cierpienie malarza spowodowane jest upadkiem z niespotykanej wysokości do poziomu całkowitego zniszczenia poprzez (samo)spalanie:

²⁰ Tamże.

²¹ Ciekawe, że w oryginale zamiast słowa „samotność” (z akcentem na „sam”) użyto synonimu, w którym robi się nacisk na „jeden” („один” – „одинокість”): „Добрий ранок, моя одинокість” [L. Kostenko, *Poezii*, s. 239].

²² Ć. Kozovik, O. Ponomariv, *Slovník antičnej mitológie*, Ternopil’ 2006, s. 158.

Wczoraj byłem królem nad królami.
A dzisiaj popiół spalania
Skwarną czystość kolorów plami²³.

Ostatnie wersy oryginału w dosłownym tłumaczeniu brzmią tak: „[popiół spalania] osiada na żar kolorów”²⁴, co podkreśla znaczenie wyrazistości barw jako ważnego środka malarskiego Van Gogha²⁵. Wiktor Zarecki, analizując jego obraz *Kawiarnia*, pisał: „Kolor jest dialektyczny. Ciepło i zimno – jedność przeciwieństw”²⁶. Ciekawe, że w przekładzie na polski tłumaczowi też udało się odczytać i odtworzyć tę grę przeciwieństw w twórczości Van Gogha, o czym świadczy oksymoron: „czystość kolorów²⁷ plami”. Wiersz ukraińskiej poetki opisuje sytuację utożsamienia się artysty ze swoim dziełem, tworzenie na płótnie świata, który nagle zaczyna zastępować mu rzeczywistość.

W utworze *Van Gogh* Liny Kostenko można zauważyć także rozpacz, beznadzieję i mękę z powodu niemożności poradzenia sobie w tym świecie: „Martwe barwy. / Ręce – jak celne strzały”. Słowa oryginału „О руки – митарі” w dosłownym tłumaczeniu oznaczają „O ręce – udręczone”. Ból malarza wiąże się bezpośrednio z jego twórczością. Dlatego właśnie pojawia się wers „Na sztalugach świat ukrzyżowany”, co nawiązuje do symboliki

²³ Walentyna Charchun, komentując te wersy, zauważa: „Jak widać, Lina Kostenko odbiega od danych biograficznych [holenderskiego malarza – T. M.]. Świadczą one o tym, że sława i uznanie przychodzą do Van Gogha niemal jednocześnie z zaostrzeniem choroby, która powoduje kataklizmy psychiczne. Dla poetki ważne jest uwydatnienie momentu załamania psychicznego i powiązanie go z załamaniem artystycznym. Stąd odpowiednia stylistyka” [W. Charchun, *Мітець як об'єкт психологічного портретування* (za *віршем* Lini Kostenko „Van Gogh”), „Literatura ta kul'tura Polissâ” 2013, vip. 74, s. 142].

²⁴ Zdaniem Ludmyły Czerednyk, te słowa nawiązują do obrazu Van Gogha *Słoneczniki* (1887) [L. Čerednik, *Konceptual'na interpretaciâ obrazu mitcâ u ciklî poezij Lini Kostenko „Silueti”*, „Naukovij visnik Mižnarodnogo humanitarnogo universitetu” 2017, nr 30 (1), s. 55, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol.2017.30%281%29_18 [dostęp 17.02.2025].

²⁵ Polscy badacze także nieraz zwracali uwagę na oryginalność kolorystyczną prac malarza. Wiesław Juszcak między innymi zaznaczał, że autor *Irysów* posiadał „swoją «kolor sugestywny». Nie aluzyjny, nie sugerujący, ale wymowny, wyrazisty, wyrażający, ekspresyjny” [W. Juszcak, *Symbolizm ekspresyjny – Vincent van Gogh*, w: tegoż, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 112–115]. Aneta Grodecka również zauważała, że na płótnach Van Gogha „kolor jest dominującym środkiem wyrazu, pozbawionym funkcji przedstawiającej. Jest to kolor sugestywny i intensywny, traktowany substancjalnie, maksymalnie nasycony...” [A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, s. 209–210].

²⁶ V. Zarec'kij, *Z sirogo zošita*, s. 18.

