

Na samej granicy zamieszkałego czasu uczono się chodzić na dwóch nogach i wymawiać znaki nakreślone w zawsze dziecięcej księdze rodzaju.

Opowiadałbym gdybym umiał wszystko co jedna pamięć może zebrać na chwałę ludzi.

Czesław Miłosz, *Rok*

Magdalena Abakanowicz od lat tworzy własny, ogromny *corpus* rzeźbiarstwa (i sztuk jemu pokrewnych), potężne, imponujące inwencją dzieło życia, które mieści w sobie tak wiele znaczeń, treści i konceptów wizualnych, że zrazu trudno je ogarnąć. Artystka żywi się indywidualnym i zbiorowym doświadczeniem człowieka; swoją intuicją, myślą, pracą zaświadcza, jak bardzo potrzebna i zawsze aktualna jest pamięć o archetypach, „rzeczach pierwszych” wywołanych z głębi czasu, owych początkach, które wytyczały ścieżki rodzaju ludzkiego, jego historii i myśli poszukującej. Fascynuje ją wszystko, co żyje – człowiek, zwierzę, roślina, ich jakże różne „ciała”, które można stale, od nowa kształtować, przetwarzać, utrwalac i niemal po szamańsku zaklinać – powoływać do powtórnego istnienia w rzeźbiarskim dziele, w formach antropomorficznych lub biomorficznych wyprowadzonych ze świata organicznego, bądź w konstrukcjach intencjonalnych, przeczutych, metaforycznych. Używa naturalnych tworzyw, m.in. włókien roślinnych, wełny, juty, lnu, konopi, workowego płótna, skóry, końskiego włosia, drewna, żywicy, gipsu, betonu, ale też kamieni i rud metali wydartych z wnętrza Ziemi. Wszystkie jej prace (nawet obiekty o mniejszych gabarytach) wyróżnia z jednej strony potężny zakrój monumentalny, z drugiej zaś – niezwykle mistrzostwo w zakresie sporządzania ruchliwych faktur, owych ciągle odmienianych, przerabianych, rekonstruowanych tkanek skulptury, które są nie tylko zewnętrzną powłoką, „skórą” rzeźbiarskich figur, ale też określają ich sens plastyczny, bowiem w swoisty sposób budują bryłę i przenikają do jej wnętrza, wiążąc strukturę powierzchni z rdzeniem kompozycji.

Magdalena Abakanowicz nieustannie sprawdza swoją siłę w coraz to nowych mutacjach rzeźbiarskiego kształtowania i nadawanych im sensów. Pragnie przekroczyć potoczne spojrzenie na dzieło sztuki, „głęboką ślepotę przyzwyczajenia w stosunku do rzeczy, które nas otaczają”, bo „to, co z góry wiemy o przedmiocie, nie pozwala nam go naprawdę zobaczyć”.¹ Odnosi się to szczególnie do tkactwa. Jej słynne *Abakany* burzą przyzwyczajenia, nie są dekoracyjne, praktyczne, użytkowe, nie mają zdobić ściany ani wnętrza domu; wbrew tradycji są sztuką czystą, pozbawioną przydatności. Ich materiały bywają niejednoznaczne, a niekonwencjonalne formy oscylują bardziej w kierunku otwartych, przepartych, falujących, „skrzydlatych” brył niż płaskich powierzchni. Stają się więc samoistnymi, trójwymiarowymi obiektami, wielkimi miękkimi rzeźbami penetrującymi przestrzeń lub organicznie z nią

