

Maria Poprzęcka

Każdemu, kto badał dzieje jakiegoś tematu lub motywu, znane jest wyczulenie na związane z nimi obrazy i słowa. Profesor Jan Białostocki przedstawiając kiedyś uczestnikom swego seminarium nie opublikowany wówczas artykuł *Oko i okno* opowiadał, jak przez wiele lat problem ten zaprzętał go w takim stopniu, iż znalazłszy się w nieznannej galerii, wobec nieznanymi portretów pierwsze spojrzenie kierował zawsze w źrenice portretowanych, sprawdzając czy odbija się w nich świetlisty, miniaturowy prostokąt okna. Bywa, że owo wyczulenie pozostaje jeszcze po zakończeniu pracy, ciągle jeszcze znajduje się nowe przykłady, przybывают nowe lektury. Pozostaje z tego zwykle niewiele: kilka przypadkowych fotografii, trochę luźnych notatek. Nie tworzą one żadnego „dalszego ciągu”, nie zmieniają też zwykle opracowanego wcześniej obrazu. Złożyć z nich można zaledwie kilka dygresyjnych przypisów, uzupełnień, ciekawostek. Tak właśnie powstało tych kilka przypisów do napisanej kiedyś z inicjatywy profesora Białostockiego pracy o przedstawieniach kuźni.

MUZYKA MŁOTÓW

Najbardziej odległym od potocznych znaczeń, związanych z obrazem kuźni, są jej wyobrażenia służące jako alegoria muzyki. Owe dość częste w sztuce średniowiecznej przedstawienia o podwójnej — zarówno biblijnej, jak antycznej — genezie, związane z teoretycznym, spekulacyjnym rozumieniem muzyki i neopitagorejskimi koncepcjami harmonii opartej na matematycznej proporcji, zostały w epoce nowożytnej zarzucone na rzecz bardziej bezpośrednich i zmysłowych wyobrażeń koncertów i muzykowania.

Tak było w sztukach plastycznych. Czy natomiast w muzyce „śpiew młotów”, który miał — jak przekazał Boecjusz — objawić Pitagorasowi zasady harmonii, bywał wykorzystywany jako niezwykła materia dźwiękowa?

Przykłady najłatwiej znaleźć w muzyce ope-

rowej, tam gdzie libretto każe kompozytorowi wprowadzić odgłosy kowalskiej roboty. W wagnerowskiej tetralogii motyw kuźni pojawia się nawet dwukrotnie: w trzeciej części *Złota Renu*, w podziemnej pieczarze (miejscu wybranym wszystkich mitycznych kuźni) podwładni karła Alberyka kują z wykradzonego córom Renu złota czarodziejski pierścień i hełm, pozwalający posiadaczowi go przybierać dowolną postać. Wielka scena, której dźwięk kutego żelaza stanowi dramatyczną kulminację, to akt I *Zygfryda*. Bohater, cudem spoiwszy ocalałe szczątki miecza ojca, chce wypróbować jego moc i jednym ciosem przecina kowadło na dwoje, po czym następuje słynna pieśń: *Nothung! Nothung! Neidliches Schwert!*

Melodię młotów bijących w kuźni wprowadził też Paderewski w operze *Manru*, której niemieckie libretto oparte zostało na powieści Kraszewskiego. Osiedły w chacie za wsią Cygan Manru trudni się kowalstwem i dobiegający z kuźni dźwięk kutych kos, obok rzewnej kołysanki Ulany współtworzy idylliczny epizod historii, mającej się niebawem ponuro zawikłać.

Przejmujący efekt ostrego dźwięku miecza rozcinającego kowadło jest nieporównywalny z melodyjnym stukaniem kutych chłopskich kos, tak jak nieporównywalny jest wagnerowski patos z góralsko-cygańską stylizacją Paderewskiego. W obu jednak przypadkach odgłos kutego żelaza pełni tylko prostą funkcję ilustracyjną (jak np. huk grzmotu lub bicie dzwonu), jest dosłownym dźwiękowym cytatem, obcym muzycznej materii dzieła operowego.