²⁷ Grodecka stwierdza, że „paletę malarza tworzy pełna gama kolorów czystych, tęczyowych, jego ulubione zestawienia to zieleń–orańż, czerwień–błękit (pary barw opozycyjnych), nasycone żółcienie...” [A. Grodecka, *Wiersze o obrazach: studium z dziejów ekfrazy*, s. 210].

biblijnej, przywołując historię Chrystusa. Co istotne – na sztalugach artysty (liczba mnoga sugerująca dużą liczbę obrazów) jest jeden ukrzyżowany świat – niezmienny w swoim niekończącym się cierpieniu. Także sam kształt sztalugi przywołuje obraz krzyża, miejsca męki, na którym rozpięty jest świat²⁸ holenderskiego malarza.

Elementy ekfrazy w wierszu *Van Gogh*

Utwór Liny Kostenko oprócz konstruowania portretu psychologicznego wielkiego holenderskiego malarza, w którym znajdujemy uniwersalny obraz wrażliwej natury artysty, odwołuje się bezpośrednio do jego twórczości. Jednak robi to w sposób na pierwszy rzut oka niebezpośredni, nie nazywając wprost tytułów płócien. Poetka wymienia na przykład kluczowe elementy obrazów Van Gogha, a mianowicie: cyprysy, niebo przed burzą, góry, pastercza²⁹. Przyjrzymy się dokładnie każdemu z wymienionych obrazów, próbując dopasować fragmenty analizowanego wiersza do znanych dzieł artysty. Przy tym pamiętajmy, że „*Ekphrasis* literackie wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania za pomocą środków językowych barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele, ale raczej reprezentuje to dzieło i temu właśnie zawdzięcza swą nazwę”³⁰.

Wers „cyprysy w nieboskłonie goreją jak rany” może być zainspirowany obrazami: *Cyprysy* (1889)³¹, *Cyprysy z dwoma postaciami kobiet* (1889), *Pole pszenicy z cyprysami* (1889), *Droga z cyprysem i gwiazdą* (1890)³². Ciekawe, że spośród najróżniejszych drzew przedstawionych na płótnach Van Gogha

²⁸ Dziękuję za to spostrzeżenie profesorowi Piotrowi Kilanowskiemu.

²⁹ Jak słusznie zauważa Dziadek, „poeci wybierają z obrazu to, co mamy zobaczyć, i to, co oni sami chcą nam pokazać. Obraz jest zwykle punktem wyjścia, sprawia, że dokonuje się coś, co można by określić jako «wizualne zaszczepienie», które stymuluje wyobraźnię i pozwala pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Ów aspekt subiektywny jest w przypadku *ekphrasis* szczególnie istotny. *Ekphrasis* opisuje dzieło sztuki, ale nie tylko, bowiem opisuje także tego, kto to dzieło ogląda” [A. Dziadek, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), s. 150].

³⁰ Tamże, s. 150–151.

³¹ Tu i dalej odwołuję się do reprodukcji dzieł holenderskiego malarza zebranych w: I. F. Walther, R. Metzger, *Van Gogh. Obra Completa de Pintura*, vol. 1–2, trad. C. Rodriguez, A. Guerra, Köln 2010.

³² Zaznaczyć trzeba, że Walentyna Sajenko odczytuje te słowa jako dialog tylko z obrazem *Droga z cyprysami* [W. Saenko, „*Kriz’ roki i pečali*”. *Do literaturnogo portretu Lini Kostenko*, „*Kiiv*” 2005, nr 3, s. 155, <https://dspace.onu.edu.ua/items/7162755a-511d-450b-a9c1-eceb02cb8c22>, dostęp 28.02.2025]. Natomiast Hryhorij Sawczuk odwołuje się do płócien *Gwiazdzista noc* (1889), *Droga z cyprysami* (1890) oraz *Pole pszenicy z cyprysami* (1889). Badacz pisze, że podmiot liryczny