ALEKSANDRA
MELBECHOWSKA-LUTY

Rapsod plemienny. Prywatne zapiski o sztuce Magdaleny Abakanowicz

związanymi. Owa spoistość *Abakanów* z otaczającym je „powietrzem” zyskałaby zapewne uznanie i aplauz Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, twórców rewolucyjnej koncepcji rzeźby unistycznej materializującej się w strefie czterowymiarowej czasoprzestrzeni. Mięsiste, giętkie formy tkanych rzeźb, na przemian nacinane i zszywane, dziurawione otworami, prześwitami, szparami, przywodzą na myśl konotacje biologiczne, fizjologiczną „mapę” ludzkiego ciała wraz z intymnymi zakamarkami jego wnętrza. Artystka posługuje się głównie dotykiem, pracując bez pośrednictwa narzędzia. Palcami i całą dłonią bada konsystencję materii, wyczuwa jej grubość i wiotkość, wgłębienia, wypukłości, szorstkość, gładkość, wilgotność bądź suchość, nawet temperaturę. Ta „dotykowa” wiedza o tworzywie sprawdza się we wszystkich rzeźbach Abakanowicz, nie tylko w spontanicznie (a zarazem perfekcyjnie) motanych tkaninach, ale także w obiektach wykonywanych z drewna, kamienia czy metalu. Naturalność metod, jakimi się posługuje, sprawia, że jej prace często noszą znamię szlachetnej zgrzebności i autentyczności, jaka wyróżnia wiele magicznych, symbolicznych wytworów „prymitywnej” sztuki etnicznej pochodzącej z odległych czasów i najdalszych krańców Ziemi oraz nobilituje „nieuczoną” twórczość ludową przekazującą własną prawdę o świecie. Szczególnym tworzywem jest dla niej nić i jej siostra olbrzymka: *Lina* „splatana z włókien jak drzewo”, mocna, lecz poddająca się skrętom i zasupleniom, ujawniająca swoje energetyczne napięcia w instalacjach rozwieszanych w krajobrazie miejskim i na salach wystawowych. Artystka widzi nić jako podstawowy czynnik budowy świata organicznego, ponieważ – jak pisała w autokomentarzu – „nitka buduje wszystkie żywe organizmy, rośliny, tkanę liści i nas samych, nasze nerwy i kod genetyczny, nasze przewody żyłne, nasze mięśnie [...]. Biorąc nić do ręki, dotykamy tajemnicy”. Dlatego jej dukt pojawia się na oddzielonych od korpusów *Głowach* ze splatanymi włosami i na niemal anatomicznych studiach *Postaci siedzących*, na których nici rysują linie krwiobiegu, układu krążenia, a w *Embriologii* naprawiają, „cerują” i zamykają pęczniące, jajowate, szmaciane worki, z których coś się wykluje, gdy nadejdzie pora.

Figura człowieka przechodzi pod ręką Abakanowicz liczne metamorfozy, bywa niepełna, okaleczona, dzielona na części, i nie ma znaczenia, która z nich jest ważniejsza, bo każda mówi własnym językiem. Hieratyczne i kroczące postacie nie mają głów i często są bezrękie; metaforyczne autoportrety artystki (które też pełnią funkcję „figur”) pojmowane są jako „twarze INKARNACJI [które] odsłaniają chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą”; *Postacie siedzące* z wyprutym wnętrzem wyglądają jak „skorupowe negatywy objętości ludzkiego ciała”, a wydrążone, puste torsy pozbawione brzucha i klatki piersiowej pozostają już tylko *Plecami* pochylonymi w ostatecznym znękanui. Tu na marginesie przypomnę słowa rzeźbiarki wypowiedziane w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na konferencji *Sculpture Network* w maju 2006 roku: „Twarz człowieka może kłamać, plecy nigdy”.

Kiedy się myśli o tej sztuce, której wektorami są: czas, doświadczenie, los człowieka, i wszystkiego, co żyje na naszej planecie, wyczuwa się, jak bardzo dzieło Abakanowicz pretenduje do wszystkich kultur (a także jak wgłębia się w nieożywioną materię kosmosu, substancję jego podstawowych pierwiastków). To, co od dziesięcioleci tworzy, integruje się w swojej genetycznej wspólnocie z innymi kunsztami i, zgodnie z zasadą „odpowiedników”, włącza się w nurt *correspondance des arts* potwierdzającej duchową jedność sztuk zrodzonych z duchowej więzi twórców poszukujących *universum*. Jej ustawione w szeregach rzeźbiarskie „figury” często przesycone są echem rytmów muzycznych bądź przylegają do wizji literackich. Miłośnik i znawca poezji łatwo odnajdzie punkty styczności, swoiste powinowactwo, jakie zachodzi między twórczością autorki *Pleców* a słowami poetów, którzy siłą własnej wyobraźni przywołują obraz *homo universalis* uwikłanego w egzystencję, rozdartego, złamanego przez potężne siły.

My próżni ludzie
 My wypchani ludzie
 Podpieramy się wzajem
 Niestety w głowach słoma
 Kiedy do siebie szepczemy
 Ciche i bez znaczenia
 Są nasze wyschłe głosy
 Jak wiatr dmący przez osty
 [...]

