

Ikonoklazm odwrócony. Tadeusz Różewicz w poszukiwaniu form „wewnętrznego obrazu”*

ABSTRACT. Stankowska Agata, *Ikonoklazm odwrócony. Tadeusz Różewicz w poszukiwaniu form „wewnętrznego obrazu”* [Reversed iconoclasm: Tadeusz Różewicz seeks forms of an “inner image”]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 109-133. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

Tadeusz Różewicz often noted down phrases which could be interpreted as iconoclastic in his poems and poetry-related sketches. This article presents the reasons for the poet’s dislike of an image that is identified with a metaphor, which he expressed particularly strongly immediately after the war. It also describes the continuation of historical iconoclasm which was characteristic of the twentieth century, and on the level of which the notion of God’s “unrepresentability” was replaced by the issue of the unspeakableness and inconceivability of trauma. The efforts that Różewicz made to rethink the status of an image are presented against such a background. According to the poet, an image should satisfy the primeval desire for presence, which was ascribed to it once again after the Holocaust, like a painting from before the era of art. Therefore, Różewicz develops the theory of an “inner image” which one should pursue rather than create. An “inner image” is not a “fanfare played to celebrate life”, which inspires awe and can only be described in terms of aesthetic conventions, but a kind of manifestation of the hidden, wounded lyrical “I” and, most importantly, of its authentic experience. The “truth” of the image and metaphor that are “possible after Auschwitz” became bound up with what is somatic, and not conceptual, with what is tangible, and not imaginable, and with what is metonymic, not metaphorical. This truth is also largely (but not necessarily solely) connected with the human condition and existence rather than with God’s fullness.

Tadeusz Różewicz wielokrotnie zarówno w swych wierszach, jak i w szkicach okołopoetyckich zapisywał i wypowiadał frazy, które odczytywać można jako swoiste, dwudziestowieczne kontynuacje ikonoklazmu¹, niechętnego obrazom przede wszystkim ze względu na właściwą

* Artykuł jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Tadeusz Różewicz i obrazy” zorganizowanej przez Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Komisję Filologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, która odbywała się 2-4 grudnia 2013 roku w Poznaniu.

¹ Znane wystąpienia ikonoklastów z VIII i IX w. miały w wiekach późniejszych, aż po czasy nam współczesne, naśladowców. Boris Uspienski zwraca uwagę na swoistą powtarzalność ikonoklazmu przyjmującego różnorakie postaci. „Warto – pisze znakomity badacz semiotyki – przypomnieć albigensów w średniowiecznej Francji, zwolenników wyznania mojęszowego w Rosji XV wieku, wreszcie protestantów”. Zob. B. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1991, s. 88.

malowidłu – co podkreślali historyczni przeciwnicy ikon – niemoc przedstawienia nieprzedstawialnego Boga. Wada ta, w połączeniu z czynionym niejako w zastępstwie zainteresowaniem tym, co na obrazie ukazane, prowadzić mogła i prowadziła do kultu samych malowideł, co w oczach ikonoklastów czyniło je pustymi idolami, wyczerpującymi się w przedstawianiu jedynie samych siebie i odciągającymi uwagę wiernych od tego, co istotne, czyli Boga, rozumianego przede wszystkim jako Logos².

Ikonoklazm celował w pełnię. „[U]znawał wizerunek tylko wówczas, gdy był on identyczny z pierwowzorem”³, czyli zdolny był wyrazić całą prawdę tego, co przedstawiane. W przypadku Boga trudno było nawet o tym pomyśleć, a co dopiero zrealizować.

Tradycja chrześcijańska, przeciwnie, akceptowała obrazy, myśląc o malowidle jako o naturalnej konsekwencji Wcielenia. „[...] gdy ujrzysz Tego, który nie ma ciała, jak staje się człowiekiem z twojego powodu, wówczas uczynisz wizerunek jego ludzkiej postaci. Gdy niewidoczny, przybierając postać cielesną, stanie się postrzegalny, wówczas uczyni podobiznę Tego, który się ukaze. [...] odmaluj wszystko słowami i kolorami, w księgach i na deskach” – przekonywał Jan Damasceński w *Traktatach o obronie świętych ikon*⁴. Nie uczynimy błędu, twierdząc, że obrona ikon była „dramatyczną próbą uratowania sakralnego charakteru obrazów, a przy tym więzi łączącej świat niewidzialny z widzialnym”⁵. Jak przekonująco pokazują to liczni badacze zagadnienia, ikona „powinna być zarazem sakramentem i narzędziem kontemplacji, nigdy zaś wyłącznie jednym lub drugim”⁶.

Wspomnieć trzeba jeszcze, iż spór ikonoklastów z ikonofilami toczył się na przecięciu tradycji lingwistycznej z tradycją ikoniczną, a jego dzieje towarzyszą „przejściu od odrzucającej obraz kultury żydowskiej do

² Sposób myślenia przeciwników ikon referował Boris Uspienski, przywołując pracę Jana Białostockiego zatytułowaną *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* (Warszawa 1978): „Jakże bezsensowna jest myśl malarza, który z brudnego umiłowania zysku stara się osiągnąć to, co nieosiągalne, ukształtować mianowicie swymi nieczystymi rękami rzeczy, w które serce wierzy, a usta wyznają – pytają ikonoklastów. Taki człowiek wykonuje obraz i nazywa go Chrystusem, a słowo «Chrystus» oznacza zarówno Boga, jak i człowieka. Wynika z tego, że albo wedle swej próżnej fantazji włączył nie dające się opisać Bóstwo w opis stworzonego ciała, albo też pomieszał tę nie dającą się pomieszać jednię [...], a czyniąc tak, podwójnie bluźnił Bogu, a to już przez opisanie i pomieszenie”. Tamże, s. 93.

³ Tamże.

⁴ PG 94, 1237 D-1240 A, PG 94, 1238 D. Oprac. wg J. Meyendorffa: *Teologia bizantyjska*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 60. Cyt. za: L. Uspienski, *Teologia ikony*, s. 16.

⁵ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Karłowicza*, Gdańsk 1999, s. 67.

⁶ Tamże.

opartego na obrazie chrześcijaństwa”⁷. Tyle w telegraficznym skrócie przypomnień historycznego oblicza zjawiska.