(topole: *Droga topolowa w Neunen* (1885), *Dwie topole przy drodze prowadzącej przez wzgórza* (1889); oliwki: *Oliwki w Saint-Rémy* (1889) i inne), ukraińska poetka wybrała dla swojego wiersza cyprysy. I tu nie chodzi o dopasowanie słowa do rytmicznej struktury tekstu. Zamiast cyprysów w oryginale (i w przekładzie na polski) z zachowaniem potrzebnego akcentu i niezbędnej liczby sylab mogłyby pojawić się, na przykład, przywołane wcześniej topole: „(ДВІ) тополі горять в небозвід” / „...topole w nieboskłonie goreją jak rany”. Być może decydującym o wyborze czynnikiem stała się symbolika tego drzewa, uważanego za „męskie”³³, podczas gdy topola odpowiada za „zasadę żeńską”³⁴. Cyprys symbolizuje „trwałość, niezniszczalność”³⁵, to jest „drzewo wiecznie zielone, o drewnie nie ulegającym zepsuciu”³⁶, „drzewo życia, nieśmiertelności”³⁷. Z drugiej strony cyprys to „rozstanie, pożegnanie”³⁸ oraz „smutek, żaloba, gdyż drzewo zrabane nie odrasta”³⁹. Wiadomo także, że cyprysy sadzone były na cmentarzach⁴⁰. I chyba te wszystkie konotacje odzwierciedlają naturę samego Van Gogha: jego niepokój, impulsywność, cierpienie poszukiwań, walkę o siebie, o swoje miejsce w świecie i w sztuce, symboliczne umieranie i zmartwychwstanie w pamięci innych.

Kolejnymi płótnami, które można odnaleźć w tekście, między innymi w wersach „Niebo nabrzmiało burzy grozą. / Wyginają się pędzłów charty”

wiersza Kostenko „za pomocą plastyczności werbalnej «cytuje» elementy własnych obrazów...” [H. Sawčuk, *Intermedial'ni aspekti ukraińs'koj literaturi epohi šistdesâtnictva*, „Visnik Harkivs'kogo nacional'nogo universitetu imeni V. N. Karazina” 2018, vip. 78, s. 131, <http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL.2018.78.27> [dostęp 20.02.2025]]. Prawdopodobnie obaj badacze, pisząc o dziele pod tytułem *Droga z cyprysami* (1890) mieli na myśli obraz *Droga z cyprysem i gwiazdą* (1890), ponieważ w dwutomowym wydaniu gromadzącym reprodukcje dzieł z całego dorobku artysty [I.F. Walther, M. Rainer, *Van Gogh. Obra Completa de Pintura*] nie znaleziono obrazu o tytule *Droga z cyprysami*. Ludmyła Czerednyk także wiąże wzmiankę o cyprysach oraz całą kolejną strofę wiersza (do wersu „grzbiety gór przełamane i rozdarte” włącznie) z płótnem *Droga z cyprysem i gwiazdą* [L. Čerednyk, *Konceptual'na interpretaciâ obrazu mitcâ u ciklî poezij Lini Kostenko „Silueti”*, s. 55]. Taki pomysł jednak powoduje pewne wątpliwości, ponieważ w tekście wspomniano cyprysy w liczbie mnogiej, a nie pojedynczej. I, jeżeli nocne niebo dzieła malarzskiego jeszcze można skojarzyć z poetyckim niebem przed burzą, to na przywoływanym przez Czerednyk obrazie zupełnie brakuje gór.

³³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 50.

³⁴ Tamże, s. 426.

³⁵ Tamże, s. 50.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 51.

³⁹ Tamże, s. 50.

⁴⁰ Tamże.

jest *Pole pszenicy przed burzą* (1890) lub *Pole pszenicy z krukami* (1890)⁴¹. Oba dzieła przedstawiają ciężar nieba przed wybuchem ulewnego deszczu. Co istotne, większość przestrzeni wspomnianego *Pola pszenicy przed burzą* zajmuje właśnie niebo, podporządkowując sobie przestrzeń ziemi. Na obrazie *Pole pszenicy z krukami* niebo zostaje zaakcentowane czarnymi skrzydłami przestraszonych ptaków. Każdy z tych obrazów oddaje napięcie wyrażone kolorystycznie za pomocą głębokich odcieni niebieskiego przechodzącego przez fiolet do czerni. To samo napięcie jest oddane werbalnie, czemu służą trafnie dobrane przez poetkę czasowniki: „nabrzmiało” i „wyginają się”⁴². Bardzo ważne jest także symboliczne odczytanie, ponieważ burza to przede wszystkim swoboda, a deszcz, który jej towarzyszy, kojarzy się z oczyszczeniem⁴³. Jednocześnie kruk „jest symbolem niepokoju; choroby”⁴⁴ oraz śmierci, okrucieństwa, samotności⁴⁵. Natomiast pole pszenicy obecne na obu płótnach związane jest z życiem, wolnością, w jakimś stopniu „równoważąc” negatywną symbolikę przeddeszczowego nieba.

