

**AGNIESZKA ŻUKOWSKA**

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0002-2487-3928>

## Sztuka współczesna w dialogu z poezją Seamusa Heaney: T.P. Flanagan i Arno Kramer

### Contemporary Art In Dialogue with the Poetry of Seamus Heaney: T.P. Flanagan and Arno Kramer

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

#### Abstract

This article focuses on selected contemporary works of art inspired by the poetry of Seamus Heaney, using the conceptual “energy, balance, outbreak” triad from his poem *In Time*, alongside various theories of art (including R. Arnheim and W. Strzemiński). T.P. Flanagan’s painting *Boglands (for Seamus Heaney)* is analysed in the context of Heaney’s poem *Bogland*, focusing on the dynamic of mutual inspiration producing both a calligraphic landscape and a painterly text. The analogy of the impact exerted by both works upon the recipient is then explored, revealing similarities to Heaney’s amorphous vision of history. The previously unstudied works of Dutch draftsman Arno Kramer, an artist fascinated by Heaney’s poetry, highlight a convergence between drawing and writing, art and poetry, while emphasising their shared sense of ambivalence. Kramer’s process-based works, combining abstraction and figuration, evoke Heaney’s metaphor of the field as an archive.

**Keywords:** Seamus Heaney; T.P. Flanagan; Arno Kramer; Ireland; drawing; art and poetry

#### Abstrakt

W tekście omówiono wybrane dzieła sztuki współczesnej inspirowane poezją Seamusa Heaney, z wykorzystaniem triady pojęciowej „energia, balans, wybuch”, zaczerpniętej z wiersza *In Time*, a także szeregu koncepcji z dziedziny myśli o sztuce (m.in. R. Arnheim, W. Strzemiński). Obraz *Boglands (for Seamus Heaney)* irlandzkiego pejzażysty T.P. Flanagana usytuowano w kontekście wiersza *Bogland*, skupiając się na dynamice procesu obopólnej inspiracji skutkującego powstaniem pejzażu o kaligraficznym charakterze oraz malarskiego w wyrazie tekstu. Rozważono analogie w zakresie wpływu obu dzieł na odbiorcę, doszukując się w relacji między nimi podobieństw do Heaneyowskiej amorficznej wizji historii. Zespół jak dotąd nieopracowanych naukowo dzieł zafascynowanego twórczością poety holenderskiego rysownika Arno Kramera, poświęconych głównie tematyce animalistycznej, pozwolił z kolei wykazać istnienie zbieżności między rysunkiem a pismem, sztuką a poezją, przy równoczesnym wydobyciu wspólnego dzieła poety oraz rysownika rysu ambiwalencji. Procesualne prace Kramera, łączące abstrakcję z figuracją, tworzą większą, nieustannie zmieniającą się strukturę, która budzi skojarzenia ze stosowaną przez poetę metaforą pola jako archiwum.

**Słowa kluczowe:** Seamus Heaney; T.P. Flanagan; Arno Kramer; Irlandia; rysunek; sztuka i poezja

#### O autorce

**Agnieszka Żukowska** – dr nauk humanistycznych, anglistka i historyczka sztuki, adiunktka w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki UG. Jej zainteresowania naukowe obejmują głównie nowożytną kulturę widowisk oraz związki literatury ze sztukami plastycznymi. Współredaktorka książek: *Theatrical Blends* (2010); *Amalgamaty sztuki* (z J. Limonem, 2011); *An Atomizing Theatre* (z J. Limonem, 2014); *This Treasure of*

*Theatre: Shakespeare and the Arts from the Early Modern Period to the Twenty-First Century* (z M. Gibińską, M. Grzegorzewską i J. Fabiszakiem, 2020); *Opera and Beyond: Early Modern Court Theatre* (z J. Żukowskim, 2022); *Czas Jerzego Limona. Księga pamiątkowa ku czci twórcy Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego* (z J. Kopcińskim, 2023); *On Time: Essays in Honour of Professor Jerzy Limon* (z J. Ward i M. Fengler 2023). Jej najnowsze publikacje dotyczą maski dworskiej epoki Stuartów, nowożytnej architektury okazjonalnej oraz recepcji Szekspira w sztuce współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem książki artystycznej.

W roku 2012, na zaproszenie londyńskiej National Gallery, w ramach projektu *Metamorphosis: Titian 2012*, grupa wiodących współczesnych poetów przygotowała wiersze inspirowane znajdującymi się w kolekcji galerii obrazami Tycjana: *Diana i Kallisto* (1556–1559), *Diana i Akteon* (1556–1559) oraz *Śmierć Akteona* (1559–1575)<sup>1</sup>. Do ostatniego z wymienionych dzieł odniósł się Seamus Heaney, który to, za weneckim mistrzem, przedstawił Akteona atakowanego przez ogary wyszarpujące „kęsy skóry, mięsa, krwi / Z tego, czym był, gdy jego towarzysze stali / Nie mogąc się doczekać łupu, oceniając rany”<sup>2</sup>. W komentarzu towarzyszącym przedsięwzięciu poeta z podziwem odnotowuje „niebywałe, żywe, pulsujące nagromadzenie ciała i ich układów” w dziełach malarskich, przyznając, że do tej pory Tycjan „nie był malarzem, w którym by się odnajdywał, ale teraz z pewnością odnajduje się on w [nim] nieco bardziej”<sup>3</sup>.

W kontekście twórczości samego Heaney’a, zanurzonej w irlandzkim krajobrazie, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na wybór przestrzennie nacechowanego czasownika *to inhabit*, który w dosłownym tłumaczeniu oznacza „zamieszkiwać”, „zasiedlać” (w oryginale cytowany fragment odautorskiego komentarza brzmi: „He wasn’t a painter that I inhabited, but he is now inhabiting me a bit more, definitely”). Ów rys przestrzenny będzie niezwykle istotny również dla stanowiących przedmiot niniejszego szkicu wybranych przykładów dzieł sztuki współczesnej inspirowanych dorobkiem irlandzkiego poety, podobnie zresztą jak zarysowująca się w przytoczonym fragmencie dwustronność twórczej relacji, która nie tylko przekracza granice dyscyplin, ale też zawiązuje się niejako ponad czasem – oto poeta „zamieszkuje” w malarzu, ale i malarz „zamieszkuje” w poecie. Głoszona tu przez Heaney’a idea powinowactwa sztuk stanowi wynikową jego bliskich, nieraz przyjacielskich związków z plejadą irlandzkich artystów współczesnych, z którymi nierzadko zdarzało mu się współpracować, takich jak Felim Egan (1952–2020), Barrie Cooke (1931–2014), Barry Flanagan (1941–2009), Basil Blackshaw (1932–2016) czy omawiany niżej T.P. Flanagan (1929–2011)<sup>4</sup>. Sam Heaney tak pisał o tym znamienitym pejzażysty i akwariście, którego miał okazję wielokrotnie obserwować przy pracy:

Jako artysta podążał własną drogą, zgłębiając irlandzki krajobraz i wzbogacając irlandzkie malarstwo pejzażowe poprzez [...] wykształcenie indywidualnego stylu – stylu, który jest dla nas obecnie tak oczywisty, że zapominamy, iż musiał zostać kiedyś wypracowany. [...] [N]ajważniejsza była dlań uświęcona reguła zwrotu ku naturze i nauki poprzez doświadczenie. Nad wodą, przy drodze, za kopcem torfu pośród mokradeł – natychmiast wyjmował szkiełko, a kilka szybkich kresek ołówkiem i zerknięć, by uchwycić kształty i światło, wystarczało, aby dać impuls przekształcaniu natury<sup>5</sup>.

AGNIESZKA ŻUKOWSKA

## Sztuka współczesna w dialogu z poezją Seamusa Heaney’a: T.P. Flanagan i Arno Kramer

Twórczy dialog między artystami różnych dyscyplin a poetą nie zawsze miał jednak charakter bezpośredniej współpracy czy choćby wymiany myśli, stanowiąc niekiedy wynikową nie tyle osobistego, przyjacielskiego kontaktu, ile raczej swobodnej inspiracji. Ten specyficzny rodzaj dialogu, przynoszący niekiedy niezwykle frapujące rezultaty, trwa zresztą nadal, mimo odejścia Heaney’a rok po udziale w projekcie tycjanowskim. O ciągłości tego typu relacji świadczy chociażby dorobek przedstawionego w dalszej części tekstu holenderskiego rysownika i kuratora Arno Kramera (ur. 1945), wielkiego admiratora twórczości irlandzkiego poety, wykorzystującego cytaty z Heaney’a w tytułach swych prac oraz komentarzach odautorskich<sup>6</sup>, niekiedy także wpisującego je bezpośrednio w pole obrazowe.

Jedną z niedawnych wystaw prac artysty, zorganizowaną w roku 2022 w Limerick City Gallery of Art oraz w Muzeum CODA w Apeldoorn, zapożyczyła nawet tytuł od ostatniego wiersza Heaney’a, dedykowanego kilkuletniej wnuczce poety – *In Time*<sup>7</sup>. Wspomniany utwór rozpoczyna się od triady pojęć: „Energia, balans, wybuch” („Energy, balance, outbreak”). Choć wszystkie te kategorie odnoszą się bezpośrednio do przenikającego całość wiersza muzyczno-tanecznego obrazowania (nawiązania do Bacha przechodzą tu płynnie w opis płasów z wnuczką w domu rodzinnym, by powrócić do motywu muzycznego, czyli oratorium), można je również zastosować na potrzeby analizy omawianych niżej dzieł sztuki o charakterze wizualnym odwołujących się do dorobku wielkiego irlandzkiego poety. Ich autorów łączy z Heaneyem podobny rodzaj wrażliwości, a także fascynacja tyleż irlandzkim krajobrazem, co procesem jego zapisu czy – szerzej – procesem zapisu doświadczanej rzeczywistości, gdzie przenikają się porządki słowa i obrazu, a gest artysty nabiera kaligraficznego charakteru.

Warto zauważyć, że we wspomnianym wierszu – również odwołującym się do idei zapisu, tym razem quasi-choreograficznego – na pierwszy plan wysuwa się swoista gra z czasem. W otwierającej całość utworu strofie zarysowano imaginacyjny obraz wnuczki jako dorosłej kobiety, której tańczący z dzieckiem nigdy przecież nie pozna. Tak

jak dojrzałość i dziecięcość tej samej osoby spotykają się w zdawałoby się niemożliwym do zrealizowania układzie, tak i na pozór przeciwstawne pojęcia energii i balansu, ruchu i równowagi, mogą współistnieć w świecie sztuki. Istnienie owej korelacji odnotowują także teoretycy widzenia. Jak zauważa chociażby Rudolf Arnheim, w polu obrazowym

[m]iejsca „spokojne” bezsprzecznie istnieją, ich spokój nie oznacza jednak nieobecności aktywnych sił. [...] Wyobraźmy sobie linię, któr[ą] dwóch jednakowo silnych mężczyzn ciągnie [...] w przeciwne strony. Pozostaje nieruchoma, ale jest naładowana energią<sup>8</sup>.

Równocześnie teoretyk dodaje, że „[d]la wrażliwego oka równowaga takiego punktu pulsuje napięciem”<sup>9</sup>.

Energia skrywająca się w pozornie pasywnym, nieruchomym dziele ujawnia się zatem dopiero w kontakcie z odbiorcą, co prowadzi nas do ostatniego elementu Heaneyowskiej triady, czyli wybuchu (*outbreak*). Omówione niżej przykłady dzieł sztuki współczesnej wchodzących w dialog z twórczością irlandzkiego poety, niezwykle przemyślane i wyrafinowane formalnie, są równocześnie pełne twórczej energii, którą uwalniają w obecności widza, mieszając ze sobą porządki słowa i obrazu – przy czym dostarczający owej energii gest malarza czy rysownika zyskuje w nich niemal rękopiśmienny walor.

### Kaligrafia pejzażu T.P. Flanagana

„Nauczył mnie [...] dostrzegać czerń w jasności, i za każdym razem, kiedy spoglądam na tę wijącą się, ciemną linię, za pomocą której przedstawił strumień przepływający przez piasek, odżywa we mnie ekscytacja powodowana jego wnikliwością”<sup>10</sup>. Te słowa Heaneya dotyczą obrazu *A Stream through Sand* (1969) pędzla Terence’a Philipa Flanagana – artysty, z którym poetę łączyły więzy przyjaźni. Przypadający na rok 1966 równoczesny pobyt obu twórców w mieście Gortahork w irlandzkim hrabstwie Donegal – słynącym z górzystych krajobrazów, z najdłuższą w Irlandii linią brzegową, na którą składają się piaszczyste plaże poprętykane fantazyjnie ukształtowanymi klifami – zaowocował serią prac poetyckich (opublikowanych następnie w drugim w kolejności zbiorze Heaneya, *Door into the Dark*, 1969) i malarskich (tak zwany cykl Gortahork Flanagana). Dzieła te stanowią rezultat dialogu z miejscem, jego historią koncipowaną w wymiarze ludzkim i geologicznym, ale też interakcji między poetą a malarzem, czerpiących inspirację z tego samego krajobrazu, a także ze swoich dzieł nawzajem.