Przykłady nieprogramowego wykorzystania dźwięku młotów i kowadeł, zastosowania ich jako instrumentów można oczywiście znaleźć w muzyce dwudziestowiecznej, która zdaje się nie znać ograniczeń w poszukiwaniu nowych dźwiękowych efektów. Do zestawu instrumentów perkusyjnych we wczesnym (1900 - 1911) dziele Arnolda Schönberga *Gurrelieder*, dziele, którego imponująca instrumentacja zajęła kompozytorowi dziesięć lat pracy¹ zostały włączone żelazne łańcuchy, którymi potrzęsano naśladując dźwięk uderzanego żelaza. Trudno je-

dnak znaleźć przykład utworu, w którym dźwięki kowadeł i młotów służyłyby nie tylko wzbożeniu i uniezwykleniu brzmienia, lecz odgrywałyby jakąś znaczącą rolę, utworu, w którym muzyka młotów istotnie mogłaby przywołać na myśl zasady harmonii. Tak jak nie zawsze rozumiano i mylnie interpretowano plastyczne wyobrażenia kuźni jako alegorii muzyki², tak w samej muzyce wydaje się, iż zapomniano o znajdujących się u jej źródeł kuźni Pitagorasa i młotach Tubalkaina.

KUŹNIA — OBRAZ LITERACKI CZY MALARSKI?

Popularność wyobrażeń kuźni w sztuce nowożytnej, a zwłaszcza barokowej, wynikała przede wszystkim z bogactwa malarskich możliwości, jakie ten motyw ofiarowywał. Obraz kuźni na pewno należał do takich, które zdolne były „zatrzymać dłużej wzrok widza wykształconego i nie znajdującego się na sztuce”³. Przedstawiał historię spójną i zachowując klasyczne jedności czasu, miejsca i akcji dawał zarazem możliwość rozwinięcia kompozycji bogatej i urozmaiconej. Pozwalał na ukazanie kilku, lecz nie nazbyt wielu postaci „różnego wyglądu, wieku i stroju”, jak również odmiennej płci — jeśli wybrano moment gdy „Tetyś w domu Wulkanowym staje”. Jedne z nich mogły być nagie, dając malarzowi okazję do anatomicznego opisu, inne — przystojnie okryte. Stosownie do akcji i wyrażanych uczuć rozmaite także były ich postawa i ruchy: zamaszyste i gwałtowne pracujących Cyklopów, powściągliwe i krępowane kalectwem Hefajstosa, wdzięczne i prośalne Tetydy. Zupełnie wyjątkowe były zalety luministyczne tego obrazu. Postacie oświetlone zabarwiać się mogły czerwonym odbłaskiem płomieni, inne tworzyć czarne sylwetki na tle jasności ognia. Całą scenę można było zatopić w mroku rozjaśnionym tylko jednym źródłem światła albo też prowadzić zawiłą grę migotliwych blasków rzucanych przez ogień paleniska, żaru rozpalonego do czerwoności żelaza, błysku strzelających spod młota iskier, lśnień metalowych przedmiotów. Albowiem obok kompozycji figuralnej było tu też miejsce dla niezwyklej, metalicznej, połyskliwej martwej natury złożonej z broni i zbroi, ozdób i klejnotów. Jeśli zważyć, iż motyw ten mógł przedstawiać historię zaczerpniętą z antycznych autorów, a zarazem łatwo przyjmować metaforyczne treści — wydaje się, że czynił on zadość wszystkim wymaganiom stawia-

nym przez nowożytnych teoretyków malarstwa. Mógł zarówno pouczać przez zawartą w nim alegorię, poruszać ekspresją, podobać się dzięki różnicowaniu i bogactwu ciał, kolorów i światła.