Przez poczucie bólu wyrażnie określa się w wierszu obraz gór: „Czarnym wstrząsem paleozoiku / Grzbiety gór przełamane i rozdarte”, które mogą być zainspirowane takimi obrazami Van Gogha jak *Góry w Saint-Rémy* (1889), *Łąka w górach* (1889), *Krajobraz górski za szpitalem świętego Pawła* (1889) lub *Drzewa oliwne z Alpilles w tle* (1889). Zwłaszcza na płótnie *Góry w Saint-Rémy* przedstawienie masywu skalnego odznacza się połamana linia szczytów, wzmagającą wrażenie spiętrzenia i stłoczenia. W porównaniu z nim *Krajobraz górski za szpitalem świętego Pawła* namalowany został z płynniejszymi przejściami współgrającymi z zawilościami białych obłoków nad nim. W podobny sposób faliste korony drzew oliwnych harmonijnie współlistnieją z połamany liniami gór na obrazie *Drzewa oliwne z Alpilles w tle*. Z kolei na płótnie *Łąka w górach* możemy zauważyć coś w ro-

⁴¹ Według Sajenko za inspirację do wersu „Niebo nabrzmiało burzy grozą” posłużył obraz *Droga w Auvers po deszczu* (1890) [W. Saënko, „Kriz’ roki i pečali”. Do literaturnego portretu Lini Kostenko, s. 155]. Ze swojej strony Sawczuk kojarzy niebo przed burzą Liny Kostenko z obrazami *Widok morza w Scheveningen* (1882) oraz *Kościół w Auvers* (1890) [H. Sawczuk, *Intermedial’ni aspekti ukraïns’koï literatury epohi šistdesâtництва*, s. 131].

⁴² Seweryna Wysłouch, pisząc o malarskości literatury, zaznacza, że wiersze o obrazach nie tylko „imitują” dzieła sztuki, a także kreują sfery wyglądown za pomocą środków językowych, dzięki czemu można mówić o zjawisku stylizacji [S. Wysłouch, *O malarskości literatury*, w: *też*, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 89]. Taka stylizacja, zdaniem badaczki, może odbywać się w dwa sposoby: „1) kreacja przestrzeni, która imituje przestrzeń malarską; 2) językowe ekwiwalenty kategorii estetycznych, takich jak piękno, naiwność czy ludowość” [tamże, s. 90].

⁴³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 67.

⁴⁴ Tamże, s. 172.

⁴⁵ Tamże.

dzaju kardiogramu masywu górskiego, który zdaje się powtarzać liczne kręte ścieżki na tle żółtego⁴⁶ nieba. Góry także mają bogatą symbolikę, oznaczając wielkość, niezłomność oraz swobodę, drogę do nieba, raju⁴⁷.

Niemniej ważna w wierszu (jak zresztą i w całej twórczości malarza) jest postać pasterza: „Przeciekają moje sklepienia. / Jestem pastuchem. Drwa niosę”, która odwołuje się do znanego obrazu Van Gogha *Pasterz ze stadem owiec (po burzy)* (1884)⁴⁸. Świadczyć o tym może zwłaszcza wąskie pasmo światła na niebie, będące odpowiednikiem słów „Przeciekają moje sklepienia”, które poprzedza wzmiankę o pasterzu. Warto także zwrócić uwagę na pewne różnice pomiędzy kolejnymi publikacjami oryginału. W późniejszych publikacjach cytowany wers w dosłownym przekładzie brzmi: „Jestem pasterzem. Pasę drzewa”⁴⁹, co mimo nieoczekiwanej metafory, także nawiązuje do problemów zdrowotnych artysty związanych z zaburzeniami psychicznymi.