W wieku XX i XXI, po doświadczeniach totalitaryzmu, ikonoklastyczne tezy mają nieco inny charakter. Pojawiają się bowiem często w powiązaniu z kwestią niewyraźności i niewyobraźności traumy, o której trzeba raczej milczeć niż mówić. W węższym ujęciu stawiają również ponownie problem stosowności czy to obrazowych, czy poetyckich przedstawień (także fotograficznych świadectw), których estetyczne piękno uwłaczać może istocie odmalowywanego czy opowiadanego, a nie wypowiedzianego i nie wyobraźnego traumatycznego doświadczenia. Pytający o obecność też ikonoklastycznych w dyskursie holokaustowym Georges Didi-Huberman, zdecydowanie polemicznie nastawiony – przypomnę – wobec „idei niewypowiedzianego Auschwitz”⁸ i niechętny szerzącym się spekulacjom na temat „niewyraźności obozowego świadectwa”⁹, zwracał uwagę, że „dyskurs niewyobraźnego podlega dwóm różnym i ściśle symetrycznym porządkom. Jeden – pisał – wypływa z estetyzmu, który dąży do zaprzeczenia historii w jej konkretnych przypadkach. Drugi wypływa z historycyzmu, który dąży do zaprzeczenia obrazowi w jego specyficznych cechach formalnych”¹⁰. W obu przypadkach powodem odrzucenia obrazu staje się, co łatwo zauważyć, przekonanie o nieuzgadnialności, a nawet o swoistym wykluczaniu się historycznego z estetycznym oraz niewyraźnego z wyobraźnym, co paradoksalnie prowadzić może czasami, jak dzieje się nieraz właśnie w przypadku refleksji nad Zagładą, do odrzucenia uznania prawomocności jakiegokolwiek świadectwa, a więc i przedstawienia. Czyż nie świadczą o tym choćby zdania, w których wybrzmiewa teza, iż „sztuka nie posiada takiego języka, który mógłby wyrazić prawdę Zagłady, ponieważ język niczego nie wyraża, a Zagłada nie ma swojej prawdy”¹¹. Dodajmy, iż właściwy tej i podobnym frazom „radikalny sceptycyzm dyskursu postmodernistycznego tak wobec historii, jak i wobec obrazu”¹² sprawia, iż niechęć dochodzi w nich do głosu (w dużej mierze jedynie retorycznie) echo poglądów dezawuuujących Szoa.

⁷ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 21.

⁸ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 33.

⁹ Tamże, s. 35.

¹⁰ Tamże.

¹¹ P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 14.

¹² G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 90-91.

Nieprzypadkowo autor słynnej książki *Obrazy mimo wszystko* przekonywał – słusznie moim zdaniem – że mówienie o „Auschwitz w kategoriach niewypowiedzianego nie oznacza zbliżyć się do Auschwitz – wręcz przeciwnie, oznacza to oddalić się od Auschwitz do sfery, którą Giorgio Agamben doskonale określił jako mistyczną adorację lub wręcz nieświadomą powtórkę nazistowskiego *arcanum*”¹³. Polemizując z Mandelbaumem i Wajcmanem, francuski filozof i historyk sztuki zwracał uwagę na powracający w ich tezach ikonoklastyczny motyw pełni, której brak, znamionujący w rzeczywistości każde przedstawienie, nakazuje je całkowicie odrzucić. „Gdy Wajcman pisze, że «nie ma obrazów Shoah», po cichu oplakuje brak obrazów prawdziwych – obrazów wszystkiego – zaś na głos oplakuje nadmiar obrazów fałszywych – obrazów nie-wszystkiego – dotyczących Shoah”¹⁴, zauważał trafnie Didi-Huberman. Badacz przeciwstawiał się takiemu podejściu, twierdząc, iż rolą obrazu nie jest ani osiągnięcie doskonałego podobieństwa, ani pełnej i w tym sensie niemożliwej referencji. Zadaniem tym jest zgoła co innego, a mianowicie – wysiłek na rzecz „uobecnienia”. „Negatywność staje się pracą – pisał Didi-Huberman – pracą «uobecniania», pracą *Darstellung*”¹⁵. Można powiedzieć, iż autor słynnego szkicu *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego* nawiązywał tym samym w pewnym stopniu do tez podnoszonych przez średniowiecznych obrońców świętych ikon, głoszących, iż obrazy przynoszą tylko niepełną i zawsze wewnętrznie rozdartą hipostazę, która zatrzymuje na sobie wzrok jedynie na chwilę i po to tylko, by odesłać do pełni niewyrażalnego *sacrum*, czy, jak w przypadku Zagłady, traumatycznego doświadczenia. Obrazy mówią „mimo wszystko” – powtarza Didi-Huberman. Przemawiają dzięki brakowi, rozdarciu, obecnej w nich defiguracji: „nigdy nie pokazują wszystkiego; przeciwnie, potrafią ukazać nieobecność właśnie za pośrednictwem niepokazywania wszystkiego [...]. Z pewnością nie ukážemy lepiej nieobecności, zabraniając sobie wyobrażenia Shoah”¹⁶.

¹³ Tamże, s. 33.

¹⁴ Tamże, s. 89.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezińska, Gdańsk 2011, s. 101. Badacz, formułując swoją teorię funkcji obrazu jako „pracy na rzecz «uobecnienia»”, odwołuje się do Freudowskiej koncepcji symptomu. Odnajduje w niej poręczny opis mechanizmu, dzięki któremu możliwe jest „otwarcie” klasycznej koncepcji przedstawienia. Szczegółowe wyjaśnienie tej kwestii Huberman zawarł w słynnym szkicu *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego*. Obszernie na temat koncepcji francuskiego filozofa pisał Andrzej Leśniak w pracy *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (Kraków 2010).

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 156.

Przytaczam ten powiązany z Zagładą przykład współczesnego powtórzenia średniowiecznego sporu celowo. Ekstremalnie ikonoklastyczny pogląd zwolenników „idei niewypowiedzianego Auschwitz” stanowi bowiem w moim przekonaniu horyzont, którego Tadeusz Różewicz w swoich ikonoklastycznych (a niewątpliwie również powiązanych pierwotnie z wojną) wystąpieniach nigdy nie przekroczył. Kontekst ten uświadamia także, że w przypadku autora *Wierszy i obrazów* mamy w istocie do czynienia z ikonoklazmem, jak go nazywam, odwróconym, prowadzącym bowiem ostatecznie nie tyle do radykalnego odrzucenia obrazu/metafory), ile do jego/jej swoistego przemodelowania i nadania im nowej funkcji, unieważniającej w dużym stopniu wskazaną przed chwilą za Didi-Hubermanem opozycję historycznego i estetycznego. Ta nowa przewijająca się w licznych wierszach Różewicza formuła wydaje się, co równie ciekawe, w wielu punktach zbliżać i w pewnym sensie powtarzać sposób myślenia chrześcijańskich zwolenników świętych ikon¹⁷. Wyrasta, jednak, co równie ważne, w większej mierze na głebie etyki niż metafizyki, antropologii, a nie teologii.

Różewicz, „broniąc” skrycie, a *de facto* wskazując na konieczność przebudowania teorii poetyckiego obrazu, nierzadko korzysta z figur znanych z chrystologicznego modelu reprezentacji, czyli takiego, w którym słowo staje się ciałem. W przypadku autora *Wierszy i obrazów* powiedzieć by należało jednak nieco inaczej. Tutaj bowiem ciało miałyby raczej zastąpić dziwiące się sobie słowo i poruszający swym estetycznym pięknem obraz, a zastąpiwszy je, wzywać na powrót do nieudolnej słownej reprezentacji, spełniającej się – co dla Różewicza tak bardzo typowe – w wypowiedaniu fraz o konieczności milczenia. Czego nie można wyobrazić, trzeba ucieleśnić i w ten sposób odkryć (nie zbudować!) żywy, materialny obraz. Czego nie można powiedzieć – należy wymilczeć. Tak jednak, by milczenie to było aż nadto słyszalne, a obraz oglądany, nie dla artystycznego kunsztu, mógł zostać przez odbiorców dojmująco odczuty¹⁸.