 Kształty bez formy cienie bez koloru
 Zastygła siła i gesty bez ruchu
 Ci którzy weszli nie spuszczać oczu
 W inne Królestwo śmierci
 Wspomną jeżeli wspomną
 Nie dusze gwałtowne
 Lecz wydrążonych ludzi
 Lecz wypchanych ludzi²

Thomas Stearns Eliot, *Próżni ludzie*
 (Wydrążeni ludzie)

Nieposkromiona wyobraźnia Abakanowicz kieruje ją ku rzeźbie architektoniczno-urbanistycznej projektowanej w ogromnej skali. W latach 90. tworzyła wizje drzew-domów odpowiadających idei ekologii, które mogłyby polepszyć bytowanie człowieka w naturalnie zagospodarowanej przestrzeni miast. Według autorki, owe – przeznaczone dla Paryża – 25-metrowe, ageometryczne budowle arborealne, pozwolą na „konstrukcję mieszkań i maisonetek o dowolnych kształtach, bez rygору sufitu wiszącego nad głową”. Pomyślane jako wertykalne ogrody same będą produkować tlen, ponieważ „zielen pnie się po konstrukcjach sieciowych, będących równocześnie systemem irygacyjnym dla roślin”. Takie „ogrodowe” założenie ułatwia też okoliczność, że japońska firma Takenaka Construction Company „opracowała rodzaj betonu do pokrywania fasad arborealnych budynków, pozwalający na sadzenie bezpośrednio na nim roślin [...]. Architektura ta bazuje na najstarszych doświadczeniach człowieka, które wdraża się za pomocą nowoczesnej technologii”.³

Innym brawurowo rozwiązany pomysł jest poświęcony ofiarom ataku atomowego na Hiroszimę projekt *Pomnika Ręki* wyciągniętej ku niebu. Rzeźba ta miała świetną – rzecz można – „siostrzaną” poprzedniczkę. W latach 50. Le Corbusier, budując miasto Chandigarh w indyjskim stanie Pendżab, w nowatorski sposób ukształtował scenię jego architektury i przyrody, przydając jej – jak pisał Jan Białostocki – „najprostszy symbol: ogromną ludzką dłoń otwartą ufnie ku niebu i całemu światu. W tym najpiękniejszym symbolu przez siebie utworzonym [...] wielki artysta powrócił do naturalnej, organicznej formy, poprzez którą rzeźbiarskim sposobem pragnął przekazać odwieczną prawdę wszelkiej sztuki: skrótowy obraz człowieka i jego stosunku do tego, co jest poza nim – do innych ludzi i natury”.⁴ Chociaż sama idea wzniesionej ku niebu ręki łączy pomysły francuskiego architekta i polskiej rzeźbiarki, to jednak ich kształt plastyczny, skala i przesłanie zdecydowanie je odróżnia. W porównaniu z niższą, wpisaną w prostokąt i bardziej zwartą kompozycją Le Corbusiera (z dłonią osadzoną na masywnym bolcu), „lotne” dzieło Abakanowicz ma zupełnie inne proporcje i nieporównanie większą skalę – jest smukłą wieżą-ręką, „drzewem” wypiętrzoną do 640 metrów, na której to wysokości w 1945 roku eksplodowała nad miastem bomba jądrowa (dla porównania: górująca nad Paryżem wieża Eiffla ma 300,5 metra). Ów niezwykle, wzniosły i, wydawałoby się, nierealny jak marzenie pomnik, został szczegółowo, po inżyniersku obmyślany. Autorka podaje, że będzie „wypłcony” z przezroczystej stalowej konstrukcji, a jego podstawa, (licząca 100x100 m) pozwoli na swobodny przepływ ruchu miejskiego. „Wewnątrz biegną windy i urządzenia zasilające budowlę w prąd i wodę”. Szczyt konstrukcji wieńczy dynamicznie ukształtowana dłoń z rozwartymi palcami, a jej przesłanie ewoku-



Agora, Chicago

je magiczne myślenie, że gdyby czas się cofnął, ręka ta mogłaby skierować bombę w inną przestrzeń, „odwrócić niszczycielską energię ku niebu i uratować miasto” (Michael Brenson).⁵