Ekfrastyczne elementy w analizowanym tekście mogą być odczytane nie tylko jako odniesienie do różnych obrazów Van Gogha, ale też jako lakoniczne wymienienie elementów jednego dzieła. I chyba najbardziej „pasującym” wtedy płótnem byłaby *Gwiazdzista noc* (1889)⁵⁰, ponieważ przedstawiono tu niemal wszystkie wspomniane przez poetkę elementy. Słowa „cyprysy w nieboskłonie goreją jak rany” (gdzie porównanie z ranami dodane zostało przez tłumacza) prawdopodobnie są metaforą kształtu korony tych drzew unoszących się w niebo, co przypomina kontury płomienia. Także skojarzenie z ogniem staje się możliwe dzięki dużym żółtym gwiazdom, jedna z nich, czy tylko jej światło, bezpośrednio dotyka szczytu wyższego cyprysa.

Niebo „spuchnięte” przed burzą, jak sformułowano w oryginale, realizuje się na obrazie Van Gogha licznymi odcieniami niebieskiego, które tworzą przestrzeń nocnego firmamentu. Także wers „Wyginają się pędzłów

⁴⁶ Wiesław Juszcak przypuszczał: „Gdyby ktoś próbował ustalić jakąś hierarchię «ważności» kolorów w paletcie tego malarza [Van Gogha – T.M.], musiałby chyba na najważniejszym miejscu postawić żółcień” [W. Juszcak, *Symbolizm ekspresyjny – Vincent van Gogh*, s. 115]. I wyznawał: „Ta barwa zdaje się uzmysławiać «temperaturę» całej twórczości van Gogha” [tamże, s. 116].

⁴⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 100–101.

⁴⁸ Zdaniem Sajenko, te dwa ostatnie krótkie zdania (w oryginale: „Я пастух. Я дерева несy”) odnoszą się do płócien *Cyprysy* (1889) oraz *Droga z cyprysem i gwiazdą* (1890) [W. Saëenko, „Kriz’ roki i pečali”. *Do literaturnogo portretu Lini Kostenko*, s. 155].

⁴⁹ L. Kostenko, *Vibrane*, Kiïv 1989, s. 223; L. Kostenko, *Trista poezij. Vibrani virši*, Kiïv 2014, s. 124.

⁵⁰ Ciekawe, że Sawczuk, wymienia to dzieło jako pierwsze w kontekście nawiązania do obrazów cyprysów z wiersza Liny Kostenko [H. Sawczuk, *Ġntermedial’ni aspekti ukrains’koï literatury epohi šistdesiatnictva*, s. 131].

charty” może ilustrować faliste krzywe linie chmur na nocnym niebie w centrum obrazu.

Na *Gwiazdzistą noc* jako prawdopodobne źródło inspiracji do napisania wiersza *Van Gogh* przez Linę Kostenko wskazywać mogą także słowa „Czarnym wstrząsem paleozoiku / Grzbiety gór przełamane i rozdarte”, ponieważ czarny – to kolor nocy, w której duże gwiazdy oświetlają górskie pasmo. Jak widać, wszystkie kluczowe obrazy wiersza ukraińskiej poetki (oprócz pasterza) da się odnaleźć na proponowanym płótnie. Co więcej, kluczowe obrazy tekstu trafnie opisują specyfikę poszczególnych fragmentów dzieła malarza, odzwierciedlając ducha całego utworu. Lina Kostenko skupia się w swoim wierszu na płótnie, z którego przemawiają napięcie i tragiczność⁵¹. Poetka oddaje to odpowiednimi czasownikami: cyprysy – goreją, niebo – nabrzmiało grozą, pędzłów charty – wyginają się, grzbiety gór – przełamane i rozdarte. Po opisie obiektów przyrody dotkniętych upadkiem autorka wiersza powraca do postaci samego malarza, w imieniu którego przemawia jej bohater liryczny. Artysta utożsamiony ze swoimi płótnami nie jest w stanie wytrzymać tak dużego napięcia. Pojawia się wątek nieuniknionej śmierci:

Jestem pastuchem. Drwa niosę.
W kieszeniach dnia,
załatanych cierpieniem,
zaciśnięte pięści do śmierci doniosę.