Zarazem wiadomo, że kuźnia to także wyobrażenie literackie i poetyckie o zastanawiającej trwałości i nośności. Gaston Bachelard pisze nawet, iż „kuźnia w istocie jest wzorcem obrazu literackiego” i że wręcz „dzięki kuźni możemy określić pojęcie obrazu literackiego”⁴. „W obrazie literackim rysuje się rzeczownikami, a maluje przymiotnikami. Paleta pisarza w porównaniu z paletą malarza jest oczywiście bardzo uboga. Dla wyrażenia całej gamy barw i dźwięków posiada jedynie parę słów jasnych, zbyt jasnych, parę głośniejszych dźwięków. Odcienie literackie zawdzięczamy jednak waloryzacji wewnętrznym. W kuźni prosty dialog barw toczy się między czernią a złotem. Te barwy nabiorą życia, jeśli pisarz zdoła nadać kontrastom nie tylko żywość antytez, ale też smak wieloznaczności”⁵.

Czy zatem kuźnia to obraz przede wszystkim malarski, czy literacki? Czy rysuje się między nimi jakaś paralela? Jak wypada porównanie możliwości wizualnego i słownego obrazowania tego samego motywu? Zebrane przez Bachelarda przykłady przekonują, iż rzekomo skromniejsze środki, jakie daje operowanie rzeczownikami i przymiotnikami, pozwalają na tworzenie wyobrażeń, których na próżno szukalibyśmy wśród najbardziej efektownych malarskich realizacji tego motywu. W poezji obraz kuźni urasta do rangi kosmicznej (jakim też w istocie był w mitologii): „Wielkie czarne chmury na kształt kowadła zdają się czekać na groźną pracę kowali, a potem na wschodzie zapłonął odbłask kuźni” (M. Webb); „ciosy młota wykuwają jutrzeńki” (M. Wołoszyn); „podobne do bryły żelaza kutego na kowadle słońce małeje pod wciąż nowymi ciosami niewiadomych Tytanów” (J. Corti)⁶. Tylko poezji dostępny jest obraz niebiańskiej kuźni z piecem ognistym słońca, kowadłem deszczu, młotami grzmotów i miechami wichrów, wizja zachodu słońca skojarzonego z ciosami młota, wykuwanego wschodu. Nadaremnie też byłoby szukać malarskich odpowiedników „kuźni natury”, gdzie natura-twórczyni „ducha zaklina w kosztowne kamienie, a w skałę zapisuje prawdy żywota”⁷ i skrywając je we wnętrzu ziemi ożywia poetyckie marzenia na temat wulkanicznych, podziemnych kuźni i budzi pragnienie „zstąpienia do głębi”.

„Nie trzeba nazbyt barwnego obrazowania, wyraźnie zarysowanych kształtów, by przeżyć obraz, który rozrasta się zyskując wartość kosmiczną, wartość mityczną” — pisze Bachelard⁸. Przeciwnie, wydaje się, że wizualna konkretyzacja takich obrazów nie jest możliwa właśnie dlatego, że musiałaby ona otrzymać „wyraźne zarysowane kształty”.

Natomiast to, co wspólne wyobrażeniom literackim i sztukom przedstawiającym, to wizerunek kowala jako uosobienie najbardziej intensywnej, twórczej siły człowieka. „Najpotężniejsze ludzkie marzenie o woli wcieliło się w obraz kuźni właśnie”⁹, kuźni, w której przedmiotem obróbki jest świat poddany twórczej mocy usurpowanej sobie przez człowieka. Jednakże w konkretnych realizacjach plastycznych prometejski wizerunek człowieka przekształcającego oporną materię służył głównie wyrażaniu idei politycznych, okazując się sugestywną, ale „pustą formą”, zdolną przyjmować wszelakie treści: patriotyczne, nacjonalistyczne, militarystyczne. Mocarnym kowalem był w nich zwykle Wódz, którym mógł stać się zarówno scalający ojcowiznę Bismarck-Zygfryd, jak germański Hitler kujący broń — postrach wrogów Rzeszy.