To, co niewyrażalne i traumatyczne, istnieje zatem – postaram się pokazać, czytając wiersze Różewicza – w tym, co somatyczne i dotykalne, a nie wyobrażone i wykreowane. Obrona poetyckich przedstawień prowadzi w myśleniu poety w kierunku takiej ich modyfikacji, by wydobyć ową swoistą somatyczną przyległość obrazu (metafory) do podmiotu traumatycznego doświadczenia. Te chrystologiczne źródło figury, przejęte tu i wykorzystane, zostają w dużym stopniu oczyszczone z ich pierwotnie sakralnego charakteru. Reprezentują zatem raczej to, co antropomorficzne, niż to, co boskie, choć, z drugiej strony, sam fakt ich użycia

¹⁷ Chodzi tu jedynie o podobieństwo, a nie o tożsamość.

¹⁸ Didi-Huberman powiedziałaby „zwizualizowany”.

sprawia, iż pamięć o ich pierwotnym znaczeniu, związanym z osobowym Bogiem, trwa w nich mimo wszystko¹⁹.

„Prawda” obrazu i metafory „możliwych po Oświęcimiu” związana zostaje z postulatami somatyczności, a nie pojęciowości, dotykalności, a nie wyobrażeniowości, metonimiczności, a nie metaforyczności, łączy się także w większym stopniu (co nie znaczy, że wyłącznie) z ludzką kondycją i egzystencją niż z boską pełnią.

Postaram się teraz wyjaśnić, dlaczego tak myślę i oddać głos samemu poecie.

*

Ikonoklastyczne tezy, niechętnie obrazowo-metaforycznym przedstawieniom, pojawiają się w refleksji okołopoetyckiej Różewicza niemal zaraz po wojnie. Myśl autora *Niepokoju* współbrzmi tu po części z głosem innych artystów i krytyków sztuki, takich jak Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski, formułujących w tym samym czasie program „spotęgowanego realizmu”²⁰, czy Andrzej Wróblewski, którego malarstwo „bezpo-

¹⁹ W późnej twórczości Różewicz coraz częściej stawia nam przed oczyma te źródłowe sensory.

²⁰ „Realizmu” rozumianego – przypomnę – nie jako literacki sposób przedstawiania, ale, wręcz przeciwnie, jako podważająca iluzję praktyka – „anektowania, wintegrowywania w dzieło sztuki przez decyzję, gest lub rytuał REALNOŚCI «Gotowej», wyrwanej z życia” (zob. T. Kantor, M. Porębski, *Grupa młodych artystów po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 82-88). Trzeba w tym miejscu bardzo wyraźnie podkreślić swoiście poza – czy też, lepiej, mimoestetyczne dążenie do takiego wykorzystania konwencji, które pozwoliłoby ujawnić, a w konsekwencji także dotknąć tego, co za nimi ukryte i przesłonięte. Chodziłoby o takie posługiwanie się środkami formalnymi, które prowadzi do uchylecia przedstawienia jako ekranu między spojrzeniem (konwencją) a przedmiotowością, i które dzięki temu staje się czytelną próbą bezpośredniego dotarcia do tego, co realne. Użyte w tym celu konwencje zostają w dużej mierze upodrządnione wobec traumatycznego doświadczenia. Doskonały przykład takiego rodzaju posługiwania się konwencją przynosi w polskiej sztuce twórczość Tadeusza Kantora. Piotr Piotrowski wskazywał na tylko z pozoru paradoksalną równoległość wojennych („realistycznych”) realizacji teatralnych i „surrealizujących” obrazów, namalowanych przez artystę w latach czterdziestych. Badacz przekonująco udowodnił tezę, iż mimo zasadniczej odmienności poetyk oba te etapy twórczości autora *Umarłej klasy* są wyrazem tego samego dążenia do zmierzenia się z traumą zagłady i zaniechania reprezentacji na rzecz prezentacji, czyli podmiotowego ponowienia (ucieleśnienia?), a nie stworzenia obrazu (zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 23). Podobne tezy zgłaszał po latach Marek Pieniążek, pisząc o ostatnim spektaklu Kantora *Dziś są moje urodziny*: „Kantor połączył «niemożliwym» mostem dwa tradycyjnie przez sztukę modernistyczną rozgraniczane światy: realność i jej artystyczną reprezentację [...]. Kantor, dziś powiedzielibyśmy, że w konwencji postmodernistycznej, budował w przestrzeni dzieła siebie-prawdziwego, który w całości mógł się sobie (a może i widzom) ujawnić poza wszelką

średniego realizmu” zestawiano z Różewiczem wielokrotnie²¹. „[Widzę] w całej swej twórczości – wyznaje Różewicz na kanwie toczony w Polsce po przełomie październikowym dysputy o «wyzwolonej wyobraźni», a więc i o prawie do niczym nie ograniczonej wolności kreacji – zmaganie się z obrazem. Jest to ciągle dążenie do odrzucenia obrazu-metafory”²². Nie po to wszak, powtórzmy, by obrazowości (podobnie zresztą jak estetyczności) całkowicie się wyrzec (co wszak niemożliwe), ale by zdystansować się jednoznacznie wobec takich jej form i takich ról artystycznych przedstawień, które nie tylko nie korespondują, ale, więcej nawet, odwracają uwagę od egzystencjalnego doświadczenia człowieka osadzonego w traumatycznej historii²³.

reprezentacją, wtórnością, słowem, *mimesis*. [...] Kantor wywoływał obecność przeszłą i tworzył z niej realność, która dawała się przeżywać, dotykać i która raniła, gdyż była zdolna do dialogicznego otwarcia na artystę – na źródło tej przestrzeni zdarzeń” (zob. M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 13, 15). W opisywanym przeze mnie dążeniu Różewicza odnaleźć możemy pokrewne rysy namysłu nad konwencją i sposobem posługiwania się formą, a zbieżność czasowa działań obu twórców pozwala sformułować twierdzenie o obecności w polskiej sztuce i literaturze powojennej szerszego nurtu.

²¹ Piotr Piotrowski w książce *Znaczenia modernizmu* przekonywał, że „bezpośredni realizm” malarstwa Andrzeja Wróblewskiego i „spotęgowany realizm” teatralnych działań Tadeusza Kantora są zjawiskami pokrewnymi. Łączy je podobieństwo roli przydawanej w ich obrębie artystycznemu „tekstowi”. Bliższe są one w zamierzeniu lacanowskiego powtórzenia niż przedstawienia – są zatem czymś w rodzaju powtórnego uobecnienia, pozwalającego przezwyciężyć uraz dezintegrujący podmiot. Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 22. Zob. też J. Lacan, *The Unconscious and Repetition*, [w:] tenże, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. J.-A. Miller, New York 1978, s. 53 i n.

²² T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, [w:] tenże, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 97-98.

²³ Jeśli trauma, jak twierdzi Lacan, jest chybionym spotkaniem z realnością, jedynym sensownym projektem terapii jest powtórzenie umożliwiający pokonanie tego uchybienia. Podobną w gruncie rzeczy tezę, tym razem w odniesieniu do dyskursów o zagładzie, odwołując się do D. LaCapry i L. Santnera, stawia Joanna Tokarska-Bakir w szkicu *Kontekst ocalenia*. Przeciwstawia ona za LaCaprą dwa modele żałoby: melancholijny i przepracowujący. Pierwszy, zasadzając się na „imitacji reakcji posttraumatycznej”, prowadzić może jedynie do „naskórkowego, esetyzującego zainteresowania Shoa”. Drugi zakłada konieczność „obiektywnej (nie obiektywistycznej) rekonstrukcji przeszłości”, której tekst literacki pozostaje świadectwem. „W świadectwach – pisze Tokarska-Bakir – czytelnik wciąż staje wobec konieczności oszacowania roszczeń do prawdy, wysuwanych przez tekst. Ocena ta dotyczy nie tylko «prawdy sztuki» (estetyka i literaturoznawstwo), ale zarówno «tego, jak to było naprawdę» (historia), jak i tego «co to jest prawda» (antropologia)”. Zob. J. Tokarska-Bakir, *Kontekst ocalenia. O empatii i żalobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 196, 199. Zob. też D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.