Mimo wszystko bohater liryczny nie poddaje się i jest gotów do walki, na co wskazują zaciśnięte pięści. Gra słów z partykulą „nie” powoduje gromadzenie wątków zaprzeczania samego siebie, które nagle rozwiązuje się wersem o uznaniu własnej wyjątkowości:

Samowity – niesamowity –
nie Cézanne – nie Gauguin – nie Manet –
ale co mogę zrobić z tym,
jeśli we mnie jest tak dużo mnie?!

W świadomości narratora lirycznego zderzają się jednocześnie zaprzeczenia („nie”, „ale”) z warunkiem („jeśli”). Gra przeciwieństw „samowity

⁵¹ Juszczak zauważa: „Dla kogoś, kto powierzchownie kontaktuje się ze sztuką, van Gogh to przede wszystkim i niemal wyłącznie biografia artysty, niezwykła, burzliwa, tragiczna” [W. Juszczak, *Symbolizm ekspresyjny – Vincent van Gogh*, s. 95]. Aneta Grodecka, rozmyślając o holenderskim malarzu, także pisze, że jego twórczość otoczona jest aurą tragiczności, od której nie da się uwolnić, kiedy oglądamy jego obrazy [A. Grodecka, *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008, s. 147, 149].

– niesamowity”⁵² wzmocniona licznymi pauzami (myślnikami) oraz wymienienie nazwisk znanych malarzy pozwala odnaleźć mu własną tożsamość przez odrzucanie (zaprzeczenia) tożsamości innego, którą on na siebie jak gdyby „przymierza”.

W oryginale „божевільний” (pol. „wariat”, „szalony”, „szaleniec”) używane jest najpierw jako przymiotnik: „Він божевільний, кажуть, божевільний! / Що ж, може бути. Він – це значить я”. W dosłownym tłumaczeniu na polski te wersy znaczą: „On szalony, mówią, że jest szalony! / Cóż, może być. On – to znaczy ja”, w poetyckim tłumaczeniu Jerzego Jędrzejewicza: „On szalony, sobiepański, sobiewolny! / Cóż, może być. On – to ja”. Dopiero po takiej akceptacji samego siebie, w tym własnego „wariactwa” (niepodobieństwa do innych, swojej unikalności) chorobliwe określenie „божевільний” w oryginale rozpada się (podobnie do zniknięcia złych czarów w baśni) na dwa osobne słowa: „Боже – вільний” (pol. „Boże, jestem wolny”)⁵³. Wstawianie pomiędzy nimi zaimka „ja” („Боже, я – вільний!”) wprowadza stanowcze potwierdzenie wolności, które nagle zastępuje ciężar szaleństwa. W taki sposób choroba utożsamiana w jakimś stopniu z obsesyjną naturą artysty nagle zamienia się w uświadomienie własnej wolności, którą daje mu twórczość. Dlatego wiersz kończy się pożegnaniem afirmującym życie⁵⁴:

Sobie – wolny...
Boże, więc – wolny!
Na dobranoc, Wolności ma!

Zwycięstwo wolności poetka akcentuje również wizualnie, ponieważ słowo zostało napisane dużą literą. Oksana Pachłowska podkreśla: „To ostateczna i jedyna Wolność, o której artysta może rozmawiać tylko z Bogiem”⁵⁵.

⁵² Walentyna Charchun zauważa: „Neologizm «samowity» jest widocznie nastawiony na «sam» i wiąże się z ideą samotności, osamotnienia i izolacji” [W. Charchun, *Mitec’ âk ob’êkt psihologičnogo portretuvannâ (za viršem Lini Kostenko „Van Gog”)*, s. 143].

⁵³ Oksana Pachłowska, córka Liny Kostenko i badaczka kultury, słusznie rozgranicza: „Dla innych jest szalony. Dla siebie samego: „Боже, я вільний!” (pol. „Boże, jestem wolny!” – T. M.)” [O. Pachłowska, *Indywidualność, wolność, czas: „język europejski” versus „język sowiecki”* (i „post-sowiecki”) w poezji Liny Kostenko, w: *Dusza szybuje w poświęcie epok...*, red. A. Matusiak, L. Tarnashynska, Wrocław 2022, s. 87].