Powróćmy jednak do człowieczych figur Abakanowicz. Według klasycznej definicji figura to: postać, kształt, zjawisko. Jej pierwszy człon oznacza człowieka (lub zwierzę) i doskonale odpowiada duchowi tej gałęzi sztuk, jaką jest rzeźbiarstwo. „Ciało” żyjących istot (a także antropomorficznie wyobrażonych bóstw) stało się najważniejszym tematem i treścią sztuki wszystkich czasów, bowiem od zarania dziejów człowiek odczuwał nieprzepartą potrzebę tworzenia postaci ukształtowanej na wzór i podobieństwo swoje, powtarzając niejako dzieło Stwórcy. Samoistość sztuki Magdaleny Abakanowicz objawia się przede wszystkim w perspektywie antropocentrycznej, w niezliczonych figuracjach anonimowych, nagich ludzi: stojących, kroczących, rzadziej biegnących – czasem wyobcowanych, samotnych, zamkniętych w klatkach lub zgromadzonych w wielkich populacjach, osadzonych w statycznym, nieruchomym tłumie. Ich nagość jest asekualna; tylko niektórzy są zróżnicowani lub opisani płciowo (np. *7 postaci kobiecych*, *Ragazzi*, *Puellae*), jednak w większości pozostają ludźmi w ogóle, przedstawicielami gatunku, bez wyraźnego rozróżnienia męskości i kobiecości, istotami wywodzącymi się z mitu Androgyne, pojęcia *rebis*, „rzeczy podwójnej”, będącej wykładnią archaicznej formy dwójjedni (prajedni), której zasadą i celem było osiągnięcie pełni, stanu całkowitej harmonii ducha i ciała przez integrację par przeciwieństw. „Androgyn rzutowany jest w przyszłość, tkwiąc jednocześnie w odległej, platońskiej przeszłości. Zresztą jest to równocześnie bardzo oczywisty symbol myśli, z natury rzeczy będącej obcą problemowi płci”.⁶

W sztuce Abakanowicz silnie przejawia się stygmat archaiczności, powrotu do źródeł pamięci, które artystka wpisuje w czasy najnowsze, tworząc swoisty model parabol – przeniesienia, „przerzutni” łączącej epokę mitów z naszym współczesnym życiem. Tym samym podtrzymuje idee Mircei Eliadego i Cypriana Norwiłda, który uważał, że „żaden czas nigdy nie zaginął w tym, co stanowi istotę jego” oraz że „każdy moment życia jest ciągłą przeszłością i przyszłością, i każde dziś jest ciągle wczora i jutro”.⁷ Artystka wie, że ludzkie skłonności, talenty, imperatywy, motywacje są zapisane w kodzie genetycznym i że to on kieruje życiem, kondycją, losem człowieka. „Przyczyn tajemnicy, jaką jesteśmy sami dla siebie, [...] upatruję w konstrukcji i funkcjonowaniu naszego mózgu, w naszym kodzie genetycznym. Nosimy w nim wiecznotrwałe ślady dziedzictwa po naszych przodkach sprzed milionów lat [...]”. Rzeźbiarka przypominała swoje korzenie rodzinne wywodzące się po kądzieli z polskiej rodziny, a po mieczu od Abaka-Chana, przywódcy mongolskich plemion (których cechą naczelną była azjatycka

„dzikość serca” – siła, energia, waleczność, wytrzymałość, upór, twarda determinacja w realizowaniu najtrudniejszych wyzwań). Żyła zawsze blisko natury i stąd bierze się m.in. jej fascynacja stadem, gromadą, rojem; kiedyś obserwowała, jak kłębią się komary „szarymi masami [...] w tłumie wydającym wspólny dźwięk. To były komary czy ludzie? [...]. Gromada ludzi czy ptaków, owadów czy liści, to tajemniczy zbiór wariantów pewnego zbioru. Zagadka działania natury, nieznoszącej dokładnych powtórzeń, czy nie mogącej ich dokonać [...]. Zaklinam to niepokojące prawo, włączając własne, nieruchome stada w ten rytm”.