Dodać należy w tym miejscu jeszcze jedno. Uważna lektura szkicu *Dźwięk i obraz w poezji* nie pozwala przeoczyć ważnego historycznoliterackiego kontekstu, w jakim twórca umieszczał swą ikonoklastyczną filipikę. Przedmiotem sporu pozostawała tu przede wszystkim metafora w kształcie zaproponowanym przez Przybosią²⁴: metafora-obraz otwarta na piękno lirycznego widzenia i wysłowienia. Polemika dotyczyła najbardziej podstawowych kwestii, takich jak cel poezjowania. Podczas gdy autor *Jesieni 42* pisał: „Nadciąga zagłada!/a ja kłonię gałąź jabłoni/ukrywam się w podziwie...”, Różewicz chciał uczynić poetycki obraz metonimią głębokiej, traumatycznej prawdy podmiotu. W imię niepozwalającego się zapomnieć doświadczenia odrzucał piękno „tańca poezji”. Warto o tym pamiętać²⁵. Poeta pisał:

Rozbudowany zbyt przez poetę obraz, karmiący się sztuczną, wymyśloną wyobraźnią niszczy w wierszu lirycznym jego zawiązek, ziarno. Wreszcie niszczy sam siebie, nie dając wyobrażenia o właściwym dramacie rozgrywającym się wewnątrz wiersza. Poezji nie robi się przy pomocy przesuwania obrazów, które stanowią najbardziej powierzchowną warstwę utworu. Im zewnętrzna szata wiersza jest bardziej skomplikowana, ozdobna i zaskakująca, tym gorzej dla właściwego zdarzenia lirycznego, które często nie może przebić się przez sztuczne ozdoby fabrykowane przez poetów. [...] W praktyce poeta przy pomocy obrazu jakby ilustruje wiersz, ilustruje poezję. Tymczasem zdarzenia w świecie uczuć nie chcą być przekazywane przy pomocy najdoskonalszych i najpiękniejszych metafor-obrazów²⁶, one chcą ujawniać się same. Chcą nagle i w całej jednoznaczności ukazywać się, a raczej oddawać odbiorcy. [...] utwór [...] powinien biec od twórcy do odbiorcy po prostej, nie powinien zatrzymywać się nawet na najbardziej uroczym i z punktu widzenia estetycznego pięknych przystankach stylistycznych. To jest zasadnicza różnica pomiędzy moimi próbami i moją praktyką poetycką a między tym, co w poezji polskiej zrobili poeci grupy Awangardy²⁷.

²⁴ Początkowy zachwyt wobec liryki Przybosią dość szybko zamienia się u Różewicza w sprzeciw. „Jeśli o Ratzingerze – wspomina w jednym z listów do Nowosielskiego poeta – mówiło się, że jest «Panzerkardinal», to dla mnie Przyboś był takim «Panzerdichter», stojący na straży doktryny awangardy. Potem się spieraliśmy i w końcu rozeszli, bo rozeszły się nasze poetyki”. Zob. *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, [w:] T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 415.

²⁵ Wątek polemiki Różewicza z Przybosią, także w kontekście przywoływanego tu szkicu *Dźwięk i obraz w poezji*, rozwijałam w tekście *Z historii gestu metonimicznego. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Kantor między wyjściem a wejściem*. Zob. A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 178-264.

²⁶ Warto zwrócić uwagę na to nieoczywiste utożsamienie obrazu i metafory. Różewicz, formułując ikonoklastyczną frazę, posługuje się nim często i z niedającą się przeoczyć konsekwencją, a zabieg ten znów każe pomyśleć o przywoływanej i odrzucanej tu tradycji – programie arcyepoezji Przybosią.

²⁷ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz...*, s. 99-100.

W tym samym tekście, z którego pochodzi powyższy cytat, w szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* – Różewicz podkreślał jednak, że chodzi mu raczej o świadomość, o filozoficzny kontekst i teorię metafory-obrazu niż o nie same. Zaznaczał:

Ja sam w większości swoich wierszy posługuję się obrazem. Moja poezja opiera się więc w zasadniczym elemencie na metaforze, na obrazie²⁸.

W istocie, obraz poetycki nie zostaje z tej liryki usunięty. Równocześnie jednak – przekonuje autor *Twarzy* – należy inaczej go budować, inaczej o nim myśleć, odmiennie określać jego status – przede wszystkim ze względu na jego inną, nie tylko estetyczną, lecz prymarnie egzystencjalną rolę.

Począwszy przynajmniej od tomu *Formy*, w którym rozbudowany zostaje silnie wątek konwencji artystycznych – „posłusznych” i „zawsze gotowych na przyjęcie/martwej materii poetyckiej”, form, które „zbiegają się tak szczerze nad zdobyczą/że nawet milczenie nie przenika/na zewnątrz”²⁹, Różewicz rozwija teorię „wewnętrznego obrazu”, do którego należy raczej docierać niż tworzyć. „Obrazu wewnętrznego”, który nie jest, bo w sytuacji człowieka XX wieku być nie może „fanfara na cześć życia”, budującą zachwyt i opisywalną jedynie w kategoriach konwencji estetycznych, ale czymś w rodzaju manifestacji skrytego, zranionego, a co najważniejsze autentycznego doznania podmiotu. Liryka winna być wobec tego dramatu przyległa, „przezroczysta”, nieomal symptomatyczna³⁰.

²⁸ Tamże, s. 97. I rzeczywiście, nieuprzedzony czytelnik dostrzeże w jego wierszach sporo metafor, nawet przypominających idiom poetycki Przybosa. Takie utwory, jak *Po-stój, Goty i wiosna, Przemarsz przez wieś, Z notatek z tomu Niepokój* przynoszą wiele przekonujących przykładów. „Cisza: lokomotywa z pluszu”, „Sufit:/anioł płaski i biały/złoczył skrzydła”, „Miłość: śliskie jedwabie skręcone”, „Płynę w dłoniach jak w łodzi”, „fermentuje kształty” – to tylko niektóre z nich.

²⁹ T. Różewicz, *Formy*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 336. Dalej, cytując utwory Różewicza, podaję w tekście w nawiasie tytuł wiersza, skrót nazwy tomu oraz stronę. Wiersze z tomów: N – *Niepokój*; CzR – *Czerwona rękawiczka*; U – *Uśmiechy*; CzKI – *Czas który idzie*; WiO – *Wiersze i obrazy*; R – *Równina*; SK – *Srebrny kłos*; PO – *poemat otwarty*; F – *Formy*; RK – *Rozmowa z księciem*; ZR – *Zielona róża*; GA – *Głos anonim*; NwP – *Nic w płaszczu Prospera*; TT – *Twarz trzecia*; R – *Regio* cytuję według powyższego wydania. Utwory z tomów późniejszych według następujących wydań: OTD – *Opowiadanie traumatyczne. Duszyczka* (Kraków 1979); Pł – *Płaskorzeźba* (Wrocław 1991); ZF – *zawsze fragment* (Wrocław 1996); ZFR – *zawsze fragment. recycling* (Wrocław 1998); MO – *Matka odchodzi* (Wrocław 1999); NP – *nożyk profesora* (Wrocław 2001); SzS – *Szara strefa* (Wrocław 2002); W – *Wyjście* (Wrocław 2004).