Przede wszystkim jednak kuźnia była obrazem rewolucyjnego przekształcania świata¹⁰. Jest to metafora przyjęta powszechnie, która zrodzona w rewolucyjnej poezji i pieśni została zawłaszczona przez gazetową frazeologię.

Allumons notre grande forge
Battons le fer quand il est chaud!

brzmiała jedna z wcześniejszych wersji *Międzynarodówki*¹¹. W rewolucyjnej kuźni kowalem jest nie Wódz, lecz Lud. Wyobrażenia jej można znaleźć już wśród propagandowych rycin z czasów rewolucji francuskiej, potem na gigantycznych *panneaux* zdobiących ulice Piotrogradu w rocznicę Października, na pierwszomajowych feretronach, na porewolucyjnych monetach — półtinnikach, na agitkach wzywających na subotniki, jak w końcu na plakatach głoszących hasła chińskiej rewolucji kulturalnej.

Przy całej odmienności historycznych i politycznych kontekstów wszystkie te wyobrażenia oparte są na tej samej zasadzie obrazowania — są przedstawieniem metafory w terminach opisowych¹². Z całą dosłownością pokazują wykuwanie „konstytucji”, „jedności”, „proletariackiego internacjonalizmu”, „socjalizmu” itp. Widoczne są tu wszystkie ograniczenia tej metody. Można się nią posłużyć dla zobrazowania politycznego hasła i chcąc nadać naoczne formy

wysiłkowi ducha posłużyć się obrazem fizycznego trudu, napięciem mięśni dać wyraz napięciu woli. Zakres możliwości takiego przekładu metafory na formy plastyczne jest jednak wąski. Nie sposób przedstawić tak ani „wykuwanej jutrzeńki”, ani słońca malejącego na kowadle horyzontu. Choć pozornie są to właśnie obrazy przestrzenne, czerpane z widowiska natury, dla takich porównań nie tylko nie znajdzie się dosłownego plastycznego odpowiednika, ale nawet nastrojowego ekwiwalentu¹³.

Czy zatem obraz kuźni nie może być jak poemat? Dość spojrzeć na fantastyczną *Alegorię ognia* Jana Breughla czy tajemnicze, nocne kuźnie Wrighta of Derby, by nie mieć wątpliwości, że tak. Ale dzieje się tak wtedy, gdy malarstwo nie usiłuje przekładać słów na obrazy, lecz tworzy poezję swymi własnymi środkami, pozostając w dziedzinie kształtów, barw, mroków i świateł.

KOWAL SZCZĘŚCIA

W ulicznym pejzażu Warszawy, niespójnym, zbitym w przypadkowe „zlepy i ciągi” pejzażu bez przeszłości, rzadko napotkać można wyobrażenia, które zachowały pewien nieklamany i niestylizowany tradycyjny charakter. Do takich nielicznych wyjątków w warszawskiej, wielkemiejskiej ikonosferze należą witryny warsztatów jubilerskich. Sposób zdobienia tych witryn odbiega wyraźnie od tandetnych sezonowych dekoracji okien sklepowych. Są niezmiernie latami, stateczne, dyskretne. Jedna lub dwie sztuki biżuterii, kilka rzuconych z wystudiowaną niedbałością drogich kamieni, czasem jakaś statuetka z brązu — to wszystko. Ową figurką jest czasem kowal wykuwający na kowadle złotą obrączkę.

Ta zwyczajowa dekoracja, poziomem wykonania nie odbiegająca od zeszłowiecznej, masowej produkcji przycisków i ozdób na biurko, nasuwać może różne skojarzenia. Przede wszystkim przypomina zapoznanego patrona cechów złotniczych — św. Eligiusza (nazywanego niegdyś w Polsce św. Loją)¹⁴. Święty Eligiusz — kowal, złotnik i biskup — bywał nawet przedstawiany z obrączką jako atrybutem¹⁵. Figurki w witrynach jubilerów mają jednak całkowicie świecki charakter i nic nie wskazuje na to, aby były choćby wspomnieniem dawnego świętego opiekuna. Podobnie świecka i pozbawiona jakiegokolwiek szczególnego charakteru wydaje się praca dzisiejszych złotników. A przecież