Odnajdywanie się w zbiorowości było od zawsze podstawową potrzebą człowieka. Ludzie chcą być razem, blisko siebie, tworzyć „stada”, wspierać się wzajem w obrębie wspólnoty, czerpać pożytki ze statusu życia plemiennego czy narodowego. Wszelkie konteksty związane z istnieniem „człowieka zbiorowego” i Norwidowskim pojęciem „człowieka wiecznego” (lub ucieleśnionego bóstwa) przekładają się również na sztukę i funkcjonują w jej „obrazach”. Przykłady można mnożyć, ale wspomnijmy tylko chińską *Terakotową armię* z grobowca cesarza Shi Huangdi z dynastii Qin powstałą w III wieku p.n.e. w pobliżu miasta Xi'an – wielotysięczny zastęp wiernych oficerów, żołnierzy i woźniców, którzy mieli strzec i bronić swego władcy do końca świata. Przypomnijmy też szeregi bez mała dziewięciuset posągów z Wyspy Wielkanocnej, kryjących nierozwiązaną do dziś zagadkę pochodzenia ich twórców, czasu powstania, personifikacji postaci i ich kultowych(?) znaczeń.

Abakanowicz gromadzi setki swoich figur w rytmicznych rzędach, hurmie, tłumie, ustawia je w pięknych, ważnych, znaczących miejscach: na tle panoramy wielkich miast, w parkach, ogrodach, na łąkach i nad wodami. Wszyscy ci ludzie – opięci workowym płótnem lub odlani w brązie – są równocześnie naszymi dalekimi przodkami i współczesnymi osobami, które zdarza nam się mijać na ulicy. Mają też inną paradoksalną właściwość – są zarazem milczący i wymowni, zastygli w bezruchu i gotowi do drogi; w ten sposób wywołują w odczuciu widza metaforyczny obraz niekończącej się, trwającej do dziś „wędrówki ludów”. Będą wędrować swoimi szlakami jak dawne plemiona koczowników, nomadów i jak tułacze wielu następnych pokoleń okaleczeni wszystkimi wojnami świata, napiętnowani doświadczeniem zmagania z żywiołami, katastrofami, nieszczęściami, lecz zawsze odradzający się, żywotni.

[...]

nareszcie idzie ludzkość cała
nareszcie każdy trafił w krok
cieleca skóra, palki dwie
rozbiły wieże i samotność
i stratowane jest milczenie
i śmierć niestraszna kiedy tłumna
kolumna prochu nad pochodem

rozstąpi się posłuszne morze
zejdziemy nisko do czeluści
do pustych piekieł oraz wyżej
nieba sprawdzamy nieprawdziwość
i wyzwolony od przestrachów
w piasek się zmieni cały pochód
niesiony przez szycerczy wiatr
i tak ostatnie echo przejdzie
po nieposłusznej pleśni ziemi
zostanie tylko bęben, bęben
dyktator muzyk rozgromionych⁸

Zbigniew Herbert, *Pieśń o bębnie*

Nieustannie zwracając się ku temu, co pierwotne, rzeźbiarka sięga np. do archetypicznej formy koła, które jest symbolem kosmosu, wieczności, ruchu, zmiany, postępu, kręgu istnienia, szczęścia, prawdy, doskonałości, przeznaczenia, losu, następstwa pokoleń. Od zamierzonych czasów koło było świętym znakiem bóstwa-Słońca, a także zaistniało jako dobroczynny, praktyczny wynalazek umożliwiający wytwórczość ceramiczną i sprawną komunikację (pierwszy znany pojazd kołowy odnaleziono w Mezopotamii około 4000 lat p.n.e.). W dorobku Abakanowicz odnajdziemy metalowe koła szprychowe i wielkie drewniane wałki toczne, którym zwykle towarzyszy człowiek, oraz ogromne kuliste kręgi o surowo obrabowanych, chropowatych powierzchniach, „ociekające złotem słońca”, wykute ze skał wapiennych w kamieniołomie na pustyni Negew między Beer Szewa a Morzem Czerwonym, a następnie przeniesione do ogrodu Israel Museum w Jerozolimie. Rzeźbiarka podejmuje również odwieczny wątek *katharsis*; stworzyła 33 odlane z brązu, na poły antropomorficzne figury umieszczone na terenie posiadłości Giuliano Gori w pobliżu Pistoii; ich głębokie wydrążenia (nawiązujące do „próżni” ludzkiego ciała) wskazują na transcendentny moment „przełomu” – oczyszczenia myśli, emocji i uczuć, odrzucenia wszystkiego, co złe, szkodliwe, niepotrzebne. Nie zapomina też o zwierzętach. Rzeźbi m.in. głowy (czaszki) zwierząt kopytnych i umownie kształtowane, syntetyczne figury nieokreślonych gatunkowo czworonożnych stworzeń. Niektóre z nich, niegdyś udomowione, z pewnością bytują w pobliżu ludzi, inne, dziko żyjące – obserwują ich z daleka. Jeszcze innym cyklem są metaforyczne głowy zwierzęce, potężne jak megality, ustawione w Parku Olimpijskim w Seulu, na terenie tzw. Przestrzeni Smoka. Piętno agresji, wpisanej w naturę *homo sapiens* jest treścią serii *Gry wojenne*. Na poły abstrakcyjne rzeźby poświęcone „okropnościom wojny” – walce, ruinie, zniszczeniu i śmierci – zbudowane są z drewna i metalu. Długie, horyzontalnie ułożone pnie, konary, kadłuby, kikuty drzew, ujęte w stalowe obręcze, kojarzą się z powalonymi jak drzewa rannymi ciałami i amputowanymi kończynami, ale też z machinami wo-