Jeśli chodzi o dorobek Flanagana, koronnym przykładem tak rozumianego twórczego dialogu jest znajdujący się obecnie w prywatnych zbiorach obraz *Boglands (for Seamus Heaney)* (1967), w zaskakującym wprost stopniu zbieżny z wierszem autorstwa Heaneya o analogicznym tytule *Bogland* („Kraina bagien”), opublikowanym w zbiorze *Door into the Dark*. Wspomniany tekst, traktujący o natu-

rze ziemi, ale też naturze historii, został opatrzony przez poetę lustrzaną dedykacją: „for T.P. Flanagan”.

U nas nie ma prerii, które by o zachodzie  
Krajały w plastry ogromne słońce  
Wzrok wszędzie ustępuje  
Inwazji horyzontu.

Wciąga go cyklopowe oko Stawu.  
Nasz kraj bez płotów  
To bagno, co między spojrzzeniami słońca  
Robi się coraz bardziej chrupkie.

Z torfu wydobyto szkielet  
Wielkiego Łosia Irlandzkiego  
I ustawiono go – zdumiewającą  
Klatkę pełną powietrza.

Masło zatopione pod  
Warstwą stu lat z okładem  
Okazało się słone i białe.  
Sama ziemia jest życzliwa, czarne masło

Które się topi i rozstępuje pod nogami  
Minęła się ze swoją ostatnią definicją  
O miliony lat.  
Tu nigdy nie wykopią węgla,

Tylko namokłe pnie  
Ogromnych jodeł, miękkie jak miazga.  
Nasi pionierzy wciąż się posuwają  
W głąb i w dół,

Każdy odkryty pokład  
Nosi ślad wcześniejszego obozowiska.  
Bagienne doły są może przeciekami Atlantyku.  
Wilgotne centrum nie ma dna<sup>11</sup>.

Na obraz Flanagana składają się dwie pasowe strefy różniące się proporcjami, kolorystyką, a także sposobem opracowania. W górnej partii płótna, zajmującej około jednej czwartej powierzchni obrazowej, dominują chłodne odcienie czerni i szarości, ponadto wielokrotnie powtarzają się formy o zarysie leżącego prostokąta, względnie trapezu. W partii dolnej przeważają kolory ziemi – brązy, beże, ciepłe szarości, oranże, gdziekolwiek nawet czerwienie. Wzmiankowany fragment jest zdecydowanie bardziej wielowarstwowy niż obszar powyżej, zmienia się też praca pędzla – wyraźnie można tu rozróżnić ślady długich, pionowych pociągnięć, nierzadko na całej długości tej partii obrazu, na które nakładają się z kolei dynamicznie malowane, koncentryczne formy, swobodnie rozchodzące się na powierzchni płótna.

Związki między omawianym obrazem a wierszem Heaneya odnotowano w literaturze, na ogół jednak badacze skupiali uwagę głównie na tekście poetyckim<sup>12</sup>, niekie-

dy jedynie wypunktowując użycie analogicznych motywów przez malarza. I tak chociażby, jak zauważa Eva Isherwood-Wallace, w istotnej dla wyrazu całości pejzażu Flanagana grze światła i cienia pobrzmiwia „poetycki obraz «słonego i białego» bagiennego masła wydobytego z życzliwego, «czarnego masła» ziemi”<sup>13</sup>. Takie analogie można by z powodzeniem kontynuować – na przykład wspomniane wyżej krzyżujące się pociągnięcia pędzla w partii ziemi, czasem z wykorzystaniem śladowej ilości farby, mogą przywołać na myśl Heaneyowskie „namokłe pnie / Ogromnych jodeł” albo, też opisaną w *Krainie bagien*, „zdumiewającą klatkę” wydobytego na powierzchnię szkieletu prehistorycznego jelenia olbrzymiego, zwanego irlandzkim łosiem (*Irish elk*). Wydaje się jednak, że znacznie bardziej obiecujące pole do analizy stanowią zbieżności między sposobem, w jaki obaj artyści roztaczają kontrolę nad odbiorcą, a także – w dalszej perspektywie – pomiędzy mechanizmami opisu irlandzkiego krajobrazu stosowanymi przez malarza i poetę.

Przedstawione na obrazie w horyzontalnym układzie, dodatkowo przedzielone pasem czerni pełniącym funkcję horyzontu, dwie sfery dają wrażenie obcowania z kraj-obrazem. Z jednej strony jest to konkretny pejzaż – według znawcy twórczości Flanagana, historyka sztuki S.B. Kennedy’ego, „rozrzucone na linii horyzontu przypominające głazy formy przywodzą na myśl [...] Bloody Foreland [Krwawy Przylądek – A.Ż.]”<sup>14</sup>, czyli fragment skalistego wybrzeża w północnej części hrabstwa Donegal, gdzie w promieniach zachodzącego słońca skały przybierają szkarłatny odcień, dodatkowo wzmocniony przez obecność czerwieniejących wraz z nadejściem jesieni liści obficie występujących w tym rejonie paproci. Z drugiej strony uwieczniony na płótnie krajobraz nosi cechy malarskiej metafory, przestrzeni bez początku ani końca. Dzieje się tak zarówno w planie horyzontalnym, jak i wertykalnym – tak pomyślana kompozycja mogłaby być z powodzeniem kontynuowana poza ramami samego obrazu. W istocie malarz nie naśladuje bowiem zewnętrznych wyglądownych rzeczy, a dokonuje swoistego przekroju przez pejzaż, uzewętrzniając jego kolejne warstwy, które nie są ułożone w porządku strefowym, natomiast wzajemnie się przenikają.

Zarówno zdecydowany sposób prowadzenia pędzla, jak i zastosowana przez Flanagana kolorystyka stają się elementem szerszej strategii służącej wizualnej kontroli nad widzem, którego wzrok jest prowadzony od strefy nieba ku strefie ziemi. Z podobnym ruchem mamy do czynienia w wierszu Heaneya, którego odbiorca jest wysany przez „cyklopowe oko Stawu”. Wedle Jerzego Jarniewicza powstaje w ten sposób struktura oparta na swoistej grze odbić, która ma za zadanie uobecnić przeszłość w naszej odbiorczej teraźniejszości:

Wzrok zamiast wybiegać poza widnokrąg, wpada tu jak kamień w oko stawu. Oko spotyka oko, sobie samemu się przygląda i samo staje się przedmiotem obserwacji.