³⁰ W rozmowie z Jerzym Nowosielskim Różewicz mówił: „rzadko teoretyzowałem na temat poezji. Ale kiedyś pasjonowała mnie taka sprawa: mówiłem, że forma wiersza powinna być czysta, by znikła w ogóle. Chodziło mi o przezroczystość formy, o to, że nawet

poruszam się w sobie
większym
w tym ciemnym krajobrazie
ukryty jest obraz
drugi
dzieciństwo
pole białe puste
otwarte bardzo
daleko cicho
tam pojawia się światło
(*Prześwietlenia*, TT, s. 544)

I rzeczywiście. Różewicz wielokrotnie zapisuje próby odnalezienia pod wieloma warstwami otaczających go krajobrazów i konwencjonalnych form (przesłaniających i zawłaszczających „ja”), prawdziwy, skryty obraz, nie uświadamiany do końca, a jednak obecny, zobaczony kiedyś, a później zapomniany. Właśnie ów „wewnętrzny obraz”, przywrócony pamięci może to „ja” uratować, potwierdzić jego istnienie, rozświetlić, czyli napełnić nadzieją. Analogicznie do tego sposobu myślenia o fundamentach i przesłonach „ja” poeta zdaje się waloryzować wiersze, cudze i własne. Tutaj jednak arcypoetycka jasność staje się na powrót znakiem porażki. Nie przylega bowiem do traumatycznej prawdy podmiotu. Przeciwnie, zakłamuje ją i zamyka szczelnie drogę do „wewnętrznego obrazu”.

Są wiersze
wewnętrzne
i wiersze zewnętrzne
są wiersze skończone uchwytne
wyrzucone
na powierzchnię
przez wiedzę rutynę
jasne kryształowe
promienne
jak światło
i są inne
płynne senne
ciemne
(*Na powierzchni poematu i w środku*, R, s. 648-649)

bardzo bogaty wiersz, pełen nawet najbardziej udanych metafor, wyszukanych, zaskakujących – zatrzymuje uwagę na sobie, na swojej formie. Natomiast taki wiersz, jak *Polaty się lży me czyste, rześiste...*, wszystkiego cztery linijki, a jest tak przezroczysty!”. Zob. *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, [w:] T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, s. 481.

„W mojej praktyce – stwierdza Różewicz – obrazy często stawały się jakby zasłonami dla właściwej materii poetyckiej, która usiłowała z siebie te zasłony zrzucić”³¹. Także w wierszu zatytułowanym *W róży* z tomu *Nic w płaszczu Prospera* (1962) poeta buduje opozycję między przedstawieniami seryjnie (niejako z pamięci kulturowych kodów) powtarzającymi opowieść o harmonijnym świecie, którego ład pozornie zabezpieczają toposy kultury, a obrazem uobecniającym skrywaną ranę egzystencji – obrazem somatycznym, wzywającym do, chciałoby się rzec, cielesnego zadośćuczynienia bólowi, który malowidło wyraża. Wzywa ono – jak dziwnie, metaforycznie (sic!), by to brzmiało – do „dotykania” raczej przedstawionego ciała niż do jego oglądania³². Emocje budzące się w stającym przed obrazem widzom, a lepiej byłoby powiedzieć, ogarniętego spojrzeniem przedstawionych na nim cierpiących, starzejących się, umierających, martwych wreszcie, ciał – emocje przerażenia i współczucia – prowadzą poetę nieodmiennie od widzenia do dotyku. A może znów lepiej, dokładniej, podpowiadają konieczność zniesienia dzielących ich granic.

W przywołanym utworze poeta antynomię owych seryjnych przedstawień malarskich i „wewnętrznego obrazu” (zmuszającego do porzucenia myślenia o stylu i konwencjach, a w zamian za to odsłaniającego ranę, zapraszającego do „dotyku”) zawiązuje, odwołując się do dzieła Rubensa. Z pewnością nieprzypadkowo pokazuje flamandzkiego twórcę raz w przekroju ogólnym, niemal stereotypowym, drugi raz w spojrzeniu na konkretne malowidło mistrza, które „wymyka się” tak charakterystycznej i łatwo rozpoznawalnej poetyce i tematyce jego malowideł³³. Ten drugi obraz Rubensa (podstawą ekfrazy jest tu najpewniej *Zdjęcie z krzyża* zdobiące ołtarz katedry w Antwerpii) wyłania się w odbiorze polskiego poety z przepełnionej bólem uwewnętrznionej prawdy ludzkiej egzystencji Chrystusa zdejmowanego z krzyża. Także jednak „prawdy” tego, który – jak w przypadku wiersza Różewicza – na obraz Rubensa patrzy, sam obarczony trudnym i niewytłumaczalnym doświadczeniem rozpadu. To właśnie Różewicz-widz traktuje *Zdjęcie z krzyża* – jak pisała Seweryna Wysłouch – „jak żywy organizm [...] bądź jak bolesną ideę, spychaną w podświadomość [...]”. Nieprzypadkowo „[o] ile w pierwszej, konwencjonalnej części [wiersza – A.S.] domin[ują] walory wizualne (przede wszystkim jaskrawy kolor), w drugiej dominuje dotyk”³⁴. Można też powiedzieć,

³¹ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz...*, s. 98.

³² Różewicz niejednokrotnie wypowiadał pragnienie dotykania obrazu wzrokiem, dotykania, a nie podziwiania.

³³ Pisała o tym szczegółowo Seweryna Wysłouch w szkicu *Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szymborska* („Polonistyka” 2007, nr 6, s. 6-11).

³⁴ Tamże, s. 9.

że topika kultury (tematem Rubensowskich dzieł są wszak w głównej mierze sceny mitologiczne) zostaje w tym wierszu usunięta w cień, zdegradowana, podważona przez somatyczny „wewnętrzny obraz”, pozwalający na moment zwizualizować, czyli „dotknąć” cierpienie.

Rubens złota
pszczoła
w otwartej róży
[...]
fanfary na cześć życia

Satyr zapładniający
białą różę
rzeki płynące
mlekiem i miodem

i nagle ten obraz
podskórny podziemny
ociekający ropą pęknięty

gnijący
śliski
zwisający
lecący przez żywe ręce
trup
ze strupem krwi
w nosie
oku

obraz Rubensa
malowany
trupim jadem

(*W róży*, NwP, s. 516)

Kiedy czytam przywołany przed chwilą wiersz, przypominają mi się frazy ze szkicu Didi-Hubermana zatytułowanego *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego*. Różewicz zdaje się bowiem w swoim utworze potwierdzać trafność budowanej przez francuskiego filozofa antynomii między malowidłem ujmowanym jako dzieło sztuki i obrazem rozumianym jako symptom. Między dziełem, które poznajemy (oglądamy) i obrazem, który „się otwiera”, ukazując „coś więcej w tym, co zwykliśmy nazywać przedstawieniami malarskimi”³⁵. Ten obraz-symptom – przekonywać będzie Huberman – pozostaje rozpięty „między przedstawieniem

³⁵ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 106.