złotnik trudni się zajęciem niezwykłym, jest trochę kowalem i trochę alchemikiem. Jak kowal jest „artystą materii” nadającym dowolną formę twardym metalom, jak alchemik „doskonali” złoto, przemienia jego substancję. Jego warsztat to jakby połączenie miniaturowej kuźni i alchemicznej pracowni. Natomiast pracę kowala i alchemika łączy głębokie pokrewieństwo, którego istotę pokazał Mircea Eliade w jednym ze swych religioznawczych studiów¹⁶. I kowal, i alchemik są „mistrzami ognia”. Ogień zaś pozwala zrobić „inną rzecz”, rzecz jakiej nie ma w naturze i pozwala „robić szybciej”. Dzięki ogniewi i swym umiejętnościom kowal i alchemik wyręczają Czas, zastępują jego dzieło przyspieszając przemianę i „dojrzewanie” minerałów wydobytych z łona Matki-Ziemi. Boskiego kowala zna wiele mitologii, a — jak na to wskazuje materiał etnograficzny — w wielu społeczeństwach archaicznych kowal był szamanem, magiem, czarownikiem. Wiedza alche-

miczna zaś także miała charakter sakralny. Albowiem zarówno kowal, jak i alchemik przemieniając i doskonaląc materię dokonują szczególnych, magiczno-religijnych doświadczeń z substancją. Przekraczając człowiecze uprawienia kowal i alchemik próbują urzeczywistniać największe marzenia ludzkie: o współdziałaniu z Naturą i z Czasem, o interwencji w materię; marzenia o nadludzkiej mocy, o kamieniu filozoficznym, o eliksirze życia.

Lecz czy ma to coś wspólnego z kowalem z jubilerskiej witryny? Ta zapewne przypadkowa, nieświadoma dekoracja jest jak wiele innych obrazów, słów, nazw, które obarczone wielką tradycją egzystują wciąż we współczesnym, codziennym życiu, lecz których sens zupełnie się zagubił. Kowal z witryny nie jest już ani święty, ani boski, lecz pospolity i wyraża nie wielkie marzenia o potędze, lecz tylko banalne marzenie o szczęśliwym losie.

¹ H. Stüeckenschmidt, *Arnold Schönberg*, tłum. S. Haraschin, Warszawa 1965, s. 19.

² J. Białostocki, *Harfa Dawida i młot Tubalkaina. Miniatura Biblii ptockiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XI, 1949, s. 172.

³ Postulat L.B. Albertiego; idem, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 37.

⁴ G. Bachelard, *Literacki obraz kuźni*, tłum. A. Tarkiewicz, in: idem, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975, s. 255.

⁵ Ibidem.

⁶ Cytaty wg. G. Bachelard, o.c., s. 257 nn.

⁷ M. Janion, „*Kuźnia natury*”, in: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria 2, Wrocław 1974, s. 33.

⁸ G. Bachelard, o.c., s. 259.

⁹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948, s. 156.

¹⁰ „*Kuźnia natury*” staje się już u romantyków częstokroć kuźnią rewolucji” — piszą M. Janion i M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 149.

¹¹ M. Żurowski, *Poezja Komuny Paryskiej i tradycja*, „Przegląd Humanistyczny”, 1971, nr 6, s. 40.

¹² Termin M. Schapiro (*Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague-Paris 1973, s. 14).

¹³ R. Wellek, A. Warren (*Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 165) rozpatrując możliwości literacko-plastycznych paralel ograniczają je do asocjacyjnych podobieństw.

¹⁴ L. Lepszy, *Cech złotniczy w Krakowie*, „Rocznik krakowski”, I, 1898, s. 163.

¹⁵ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 1, Paris 1958, s. 424.

¹⁶ M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris 1956.