W tym sprzężeniu zwrotnym zanika różnica między kraj-obrazem a obserwowującym go człowiekiem. Nie jest to jednak agresja ani gwałt, lecz związek niemal miłosny – Heaney pisze o uwodzeniu (*woo*). Staw przyzywa obserwatora, nęci go i wabi. Tymczasem horyzonty, za bliskie, by rzucić im wyzwanie, są siłą groźną, przed którą wzrok musi ustąpić. I ustępuje, chowając się w tym cyklopowym oku – historii<sup>15</sup>.

Czytelnik wiersza, podobnie jak widz obrazu, zostają zatem usytuowani w pozycji Heaneyowskich „pionierów”, którzy „wciąż się posuwają / W głąb i w dół”. Jak przekonuje Jarniewicz, nie jest to jednak doświadczenie bolesne. Podobnie, charakteryzując twórczość Flanagana, krytyk Aidan Dunne podkreśla, że choć

wydaje się, jakby [artysta] w pośpiechu „zapisywał” znaczne partie swoich obrazów szybkimi, energicznymi, splątującymi się pociągnięciami pędzla, [...] subtelność tonu, kompozycji i koloru sprawia, że z całej tej aktywności ostatecznie wyłaniają się sceny spokojne i kojące<sup>16</sup>.

Poza owym ruchem w dół w kompozycji Flanagana można dostrzec jeszcze jedno rozwiązanie analogiczne do obrazowania zastosowanego przez Heaneya – płótno dynamizują dodatkowo wspomniane wyżej, zamieszczone w partii ziemi koncentryczne formy. Wszystko to składa się na wrażenie ruchu, tworząc wręcz pozór stawiania się obrazu na naszych oczach. Tego typu procesy zachodzące w obrębie dzieła sztuki tłumaczy Arnheim – co ciekawe, używając podobnej metaforyki, by oddać naturę zdawałoby się nieuchwytnych sił dynamizujących kompozycję: „Każda linia narysowana na kawałku papieru [...] przypomina kamień wrzucony do stawu. Burzy on spokój, mobilizuje przestrzeń. Widzenie jest postrzeganiem akcji”<sup>17</sup>. W przypadku malarskiego dzieła Flanagana mamy do czynienia z podobnym rodzajem procesualności, przy czym owa postrzegana akcja jest nierozzerwalnie związana z ideą przeszłości, której echa rozchodzą się tu w planie nie tylko horyzontalnym (formy koncentryczne), jak kręgi na powierzchni wody, ale też wertykalnym (gęstwina pionowych pociągnięć pędzlem).

Warto w tym miejscu zauważyć, że w samym tekście poetyckim, być może w uznaniu osiągnięć Flanagana, Heaney przedstawia bagienny pejzaż w ujęciu wybitnie malarskim. Wedle Isherwood-Wallace

Sposób, w jaki Heaney opowiada o wykopaliskach na torfowisku, przypomina warstwę wizualną pejzażu Flanagana, z widocznymi pociągnięciami pędzla i kontrastami między ostrym, przesywającym światłem a intensywną ciemnością. Farba nakładana przez Flanagana jest jak warstwa torfu, które opisuje Heaney<sup>18</sup>.

Co istotne, badaczka zwraca tu uwagę nie tyle na konkretne motywy wykorzystane przez dwóch artystów, ile na

samą metodę opisu rzeczywistości przez nich stosowaną. Z kolei obraz Flanagana, przy wszystkich swych niezaprzeczalnych wartościach malarskich, ma również znakowy, wręcz „rękopiśmienny” charakter. Kennedy pisze w tym kontekście o „kaligraficznym charakterze pracy pędzlem”. Owa skłonność jest, wedle badacza, jedną z cech dojrzałej twórczości artysty, która ostatecznie ukonstytuowała się właśnie w drugiej połowie lat 60. XX wieku<sup>19</sup>. Z kolei Dunne podziwia u malarza „[u]kłady abstrakcyjnych kaligraficznych znaków, [które] w jakiś sposób zmieniają się w [...] opisy krajobrazu”<sup>20</sup>.

Kaligraficzność obrazu Flanagana sprawia zatem, że w zetknięciu z dziełem jego widz/czytelnik (te kompetencje w znacznej mierze się przenikają) zostaje wciągnięty w grę odbić, w ramach której nie tylko zacierają się relacje między przeszłością a teraźniejszością, ale też dochodzi do swoistej fuzji sposobów zapisu – gest malarza staje się gestem niemal pisarskim. Poczucie niepewności doświadczane przez odbiorcę obrazu doskonale rezonuje z kolei z amorficzną wizją historii właściwą poezji autora *Krainy bagien*, gdzie obraz „Irlandii jako bezdennego i bezkształtnego bagniska ewokuje poprzez analogię jego koncepcję historii jako zjawiska równie bezkształtnego, niedefiniowalnego i niewyczerpywalnego. Jeśli centrum nie posiada dna, a każda warstwa prowadzi do kolejnej warstwy, wtedy każda wersja historii jest niekompletna i prowizoryczna”<sup>21</sup>. Należy przy tym pamiętać, że *Bogland* to także tekst autoreferencyjny, traktujący tyle o strukturze pejzażu, ile o strukturze języka czy poezji. Jak stwierdza w studium poświęconym idei krajobrazu w poezji brytyjskiej Edward Picot, „Literatura sama w sobie także jest czymś w rodzaju trzęsawiska, na którego dnie leżą razem teraźniejszość i przeszłość”<sup>22</sup>.