a uobecnianiem się³⁶. Nie jest dziełem przypadku, że francuski badacz, polemizując z ikonologiczną postawą Panofsky'ego, przywoływał malowidła pokrewne tym, które interesowały Różewicza, jak przywoływane tu *Zdjęcie z krzyża z ołtarza w antwerpskiej katedrze* czy *Ukrzyżowanie* Francisa Bacona. Didi-Huberman odnajdywał w *Chrystusie Bolesciwym* Dürera poręczny przykład obrazu-symptomu, który wzywa odbiorcę do przekroczenia granic widzenia właściwego tradycyjnej historii sztuki, a w konsekwencji do ponownego przemyślenia kwestii statusu obrazu. Pisał:

Kiedy patrzymy na tę ciemną twarz, która nie chce na nas spojrzeć, natychmiast odczuwamy, że melancholia gestu Chrystusa niesie ze sobą tajemnicę: spojrzenie Boga odwróciło się bowiem od ludzi (jego katów, przedmiotów jego czułości) po to, by zagubić się, pogrążyć w nieskończonej kontemplacji własnej tajemnicy – która nie jest Ideą, ale wnętrzem jego dłoni, to jest otwarciem jego ciała, stygmatem, śmiercionośnym symptomem. Symptomem ciała oddanego powołaniu swoich ran i cierpienia, którego głębia zostaje przed nami ukryta, ponieważ trzeba było, żeby ból Chrystusa pozostał dla nas niepojęty. Trzeba było (wymagała tego wiara), by jego ciało było ciałem symptomu, poranionym i pełnym smutku – ciałem, które odnosi się bardziej do wymiaru wizualnego niż widzialnego, ciałem uobecnionym, zarazem otwartym i zamkniętym, niczym ogromna zraniona pięść³⁷.

Trudno, przy wielu szczegółowych różnicach, nie dostrzec pokrewieństwa łączącego „uobecniające” lektury Różewicza i Didi-Hubermana. Obaj, i poeta, i badacz, koncentrują się przecież na podobnego rodzaju jakościach sztuki i liryki. Szukają dzieł i środków wyrazu, które otwierają się na to, co nie do pomyślenia i co nie do wyrażenia, ale co jednak pojawić się może na malowidłach i w wierszach, jeśli tylko ich autorom uda się wymknąć „tańcowi poezji” i dzięki wewnętrznemu rozdarciu, ranie, deformacji, skierować uwagę widza na spełniający się na jego oczach dramat, czy to człowieka, czy Chrystusa³⁸.

Wydaje się, że Różewicz za pomocą ascetycznych, sprozaizowanych fraz i towarzyszącej im teorii „wewnętrznego obrazu” próbuje bronić się przed fałszem piękna, wiarę w które traktuje często jako jednoznaczny

³⁶ Tamże, s. 107.

³⁷ Tamże, s. 118.

³⁸ Didi-Huberman, oglądając obraz Dürera, podpowiada jeszcze ich konieczną zależność. Píše: „ciało przedstawione przez Dürera wskazuje już przez swoją postawę, że nie jest tylko «przedmiotem przedstawienia». Obraz ciała, który daje nam Dürer, jest rozdarty w środku przez otwarcie, ranę, w której pogrąża się spojrzenie Chrystusa. Co to oznacza? Że ciało to ujawnia nam całą głębię swej cielesności, cielesności zamordowanej. Chrystus Dürera zagłębia się w otwarcie swojego ciała, żeby pokazać religijnemu widzowi, że otwarcie i śmierć były losem – w wręcz radykalnym sensie – wcielenia Słowa Bożego w człowieka”. Tamże, s. 123.

wyraz nieuzasadnionej wiary w człowieka³⁹. Jest to równocześnie próba odnalezienia języka sztuki nie zanieczyszczonej przez to, co zostaje do niej wniesione jako obraz niewłasny⁴⁰, pozorny, rozbudowujący się najczęściej – przekonuje autor *Ocalenia* także w dialogu z Rubensem – za przyczyną wysokiego idiomu poetyckiego i kulturowego sztafażu. Poecie, przeciwnie, chodzi o wyrażenie (zasygnalizowanie) tego, co stanowi istotę tyleż historycznego, co egzystencjalnego doświadczenia, które, dopiero jako takie właśnie, może stać się przedmiotem sztuki. Przedmiotem malarstwa i liryki poszukujących nowej estetycznej formuły, która zdolna by była wyrazić niewyrażalną traumę. „Nie ma antyestetyki – mówił w jednym z wywiadów Różewicz. – A w każdym razie ja jej nie uprawiam. Jest natomiast nowa estetyka, lub jej poszukiwania”⁴¹.

Jakże charakterystyczne, iż szansę na „uwewnętrznienie” obrazu, na ochronę jego „prywatności” poeta odnajduje w „ucieleśnieniu”, w somatyzmie, który jest w moim przekonaniu – przeciwnie niż sądził niegdyś Kazimierz Wyka – „odtrumienny”, a nie „dotrumienny”⁴². Mam tu na myśli przede wszystkim pełen afirmacji stosunek Różewicza do śmierci, która w jego liryce przedstawiana jest częściej jako figura oczekiwanego spełnienia, moment zbiegnięcia w jedno rozproszonych i niewolących podmiot form, nie zaś jako napawający obawą moment ostatecznej destrukcji. Warto przypomnieć takie utwory, jak *Powrót* (RzK, s. 390), *Bez tytułu* (R, s. 709), *na obrzeżach poezji* (ZFR, s. 127), *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (Pł, s. 41), *Labirynty* (W, s. 32), w których na różne sposoby nazwane zostaje wyobrażenie śmierci właśnie jako oczekiwanej chwili „wyjścia z labiryntu życia”, jako momentu, w którym wreszcie „cały świat/zbiegnie się/w twarz”, a rozdzielone przez wojnę ciała spoczną w ziemi, rozpadną się i na powrót szczęśliwie połączą⁴³. Nieprzypadkowo

³⁹ „Naiwni uwierzcie w piękno/wzruszeni uwierzcie w człowieka” – zwraca się z ironią twórca *Niepokoju* do „młodych poetów”.

⁴⁰ Podobne zdania znajdziemy w wierszu *Uzasadnienie* (RK, s. 385) „Rzecz/zdarzenie [...] wyraźne i zbliżone/nie do «prawdy»/lecz do siebie//zaczyna żyć/w formie pierwotnej/ a raczej bez formy/gdyż forma/jest tym co zostało/wyrzucone na zewnątrz//wiem/że nic nie chce być/porównane do niczego/aby się objawić/wyrazić mocniej/lub piękniej”.

⁴¹ T. Różewicz, *Dużo czystego powietrza*, [w:] tenże, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 21 (wywiad przeprowadziła Krystyna Nastulanka).

⁴² Zob. K. Wyka, *Dwa razy Różewicz*, [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1977, s. 337.

⁴³ Także Didi-Huberman zwraca uwagę na śmierć jako nośnik, jako „naczelny paradygmat” chrześcijańskich operacji wyobrażeniowych. Píše o właściwej chrześcijańskim obrazom „tematyzacji śmierci jako rozdarcia i projektowania śmierci jako sposobu na ponowne domknięcie wszystkich pęknięć, wypełnienie wszystkich strat”. Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 152 i n.

nakazowi cierpliwego usuwania zewnętrznych, niewłaśnych form towarzyszy nadzieja odnalezienia w idiomatyce kultury „wewnętrznego języka”, języka cierpienia, drogi do śmierci.