⁵⁴ Charchun natomiast widzi w finalnych słowach wiersza smutną ironię, ponieważ osiągnięcie wolności przez artystę, jej zdaniem, jest ściśle związane z jego szaleństwem i naznaczone bliskością śmierci [W. Charchun, *Mitec’ âk ob’êkt psihologičnogo portretuvannâ (za viršem Lini Kostenko „Van Gog”)*, s. 144].

⁵⁵ O. Pachłowska, *Indywidualność, wolność, czas: „język europejski” versus „język sowiecki”* (i „post-sowiecki”) w poezji Liny Kostenko, s. 87.

Jeżeli na początku utworu zaimkiem „moja” określano samotność, która przy kolejnym wspomnieniu pojawiła się już w słowie „męczarnia”, to w finale wiersza „moja” jest tylko „Wolność”. Jak zwraca uwagę Pachlowska, „tutaj mamy przede wszystkim do czynienia z wymiarem ostatecznej samotności – i ostatecznej wolności jako krańcowego stanu egzystencjalnego”⁵⁶. Pożegnanie „Na dobranoc” także może odwoływać się do obrazu *Gwiazdzista noc*, w dolnej części którego namalowane są domki z żółtym światłem w oknach jak odbicie świecących gwiazd.

Podsumowanie

Wiersz *Van Gogh* znanej ukraińskiej poetki Liny Kostenko jest trzecim wierszem z jej cyklu poetyckiego *Силуети* [Sylwetki] poświęconym refleksjom na temat artysty i twórczości. Kostenko od wątku głębokiej samotności malarza stopniowo prowadzi czytelnika do obrazów z jego dzieł, które da się zestawić z płótnem *Gwiazdzista noc*. Analizowany wiersz można odczytywać także jako nawiązanie do różnych obrazów Van Gogha, na których przedstawione zostały kluczowe elementy jego malarstwa: cyprisy, niebo przed burzą, góry oraz pasterz. Wyraziste obrazy ze znanych dzieł artysty, wzmianki o kolorach i przede wszystkim głębokie poczucie tragiczności świata – to dominanty życia i twórczości Van Gogha w recepcji ukraińskiej poetki. Za pomocą gry słów opisuje ona świat holenderskiego malarza, w którym szaleństwo graniczy z artystyczną wolnością.

Bibliografia

- Berdychowska Bogumiła, Hnatiuk Ola [red.] (2000), *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Čerednik Lûdmila (2017), *Konceptual’na interpretaciâ obrazu mitcâ u ciklî poezij Lini Kostenko „Silueti”*, „Naukovij visnik Mižnarodnogo humanitarnogo uniwersitetu” (seriâ: filologîâ), nr 30 (1), s. 54–57, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol.2017_30%281%29__18 [dostęp 17.02.2025].
- Charchun Walentyna (2013), *Mitec’ âk ob’ëkt psihologičnogo portretuvannâ (za viršem Lini Kostenko „Van Gog”)*, „Literatura ta kul’tura Polissâ” (seriâ: filologični nauki), vip. 74, s. 138–145, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpfil.2013_74_15 [dostęp 14.02.2025].

⁵⁶ Tamże, s. 87.