Zainteresowanie Flanagana, prywatnie również autora wierszy, kwestiami językowymi miało wybrzmieć z pełną mocą w serii zatytułowanej *Emigrant Letters*, powstałej po powrocie artysty z pobytu w Stanach Zjednoczonych w latach 1974–1975, na potrzeby której wykorzystał on udostępniony przez przyjaciela zbiór historycznych listów pisanych przez Irlandczyków przybyszających do Ameryki w poszukiwaniu lepszego życia. W ramach serii Flanagan wykonał kompozycje oparte na powiększonych fragmentach listów uzupełnionych o elementy wizualne, nadając im tytuły zaczerpnięte z otrzymanej korespondencji. Warto w tym miejscu przytoczyć uwagi samego artysty na temat tego cyklu. Wybrzmiewa w nich wyraźnie fascynacja namacalnymi śladami ludzkiej obecności, ale też niemal w równym stopniu namacalną strukturą języka, a także czysto materialnymi właściwościami pisemnego przekazu:

Nie sposób uniknąć wzruszenia nad rodzajem przejmującej naiwności w tak wielu z [listów]. Zostały skreślone głównie przez ludzi nieprzyzwyczajonych do pisania, nierzadko przez kogoś innego w ich imieniu, co sprawia, że ich konwencjonalna frazeologia zastępuje uczucia autentycznego smutku. [...] Na innym poziomie zain-

trygowały mnie one jako przedmioty – te kartki papieru, składane i wielokrotnie zaginane, w opakowaniach ze sznurka lub wstążki, zabezpieczone kleksami ciemnoczerwonego laku, splamione oznakami pośpiechu czy żalu, a często także śladami po kwiatach, wciśniętych kiedyś między ich zgięcia. [...] Cytowane przeze mnie fragmenty rozciągają się na papierze jak warstwy, gdyż wierzę, za dziewiętnastowiecznym filologiem, arcybiskupem Trenchem, że język to „skamieniała poezja” [*fossil poetry*]<sup>23</sup>.

Aby oddać wrażenie wielowarstwowości języka, Flanagan sięga tu do pism Richarda Chenevixa Trenchy, arcybiskupa Dublina, teologa i poety amatorsko zajmującego się badaniami nad językiem, który w dziele *On the Study of Words* („O badaniach nad słowami”) z 1851 roku rysuje następującą paralelę między poczynaniami geologa a działalnością językoznawcy:

geolog potrafi na podstawie różnych warstw i osadów, pierwotnych, wtórnych lub trzeciorzędowych [...] wnioskować na temat następujących po sobie zmian fizycznych w danym regionie. [...] [M]ając przed sobą tak złożony język, jak angielski, możemy prowadzić badania moralne i historyczne [...] analogiczne do jego badań. Tutaj również mamy warstwy oraz osady, nie żwiru czy kredy, piaskowca czy wapienia, ale celtyckie, łacińskie, saksońskie, duńskie, normańskie<sup>24</sup>.

Wszystkie poruszone przez Flanagana kwestie – pamięć, historia, ale też różnorakie sposoby zapisu rzeczywistości – stanowią również przedmiot zainteresowań Heaneya. Nie bez powodu uwagę poety przykuł wzmiankowany wyżej obraz *A Stream through Sand*, gdzie tytułowy strumień został sprowadzony do niemal (kali)graficznego znaku, którego ciemny zygzak przecina w sposób zdecydowany jasne pole obrazowe.

### Arno Kramer i sztuka hieroglifu

W komentarzu do *Emigrant Letters*, Flanagan zauważa, że części składowe cyklu, które mogą „równie dobrze być obrazami wizualnymi, co rękopisami”, przypominają mu również, że „czynności rysowania i pisania były ze sobą kiedyś powiązane oraz że w perspektywie historycznej słowa mogą zmieniać znaczenie”<sup>25</sup>. Z podobnych założeń zdaje się wychodzić zafascynowany Irlandią wielki orędownik sztuki rysunku Arno Kramer, który nawiązuje twórczy dialog z dziełem Heaneya mniej więcej od połowy lat 90. XX wieku. Holenderski artysta nie ilustruje poezji, tworzy raczej jej wizualne odpowiedniki, kompozycje podporządkowane regułom sztuk plastycznych, a równocześnie budzące skojarzenia z pismem odręcznym – jego aspektem kompozycyjnym, czy nawet fakturalnym. Powstają w ten sposób prace pośredniczące między słowem a obrazem, pismem a rysunkiem, o niezwykle procesualnym charakterze. Metodę twórczą artysty Diana A. Wind charakteryzuje w następujący sposób:

Jego rysunki opierają się na tym, co powstaje poprzez zastosowanie „pisma ręcznego”, nie ma wstępnie ustalonego planu. To ręka kieruje procesem, chociaż przypadkowe fotografie, niekiedy także zdjęcia jego własnego autorstwa, często służą jako podstawa dla danej pracy. Teksty jednak również mogą być punktem wyjścia. Czasami są one nawet bezpośrednio wprowadzane do rysunku<sup>26</sup>.

Stosując wiele technik (w tym rysunek węgłem, tuszem oraz ołówkiem, akwarelę, litografię), Kramer nieustannie powraca do tych samych motywów – sukienki komunijnej, którą zobaczył kiedyś na opublikowanym w prasie codziennej zdjęciu witryny sklepowej w Dublinie, zabudowań o industrialnym charakterze, niekiedy także sylwetek ludzkich, przede wszystkim jednak fascynują go motywy zwierzęce. Wciąż na nowo sięga po figury saren, gawronów, łabędzi, zajęcy – także w dziele Heaneya odgrywających istotną rolę, dalece wykraczającą poza funkcję poetyckiego ozdobnika. Obu artystom tematyka animalistyczna pomaga zgłębiać prawa rządzące światem przyrody, ale też reguły, którym poddana jest ludzka twórczość, zarówno w dziedzinie sztuk plastycznych, jak i literatury.

Na licznych rysunkach Kramera, z reguły pozbawionych tytułów, kończyny, czasem także szyje i głowy zajęcy (niekiedy również saren) przechodzą płynnie w pęki linii, rozchodzących się promieniście albo ułożonych w wielokrotnie pętla, najczęściej na neutralnym tle białej kartki czy ściany. Nierzadko pojawia się także forma licznych, jakby pulsujących wewnętrznym rytmem otoków wokół zwierzęcia, wielokrotnie powtarzających jego zarys. Z jednej strony struktury te przypominają dynamiczne formy i zjawiska naturalne (choćby rozrastające się korzenie drzew czy kręgi powstające na wzburzonej tafli wody), z drugiej – mogą również budzić skojarzenia z elementami pisma, takimi jak krzyżujące się kreski czy zaokrąglone fragmenty liter. Między tymi dwoma odczytaniem nie zachodzi w zasadzie żadna sprzeczność: w wielu pracach Kramera linie wydobywające się z ciał zwierząt to w istocie ślady spływającego po kartce rozwodnionego tuszu, stosowanego chętnie przez artystów, ale służącego też do pisania (podobnie dwojaką funkcję pełni wykorzystywany przez artystę ołówek czy węgiel). Również motywy zdawałoby się czysto abstrakcyjne, umieszczane obok sylwetek zwierzęcych albo zajmujące całość kompozycji, jak na przykład wielokrotnie powtarzane zespoły czarnych kropek, pozostawiających na papierze wyraźne smugi, albo plątaniny czarnych linii, mogą się kojarzyć z elementami pisma, zwykle o automatycznym bądź asemicznym charakterze. W dziele artysty panuje więc rodzaj zgodności między obrazem a literą, a także – jeśli jest obecny – ledwie zasugerowanym znakiem interpunkcyjnym.