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbierać obraz z obrazu
kształty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia
do języka cierpienia
do śmierci

(*Na powierzchni poematu i w środku*, R, s. 648-649)

Rola ciała w tym dążeniu wydaje się podstawowa. Nic nie podpowiada bowiem lepiej bezgłośnych słów języka cierpienia niż ciało właśnie. Nic nie wyraża bólu lepiej niż zdeformowane, kalekie, rozpadające ciało. Podmiot liryki Różewicza cieszy się z jego posiadania. „Wyniosłem moje ciało/z głodu ognia i wojny/pochylony nad nim/śledziłem każde poruszenie//zaparłem się siebie zachowałem ciało” (*Ciało*, Po, s. 311) – pisze poeta – „ciało – jedyna prawdziwa rzecz w tym mieście” (*Mgła*, RzK, s. 432).

W taki też właśnie, „somatyczny” sposób autor *Trzeciej twarzy* patrzy, a lepiej byłoby powiedzieć, „dotyka” dzieł innych twórców. Nie chce podążać śladem „światłoczułych/estetów/o jednym oku”, którzy „mówiąc Van Gogh/malują słońca/potrącają banalną/gałązką kwitnącego migdału” (*Korzenie*, ZR, s. 442), ale jak pogrążony w mroku, milczący, a dzięki temu zachowujący szansę empatii bólu, poeta-człowiek, sam cierpiący i „pożerany ogniem”. Nie pomylimy się, sądząc, że podobnego „przecucia”, podobnego „dotyku” Różewicz pragnąłby także dla swych własnych wierszy.

Trzeba w tym miejscu wspomnieć, o jeszcze jednej jakości, którą autor *Wierszy i obrazów* wymienia jako jedną z najważniejszych cech poetyki „wewnętrznego obrazu”. Jakości wielokrotnie zresztą w odniesieniu do liryki Różewicza opisywanej, stąd tylko ją tutaj wymienię. Poetykę „wewnętrznego obrazu” cechuje paradoksalna i nieosiągalna w sztuce słowa dążność do milczenia, które lepiej wyraża – powtarza za Wittgensteinem Różewicz – to, co niewyrażalne, to, co – powiedzą ikonoklastycznie zorientowani zwolennicy „idei niewypowiedzianego Auschwitz” – niewyobrażalne. Sam poeta mógłby dodać jeszcze jedną antynomię: realnego i symbolicznego, doznawanego i kreowanego, wypowiedzanego językiem topiki i zawsze jednokrotnym, niepowtarzalnym idiolektem osobniczego cierpienia.

Ja który nie wierzę
w poetyckie wizje
opowiedziałem ten obraz
czarno-biały
powstawał słowo za słowem
bez barw i bez muzyki:
(*Obraz*, WiO, s. 197)

Poeta chciałby być – czytamy w wierszu *Zwierciadło* (ZFR, s. 89) – „otoczony ciszą”, bo to ona właśnie towarzyszy samotności i traumie; zostaje tam, gdzie trwa już tylko pamięć, wyrażając ból i utratę. „O niej mówi/to milczenie” – pisze Różewicz w utworze *Yenderan* (poświęconym nieistniejącemu już miasteczku Malajów). W innym tekście, odwołującym się do autoportretu Rembrandta, notuje:

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą
(*Zwierciadło*, ZFR, s. 89)

Opowiedziane w wierszu milczenie, pozbawiony barw i muzyki „wewnętrzny obraz”, prowadzi poetę jednak (wcale nie paradoksalnie) z powrotem do zwalczanych przez ikonoklastów malowideł. Autor *Zwierciadła*, tak często goszczący w muzeach sztuki, nie przestaje zazdrościć malarzom ich nieuwikłania w paradoks „milczącej poezji”. W jednej z rozmów z Jerzym Nowosielskim wyjaśnia nawet ową będącą przedmiotem zazdrości wyższość malarstwa nad poezją. Pisze:

Pomyślałem [...] o starej, wytartej już do reszty, zbanalizowanej prawdzie: o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć. I mnie się wydaje, że malarstwo w swojej istocie jest rozwiązaniem tego problemu. Ja będę mówił o tym, o czym nie trzeba mówić, będę o tym pisał – a ty namalujesz obraz, zamiast mówić. Nie użyjesz ani jednego słowa⁴⁴.

Ikonoklastyczne frazy, formułowane przede wszystkim na kanwie sporu z awangardowym „tańcem poezji”, tak wyraźnie słyszalne, szczególnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w wypowiedziach programowych i w wierszach Różewicza, zostają w przytoczonym fragmencie przekroczone. Czy znaczy to jednak, że poeta ufa sztuce malarskiej bez wyjątku? Nic bardziej mylnego: „[...] oczywiście nie każdy obraz [...] jest rodzajem wiersza milczącego” – wtrąci Różewicz mimochodem w tej samej wymianie zdań z Nowosielskim⁴⁵.

⁴⁴ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, s. 477.

⁴⁵ Różewicz zdaje się interesować przede wszystkim malarstwem dawnym, o czym najlepiej świadczą ekfrazy obecne w jego wierszach. W jednym z wywiadów poeta mówił

By dzieło malarskie nabrało poszukiwanego przez Różewicza charakteru, musi spełnić – podobnie zresztą jak liryka i sztuka w ogóle – warunek bycia czymś więcej niż tylko nowoczesnie pojętym dziełem sztuki, niż tekstem. Musi być bliskie samej rzeczy, czy zdarzeniu, czy osobie. Musi jednocześnie zabezpieczać i ujawniać, ukrywać i odkrywać metonimicznie pojętą przyległość między przedstawieniem a jego realną treścią, usankcjonowaną niepodważalnie przez somatyczne doznanie bólu. Musi, wreszcie, co równie ważne, unikać niebezpieczeństw metaforycznych porównań, otwartych na samowładztwo artysty – kreatora tańca obrazów. Twórca poetyckich przedstawień powinien strzec się – przekonuje z uporem Różewicz – „hipertrofii metafory”⁴⁶. Celem jest tu bowiem coś z gruntu odmiennego. Chodzi o zarysowanie horyzontu (nie spełnienie, bo ono zawsze pozostaje niemożliwe) „pragnienia obecności”. Sztuka współczesna, sztuka awangardowa zbyt łatwo z tego wymiaru rezygnuje, zadowolając się estetycznym eksperymentem, ulegającym – co naturalne – nie tylko konwencjonalizacji, ale – co gorsza – także komercjalizacji⁴⁷.

Doskonały przykład wstrzemięźliwości, by nie powiedzieć głębokiej dezaprobaty Różewicza wobec takich właśnie przejawów sztuki współczesnej, terminalnie skażonych komercjalizacją, przynosi poemat *Spadanie*, opublikowany po raz pierwszy w 1964 roku w tomie *Twarz*, przedrukowany później w jego reedycji z roku 1968, zatytułowanej *Twarz trzecia*. Różewicz opatrzył go znamienym podtytułem: *czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*. Jeden z fragmentów tego niezwykle ironicznego i gorzkiego utworu przynosi świadectwo odbioru przez poetę równie ironicznego, ba, sarkastycznego filmu z 1962 roku autorstwa Gualtieri Jacopettiego i Paola Cavary *Pieski*

o swoich preferencjach w tym względzie następująco: „Cenię bardzo flamandzką szkołę Breughla, Boscha, cenię nowoczesne malarstwo Picassa i Légera, cenię polską szkołę Nowosielskiego i Kantora, ale mimo wszystko człowieka wydobywam tam na plan pierwszy. Widać to chyba z moich transpozycji tematów plastycznych na poetyckie słowa” (J. Janowski, *Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, [w:] T. Różewicz, *Wbrew sobie*, s. 10). Warto w tym kontekście wspomnieć także tytułowy wiersz z *Szarej strefy*, w którym sformułowane zostaje przypuszczenie, iż „być może rysunek jest najczystsza/formą malarstwa/rysunek jest wypełniony/czystą pustką//dlatego rysunek/jest ze swej natury/czymś bliższym absolutu/niz obraz Renoira” (*Szara strefa*, SzS, s. 14).