- Drač Ľvan (2002), *Anatomiâ bliskavki: poezii proza*, red. V. Brüggen, Harkiv: Folio.
- Dziadek Adam (2000), *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie”, nr 4, s. 141–151.
- Grodecka Aneta (2008), *Poezi patrz... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa: Wydawnictwo Stentor.
- Grodecka Aneta (2009), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Juszczak Wiesław (1985), *Symbolizm ekspresyjny – Vincent van Gogh*, w: W. Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 95–123.
- Kiričenko Svitlana (2013), *Lûdi ne zi strahu. Ukraïnska saga: spogadi*, Kiïv: Smoloskip.
- Kopaliński Władysław (1990), *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kostenko Lina (1969), *Poezii*, red. O. Zinkevič, Paryż–Baltimor–Toronto: Smoloskip.
- Kostenko Lina (1989), *Vibrane*, Kiïv: Dnipro.
- Kostenko Lina (2014), *Trista poezij. Vibrani virši*, Kiïv: A-BA-BA-GA-LA-MA-GA.
- Kozovik Ľvan, Ponomariv Oleksandr (2006), *Slovník antičnoï mitologii*, Ternopil': Navčal'na kniga – Bogdan.
- Mrozewicz Anna Estera (2010), *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Nieuważny Florian, Pleśniarowicz Jerzy (1977), *Antologia poezji ukraińskiej*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Pachlovska Oxana (2022), *Indywidualność, wolność, czas: „język europejski” versus „język sowiecki” (i „postsowiecki”) w poezji Liny Kostenko*, w: *Dusza szybuje w poświęcenie epok...*, red. A. Matusiak, L. Tarnashynska, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 81–101.
- Saenko Walentina (2005), „Kriz' roki i pečali”. *Do literaturnogo portretu Lini Kostenko, „Kiïv”*, nr 3, s. 140–157, <https://dspace.onu.edu.ua/items/7162755a-511d-450b-a9c1-eceb02cb8c22> [dostęp 28.02.2025].
- Sawčuk Hrihorij (2018), *Ľntermedial'ni aspekty Ukraïns'koï literatury epohy šistdesâtnictva, „Visnik Harkivs'kogo național'noho uniwersitetu imeni V. N. Karazina” (seriâ: filologiâ)*, vip. 78, s. 129–132, http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2018_78_27 [dostęp 20.02.2025].
- Stus Dmitro (2004), *Vasil' Stus: žyttâ âk tvorčist'*, Kiïv: Fakt.
- Stus Vasil' (1997), *Tvori: u 4 tomah, 6 knigah*, tom 6, kniga 2: *Listi do druživ ta znajomih*, red. M. Kocubins'ka, L'viv: Vidavniča Spilka „Prosvita”.
- Szewczyk-Haake Katarzyna (2018), *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Walther Ingo F., Rainer Metzger (2010), *Van Gogh. Obra Completa de Pintura*, vol. 1–2, trad. C. Rodriguez, A. Guerra, Köln: TASCHEN.
- Wyślouch Seweryna (2001), *O malarstwie literatury*, w: S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 75–94.
- Zarec'kij Viktor (2009), *Rozdumi bilâ polotna*, w: *Hudożnik Viktor Zarec'kij. Pośuki korinnâ. Listi, narisi, spogadi, statti*, red. O. Zarec'kij, Kiïv: Național'nij naukowo-doslidnij institut Ukraïnoznavstva, s. 41–60.

Zarec'kij Viktor (2009), *Z sirogo zošita*, w: *Hudožnik Viktor Zarec'kij. Pošuki korinnâ. Listi, narisi, spogadi, statti*, red. O. Zarec'kij, Kiïv: Nacional'nij naukovo-doslïdnij institut Ukraïnoznavstva, s. 15–34.

“God – free... God – I am free!”: Vincent van Gogh’s Painting
in the Poetic Reception of Lina Kostenko
(Based on the Poem *Van Gogh* from the Cycle *Silhouettes*)

Abstract

This article outlines the interest of the Ukrainian 1960s generation and dissident circles in the life and work of Vincent van Gogh, the renowned Dutch artist. It focuses on an analysis of Lina Kostenko’s poem *Van Gogh* from the cycle *Silhouettes*, considering its relationship to the original paintings. The poem is interpreted in two complementary ways: (1) as an ekphrasis inspired by the poet’s impressions of multiple iconic works by van Gogh—such as *Cypresses* (1889), *Cypresses with Two Female Figures* (1889), *Wheat Field with Cypresses* (1889), *Road with Cypress and Star* (1890), *Wheat Field Under Clouded Sky* (1890), *Wheatfield with Crows* (1890), *Mountains at Saint-Remy* (1889), *A Meadow in the Mountains* (1889), *Mountainous Landscape Behind Saint-Paul Hospital* (1889), *Olive Trees with the Alpilles in the Background* (1889), and *Shepherd with a Flock of Sheep (After the Storm)* (1884); and (2) as an ekphrasis of a single canvas—*The Starry Night* (1889)—where individual elements are synthesized into a unified artistic whole.

Keywords: poem, painting, ekphrasis, translation, colour, symbol