W animalistycznych kompozycjach Kramera rysują się natomiast innego rodzaju pęknięcia. Z jednej strony promieniste ujęcia zajęcy czy saren noszą wyraźnie pro-

cesualne piętno, tak jakby artysta przedstawiał zwierzę w trakcie stawania się, a równocześnie słowo w trakcie zapisu. Rys ów zaznacza się szczególnie wyraźnie w pracach wykonanych tuszem, gdzie zastosowana przez artystę technika lawowania daje wrażenie płynności czy nawet ruchu aplikowanych na papierowe podłoże plam. W ramach opisywanych rysunków zachodzi jednak swoisty paradoks – rozchodzące się promieniście wiązki, które zdają się sugerować proces stawania się, łatwo skojarzyć także z wyciekającymi z ciał zwierząt strużkami krwi, a więc z procesem umierania.

Wyjaśnienia tego niedookreślenia można upatrywać w wykorzystywanym dość często przez Kramera cytacie z wiersza *Human Chain* („Ludzki łańcuch”), pochodzącego z ostatniego zbioru poezji Heaneya, noszącego ten sam tytuł (2010): „A letting go which will not come again. / Or it will, once. And for all” („Odpuszczanie, które już nie wróci. A może i tak, raz. Na zawsze”). W tym dynamicznym, rozpostartym między przeszłością a teraźniejszością tekście zrytmizowany ruch kończy się gwałtownie wraz z przecuciem nieuchronnie nadchodzącej śmierci, która staje się doświadczeniem każdego człowieka (słowa „And for all” mogą przecież oznaczać „dla wszystkich”). Cytat ten Kramer wpisuje dość często w pole obrazowe, zarówno rysunków o tematyce animalistycznej, jak i bardziej abstrakcyjnych kompozycji. Parokrotnie umieszcza je chociażby wewnątrz zajmujących większość zastosowanego formatu struktur kształtem przypominających uproszczone chmury, wypełnionych mniej bądź bardziej gęstym, nakładającym się na siebie kreskowaniem, budzącym skojarzenia zarówno z artystycznym zabiegiem szrafowania, jak i próbą językowego zapisu. Wspomniane kompozycje, złożone z powtarzających się kresek, ale puste w środku, wypełnione jedynie słowem, przywodzą też na myśl obrazowe schematy epifanii. Chwył ten współgra z zastosowanymi w cytowanym wyżej wierszu Heaneya różnorodnymi poetyckimi zabiegami służącymi oddaniu rytmicznego ruchu ludzi przerzucających ciężary, niejako usypiającymi czujność czytelnika, na których tle ostateczna wolta, zwrot ku śmierci, zaskakuje jeszcze bardziej.

Na jednej z opatrzonych wzmiankowanym cytatem prac, pochodzącej z roku 2017, w lewym górnym rogu pojawia się malowana tuszem, nienaturalnie wygięta sylwetka zająca z kończynami przechodzącymi w typowy dla artysty kształt zdwojonych pętli. W tym kontekście warto wspomnieć pewien analogiczny motyw, zaczerpnięty z poezji Heaneya, tym razem pochodzący z wiersza *Widziane* (*Seeing Things*), zamieszczonego w zbiorze o tym samym tytule, wydanym w roku 1991. Chodzi o obraz rozgrzanego powietrza, falującego „jak zygzak hieroglify znaczącego życie”<sup>27</sup>. W tym samym tomie, w wierszu XLIII serii *Squarings*, Heaney rozwija wzmiankowany koncept, opisując „antyczny hieroglif / «zająca i zygzak», który znaczył «istnieć»”<sup>28</sup>. Równocześnie poeta obsadza odbiorcę tekstu w roli czytelnika-tropiciela, podążającego za pozostawionymi w śniegu tropami (*prints*) zajączyca-tekstu. Za tym

niewątpliwie dynamicznym obrazem relacji tekst–odbiorca kryje się realna groźba śmierci tropionego zwierzęcia (nie- możliwości pełnej interpretacji tekstu przez czytelnika?).

Złożoność wymowy symbolicznej przywołanego przez Heaney'a hieroglifu – zapis, istnienie, życie, ale to wszystko w perspektywie nieuchronnej śmierci – wydaje się zaskakująco zbieżna z redakcją motywów zwierzęcych w ujęciu holenderskiego rysownika. Jak zauważa Wind, artysta umieszcza „kruche istoty, takie jak jelenie, zajęce, łabędzie [...] z jednej strony w nieprzyjaznych przestrzeniach [...], z drugiej, w powiązaniu z elementami abstrakcyjnymi, wywołując przy tym poczucie dyskomfortu. Powstaje napięcie, które pozwala [...] Kramerowi trzymać się z dala od sentymentalizmu. Jego prace to czysta poezja. Te poetyckie obrazy ujawniają dwuznaczny wymiar natury oraz życia; wskazują, że piękno wywołuje wiele sprzecznych emocji i jest dalekie od bycia czymś nienaruszalnym”<sup>29</sup>. Powyższe uwagi mogłyby z powodzeniem zostać użyte na potrzeby analizy motywów zwierzęcych w poezji Heaney'a.

Nie tylko wymowa symboliczna, ale i sama struktura formalna wzmiankowanego przez poetę antycznego hieroglifu może stanowić swoisty klucz do zrozumienia twórczości Kramera, konsekwentnie łączącego abstrakcję z figuracją (u Heaney'a mamy zarys sylwetki zajęca, w założeniu rozpoznawalny, zestawiony z całkowicie abstrakcyjnym zygakiem, symbolizującym jego ruch). Charakteryzując dorobek holenderskiego artysty, badacze zwracają zazwyczaj uwagę na frapujące go związki między naturą a jej geometryczną interpretacją. Za przykład może tu posłużyć opinia Liz Kelly, która doszukuje się w stosowanych przez Kramera motywach animalistycznych wizualnego odpowiednika

intensywnie kolorowych siatek otaczających zajęce, łabędzie, jelenie i gawrony. Te symbole porządku raczej uzupełniają, niż kontrastują z tym, co naturalne. Tak naprawdę [...] kulminacja każdego rysunku następuje, gdy pojawia się odpowiednie napięcie, „stan pożądania” pomiędzy elementami organicznymi a nieorganicznymi. Według jego oglądu rzeczy, jedno potrzebuje drugiego<sup>30</sup>.