jennymi: armatnimi lufami czy raketami. A *Sarkofagi* zamknięte w „szklanych domach” przypominają ogromne trumny i pokrywy reaktorów atomowych.

Przesłania i znaczeń dzieł Abakanowicz nie można do końca wyjaśnić, odczytać, rozpoznać „szkiełkiem i okiem”. I nie ma nawet takiej potrzeby. Rzeźbiarka sama to potwierdziła: „Trzeba zostawić jako tajemnicę pewne sprawy, również w twórczości. Wyjaśniając, kalcemy je albo unicestwiamy. Nałóg objaśniania wszystkiego jest katastrofą naszego czasu. Nie należy utożsamiać tajemnicy z problemem. Problem można podzielić na strefy poddające się analizie, tłumaczeniu, a tajemnica jest całością, która nas ogarnia, choć niechętnie się do tego przyznajemy”. Być może nigdy nie będzie odsłonięta całkowicie. Wszelako tak się zdarza, że jej zasłonę uchyla czasem nagły błysk poezji.

Dobranoc głowo – jakżeś wyglądała?
Dobranoc twarzy – gdzie zabłyśniesz znowu?
Nad jaką basztą – przy jak zimnym nowiu
Straż ciebie ujrzy i uderzy w działa?

Dobranoc ręce – w gips odlane jaki?
Dobranoc stopy – idące w bezdroże
Przez jaką ziemię i przez jakie morze
Do – z psów i ludzi wyzbytej Itaki...⁹

Stanisław Grochowiak

Przypisy

- ¹ Przy pisaniu tego tekstu powoływałam się na wypowiedzi Magdaleny Abakanowicz publikowane w katalogach jej wystaw, a zebrane w katalogu ekspozycji: *Magdalena Abakanowicz*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995
- ² T.S. Eliot, *Próżni ludzie (Wydrążeni ludzie)*, [w:] idem, *Wybór poezji*, wybór tekstów Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz, wstęp Wanda Rulewicz, Wrocław 1990, s. 152-153
- ³ Cytaty z listów rzeźbiarki do Jaromira Jedlińskiego, [w:] *Magdalena Abakanowicz, Architektura arborealna. Idea, koncepcja, projekt*, Galeria Kordegarda, Warszawa i Muzeum Sztuki – Galeria „Księży Młyn”, Łódź, Warszawa 1994, s. 1-2, nlb.
- ⁴ J. Białostocki, *Znaczenie rzeźby w sztuce XX wieku*, [w:] *Sztuka XX wieku*, materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971, s. 64, 68
- ⁵ M. Abakanowicz, *Projekt dla Hiroszimy: „Drzewo-Ręka”*; M. Brenson, *Idea architektury arborealnej*, [w:] *Magdalena Abakanowicz, Architektura arborealna*, op. cit., s. 9, 12, nlb.
- ⁶ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekład Ireneusz Kania, Kraków 2000, s. 68
- ⁷ C. Norwid, *Piast i jego rewolucja*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6, Warszawa 1971, s. 305; C. Norwid, *List do Konstancji Górskiej z 1857 roku*, ibidem, t. 8, Warszawa 1971, s. 303
- ⁸ Z. Herbert, *Pieśń o bębnie*, [w:] idem, *89 wierszy*, wybór i układ Autora, Kraków 1998, s. 137-138
- ⁹ S. Grochowiak, [wiersz bez tytułu], [w:] idem, *Poezje*, wybór i wstęp Janusza Maciejewskiego, Warszawa 1980, s. 110