Ostatniej cytowanej frazy można również użyć, by opisać relacje zachodzące między poszczególnymi kompozycjami artysty. Kramer pracuje równocześnie nad kilkoma rysunkami, grupuje je w większe cykle. Zawiesza swe dzieła na ścianie, a następnie wciąż na nowo je aranżuje, dodaje kolejne elementy, traktuje całość zbioru jako płynną kompozycję rządzącą się swoimi prawami. Kurator Séan Kissane określa ten rodzaj wypowiedzi artystycznej „wizualnym dziennikiem”, odnotowując przy tym, że celem artysty jest zazwyczaj opracowanie danej kompozycji w ciągu jednego dnia, „aby zatrzymać energię, napięcie obecne w rysunku oraz odczucia, które dany dzień przyniósł”<sup>31</sup>. Kissane pisze także o zmysłowej rytmizacji, wewnętrznym napięciu, w którym upatruje cechy wiodącej zarówno w przypadku pojedynczych prac artysty, jak i ich większych aranżacji<sup>32</sup>.

Powstała struktura, znajdująca się w ciągłym ruchu, przypomina Heaneyowską metaforę pola jako archiwum, które wedle Jacka Gutorowa stanowi „archiwum otwarte, acentryczne, podlegające ciągłym reinterpretacjom i przewartościowaniom; archiwum jako ruch zapisu, żmudny proces rejestrowania śladów i wrażeń, ale i świadomość tego, co nie daje się zapisać – tego, co stłumione i niewysłowione”<sup>33</sup>. Konstytytywnym elementem tak rozumianego archiwum są słowa, koncyptowane w dwojaki, wydawałoby się nawet rozbieżny sposób. W nawiązaniu do wiersza *Anahorish*, gdzie można zobaczyć, usłyszeć oraz poczuć „miękki spadek spółgłoski, / łąkę samogłosek”<sup>34</sup>, Gutorow wydobywa spektralny charakter Heaneyowskiego języka, używając za poetą terminu „powidoki” (*after-image*), podkreślając jednak jego fascynację materialnym walorem słów:

Słowa to widma przeszłości, wrażenia zarejestrowane głęboko w archiwach, niewidoczne, a jednak obecne, jakby na wpół żywe. Najbardziej zastanawia to, że tej spektralności słów i znaczeń towarzyszy inna fascynacja: obsesja fizyczności, materialności słów. [...] słowa nabierają fizyczności, są twarde, chropowate, ziarniste<sup>35</sup>.

Uprawiany przez Heaney'a rodzaj twórczości poetyckiej pozwala zatem na niemal haptyczne doświadczenie słowa, umożliwiające niezwykle intensywne doświadczenie świata. Podobnie rozumie rolę sztuki – ale też poezji – Kramer. W jednym z tekstów w katalogu wystawy *All About Drawing* (Stedelijk Museum Schiedam, 2012), opatrzonym zresztą mottem z Heaneyowskiego wiersza *Postscript*, rysownik głosi

ideę nieograniczonych możliwości doświadczenia – czegoś, co poezja oferuje za pośrednictwem języka, a co rysunek może oddać w podobny sposób poprzez ukazanie śladu ręki artysty. Któż potrafi to lepiej wyrazić niż sam poeta? Rysowanie jest zawsze blisko momentu czystej percepcji, jak pisał [...] Seamus Heaney<sup>36</sup>.

\*

Omawiając wizję nauk przyrodniczych wedle Goethego, John Danvers podkreśla, że nauka w tym ujęciu skłania badacza do daleko posuniętej identyfikacji z obiektem badań, co czyni naukowca, „ujmując[ego] formy natury w karby ludzkiej myśli [...] czynnikiem świadomości w świecie i dla świata”. Owa empatyczna metoda uprawiania nauki zakłada równocześnie „troskę i wzięcie w obronę” świata przyrody w ramach projektu naukowego<sup>37</sup>. Wedle Danversa, można się tu doszukiwać szeregu analogii z dyscyplinami artystycznymi. Co szczególnie intrygujące w kontekście powyższych rozważań, jako dwa podstawowe przykłady owych dyscyplin badacz wymienia rysunek, od paleolitu po współczesność, oraz poezję, przytaczając w dalszej argumentacji nazwisko Seamusa Heaney'a<sup>38</sup>. Jak zauważa Danvers,



W każdej z tych dziedzin zwiększona świadomość oraz dostrzeżenie się do topograficznych oraz ontologicznych struktur obecnych w naturze łączą się z intencją przedstawienia lub opiewania [...] zjawisk naturalnych. Rysunek i poezja stają się metodami badań o charakterze fenomenologicznym oraz odmianami świadomości, a także sposobami ukazywania i opiewania [świata]<sup>39</sup>.

Wydaje się, że funkcję tę pełnią właśnie omawiane w niniejszym szkicu dzieła sztuki oraz wiersze, z którymi wchodzi one w twórczy dialog, wydobywając nawzajem drżące w sobie energie oraz uwalniając je w umyśle odbiorcy.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Wzmiankowany projekt ogniskował się wokół wystawy prac trzech artystów współczesnych (Chrisa Ofiliego, Conrada Shawcrossa oraz Marka Wallingera), którym zlecono wykonanie dzieł nawiązujących do grupy obrazów Tycjana w kolekcji muzeum.
- <sup>2</sup> „[T]ore mouthfuls of hide and flesh and blood / Out of what he was, while his companions stood / Impatient for the kill, assessing wounds”; jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie teksty anglojęzyczne w tłumaczeniu autorki.
- <sup>3</sup> National Gallery, *Poets Inspired by Titian: Seamus Heaney | Metamorphosis: Titian 2012*, www.youtube.com/watch?v=dv13aR-uHtw&t=147s, dostęp: 30.09.2024.
- <sup>4</sup> Zob. Samuel Brian Kennedy, *T.P. Flanagan: Painter of Light and Landscape*, Lund Humphries, London 2013. Na temat związków Heaneya ze współczesnymi mu artystami zob. Neil Corcoran, *Modern Irish Poetry and the Visual Arts: From Yeats to Heaney*, [w:] *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*, red. Fran Brearton, Alan Gillis, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 261–265.
- <sup>5</sup> Seamus Heaney, *Foreword*, [w:] *T.P. Flanagan*, RHA, PPRUA, red. Samuel Brian Kennedy, Four Courts Press, Dublin 1995, s. 9.
- <sup>6</sup> Zob. na przykład Arno Kramer, *Ogenschouw/Eye wonder*, www.arno-kramer.nl/teksten, dostęp: 20.05.2025.
- <sup>7</sup> Na temat wystawy, w tym inspiracji wierszem Heaneya, zob. Arno Kramer, *In Time*, CODA Apeldoorn, www.youtube.com/watch?v=DeCvp\_qfpSM&t=3s, dostęp: 20.05.2025. W roku 2017 Kramer pełnił z kolei funkcję kuratora wystawy współczesnego rysunku holenderskiego *Human Chain* w Ballina Arts Centre – tu także tytuł wystawy był równocześnie tytułem wiersza Heaneya. Zob. uwagi poniżej.
- <sup>8</sup> Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 29.
- <sup>9</sup> Tamże.
- <sup>10</sup> S. Heaney, *Foreword*, dz. cyt., 9.
- <sup>11</sup> Seamus Heaney, *Kraina bagien*, [w:] tegoż, *Kolejowe dzieci*, przeł. Piotr Sommer, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 17.
- <sup>12</sup> Zob. na przykład Michael Parker, *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, University of Iowa Press, Iowa City 1993, s. 87–88; Neil Corcoran, *Poetry & Responsibility*, Liverpool University Press, Liverpool 1993, s. 118–119; Susanna Lidström, *Nature, Environment and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes*, Routledge, Abingdon 2015, s. 47–48.
- <sup>13</sup> Eva Isherwood-Wallace, *Poetry and Painting: Seamus Heaney, Colin Middleton and T.P. Flanagan*, ART UK, <https://artuk.org/discover/stories/poetry-and-painting-seamus-heaney-colin-middleton-and-t-p-flanagan>, dostęp: 30.09.2024.

- <sup>14</sup> S.B. Kennedy, *We Have No Prairies...*, [w:] tegoż, *T.P. Flanagan...*, dz. cyt., s. 30.
- <sup>15</sup> Jerzy Jarniewicz, *W oku Cyklopa*, [w:] tegoż, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji irlandzkiej*, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 2001, s. 217.
- <sup>16</sup> Aidan Dunne, *Between Sunlight and Shadow*, T.P. Flanagan, Taylor Galleries until August 2<sup>nd</sup>, recenzja wystawy, „The Irish Times”, 23.07.2003, www.irishtimes.com/culture/asserting-personal-identity-in-prison-spaces-1.367110, dostęp: 30.09.2024.
- <sup>17</sup> R. Arnheim, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 29.
- <sup>18</sup> Tamże.
- <sup>19</sup> S.B. Kennedy, *We Have No Prairies...*, dz. cyt., s. 30.
- <sup>20</sup> A. Dunne, *Between Sunlight and Shadow...*, dz. cyt.
- <sup>21</sup> Jerzy Jarniewicz, *The Bottomless Centre. The Uses of History in the Poetry of Seamus Heaney*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, s. 9; cyt. za: Jacek Gutorow, *Seamus Heaney. Tożsamość i archiwum*, [w:] *Poszukiwanie sensów. Lekcja z czytania kultury*, red. Piotr Kowalski, Zbigniew Libera, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 246.
- <sup>22</sup> Edward Picot, *Outcasts from Eden: Ideas of Landscape in British Poetry since 1945*, Liverpool University Press, Liverpool 1997, s. 214.
- <sup>23</sup> Terence Philip Flanagan, *Notes on Selected Pictures by T.P. Flanagan and J.K. Jamison*, [w:] *T.P. Flanagan...*, dz. cyt., s. 72.
- <sup>24</sup> Richard Chenevix Trench, *Lecture Four: On the History in Words*, [w:] *On the Study of Words*, Macmillan, London–New York 1872, s. 114.
- <sup>25</sup> T.P. Flanagan, *Notes...*, dz. cyt., s. 72.
- <sup>26</sup> Diana A. Wind, *Artist, Poet, Curator and Teacher*, [w:] *Longing*, katalog wystawy, De Pont museum voor hedendaagse kunst, Tilburg 2014, red. Arno Kramer, Marloes Waanders, Uitgeverij de Kunst, Zwolle 2014, s. 19–20.
- <sup>27</sup> Seamus Heaney, *Widziane*, przeł. Magda Heydel, [w:] tegoż, *Przejrzysta pogoda*, przeł. Stanisław Barańczak, Magda Heydel, Paweł Marcinkiewicz, Adam Szostkiewicz, red. Magda Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 136.
- <sup>28</sup> „[T]he ancient hieroglyph / Of ‘hare and zig-zag’, which meant ‘to exist’”. Warto nadmienić, że wybór wierszy z tomu został również wydany osobno, w liczbie stu egzemplarzy, z litografiami autorstwa irlandzkiego abstrakcjonisty Felima Egana; na jednej z nich pojawiają się nawet wpisane w kwadrat zygaki. Zob. *Squarings. Seamus Heaney: Twelve Poems. Falim Egan: Four Lithographs*, Hieroglyph Editions, Dublin 1991.
- <sup>29</sup> D.A. Wind, *Artist...*, dz. cyt., s. 20.
- <sup>30</sup> Liz Kelly, *In Time*, [w:] Arno Kramer, *Teksten*, www.arno-kramer.nl/teksten, dostęp: 30.09.2024.
- <sup>31</sup> Séan Kissane, *Resonanties*, [w:] *Longing*, dz. cyt., s. 56.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 59.
- <sup>33</sup> J. Gutorow, *Seamus Heaney...*, dz. cyt., s. 246.
- <sup>34</sup> „[S]oft gradient of consonant, vowel-meadow”; Seamus Heaney, *Anahorish*, [w:] tegoż, *Kolejowe dzieci*, dz. cyt.
- <sup>35</sup> J. Gutorow, *Seamus Heaney...*, dz. cyt., s. 252.
- <sup>36</sup> Arno Kramer, *Possible Time*, [w:] *All About Drawing: 100 Dutch Artists*, red. Arno Kramer i Diana Wind, Stedelijk Museum, Schiedam 2012, s. 353.
- <sup>37</sup> John Danvers, *Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art and Poetry*, Rodopi, Amsterdam–Nowy Jork 2006, s. 230–231.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 231.
- <sup>39</sup> Tamże.