⁴⁶ W. Maciąg, *Rozmowy z pisarzami. Tadeusz Różewicz*, [w:] T. Różewicz, *Wbrew sobie*, s. 12.

⁴⁷ Zygmunt Bauman powtarza za Peterem Bürgerem, że „śmiertelny cios zadał [awangardzie] sukces komercyjny – skwapliwa «inkorporacja» [...] przez «rynek artystyczny». [...] Sztukę awangardową – pisze socjolog – «wchłonęli» nie tyle ci, co się do niej (pod jej uszlachetniającym wpływem) przekonali, ile ci, którzy chcieli lśnić w jej odbitym blasku”. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 175.

świat, obrazu rozpoczynającego w kinie nurt *mondo*, kontynuowany później w pewnym stopniu przez tzw. *Faces of death*. Jednym z tematów tego dokumentu staje się kwestia statusu obrazu, tym jaskrawiej postawiona, iż rozważona na przykładzie współczesnych użyciu tego typu przedstawień, które tradycja nakazywała postrzegać jako „nie namalowane ludzką ręką” i dzięki temu znoszące asymetrię rzeczywistości i przedstawienia. Na przykładzie współczesnego „veraikonu” włoscy dokumentaliści obnażają jałowy tor, na jaki wkracza nierzadko współczesna sztuka. Różewicz, oglądając film, zwraca uwagę także na ten fragment, czego dowody znajdujemy w *Spadaniu*.

Ponieważ znaczenie, jakie ma interesujący mnie kadr, buduje kontekst okalających go scen, czy to filmu, czy poematu, wypada przed przytoczeniem szkicowo choćby nakreślić zasadniczą wymowę obu tekstów.

Otóż w obu przypadkach, i w filmie, i w poemacie, mamy do czynienia z pokrewnego typu opowieścią o świecie desakralizującej się kultury. W przedstawionych przez włoskich twórców scenach życie ludzkie toczy się rytmem czasem okrutnych, czasem śmiesznych obyczajów, zaniku (lub sztucznego narzucania obcych) wartości, dewaluujących się w rytm coraz bardziej umasowionej kultury, degradujących ludzką godność obrazów osamotnionej śmierci, konsumpcjonizmu i uprzedmiotowienia kobiecego ciała, sprowadzanego do roli obiektu seksualnego i reprodukcyjnej maszyny. Zmiany te świadczą – mówiąc językiem Różewicza – o wyparciu wertykalnego przez horyzontalne. Albo – inaczej, prościej – przekonują o zaniku tego stadium kultury, w jakim żywe było jeszcze przekonanie o możliwości upadku, utracie tego, co ludzkie, osiągnięciu „dna”, od którego można się było jednak odbić, wznieść i ponownie zasłużyć na dumne miano *Antropos*. Przekonują o odejściu w przeszłość czasu, kiedy obowiązywało prawo hierarchizacji postaw i zachowań, potwierdzone sakrą serio traktowanej wartości i zastąpieniu go przez współczesny poecie stan kultury, która rezygnując z wiary w „dno”, wyrzeka się także, radykalniejsz niż kiedykolwiek wcześniej, wiary w Człowieka⁴⁸, co jest – jak dobrze pamiętamy – jednym z przekonań często przez poetę powtarzanych.

Autorzy *Mondo cane* stawiają w swoim paradokumencie bliską Różewiczowi diagnozę, dostrzegając we współczesnej kondycji człowieka i tworzonej przez niego kulturze przede wszystkim pustkę i czasem śmieszną, a czasem okrutną powierzchowność, której towarzyszy, co prawda, nie-

⁴⁸ Dla tego współczesnego stanu kultury – pisze Różewicz – „słowo spadanie nie jest/ słowem właściwym/nie objaśnia tego ruchu/ciała i duszy/którym przemija/człowiek współczesny//zbuntowani ludzie/otępienie anioły/spadały głową w dół/człowiek współczesny spada we wszystkich kierunkach/równocześnie/w dół w górę na boki/na kształt róży wiatrów// dawniej spadano/i wznoszono się/pionowo/obecnie/spada się poziomo” (*Spadanie*, TT, s. 598-599).

kiedy jeszcze pragnienie *sacrum*. To ostatnie ulega jednak daleko idącej infantylizacji, o czym świadczą jego współczesne przejawy. Twórcom *Mondo cane* trudno ujrzeć w nich coś innego niż formę makabryczno-egzotycznego obyczaju⁴⁹ bądź też, co dewaluuje *sacrum* jeszcze bardziej, autokompromitujący się kult uprawiany przez ludzi wyrwanych przez obcą kulturę i stworzoną przez innych cywilizację z ich niegdyś prawdziwego i wertykalnie uporządkowanego świata wierzeń. *Pieski świat* nieprzypadkowo kończą dwie opatrzone ironicznym komentarzem sceny. Pierwsza ukazuje obrzęd Eucharystii, rozdzielanej w murzyńskiej wiosce⁵⁰, druga – jeszcze bardziej wymowna – opowiada o stworzonym przez Aborygenów, zafascynowanych widokiem przelatujących nad ich głowami samolotów, kultem Cargo. Budują oni na szczytach gór święte miejsca oczekiwania na samolot, który, gdy kiedyś wreszcie wyląduje w ich wiosce, przyniesie wyznawcom kultu Cargo szczęście, czyli dostatek⁵¹.

⁴⁹ W filmie obrazują to dwie sceny „trochę pogańskich ceremonii”. Twórcy dokumentu ukazują nam najpierw odbywającą się w jednej z wiosek Abruzji procesję z węzami. Wierni niosą gady na ramionach, figurach i w kieszeniach, wspominając w ten sposób legendę związaną ze św. Dominikiem, który miał zalegające w pobliskiej dolinie węże pozbawić jadu. Druga scena zarejestrowana została w wiosce Nocera Trinese w Kalabrii. Zwalczana przez Kościół tradycja nakazuje mieszkańcom dokonywać w Wielki Piątek na ulicach miasteczka samobiczowania. Ranią swoje ciała, bijąc się kamieniami i kawałkami dębu korkowego uzbrojonego w drobiny rozbitego szkła. Trotuary, po których kilka godzin później przejdzie droga krzyżowa, znaczą własną krwią, nie zważając na działania policjantów próbujących powstrzymać tradycyjny proceder.

⁵⁰ Scena ta zestawiona jest z obrazem żyjących poza cywilizacją mieszkańców Nowej Gwinei. Obu fragmentom towarzyszy następujący komentarz: „Góry wokół Garoka na Nowej Gwinei są granicą między historią a prehistorią. Znaleźliśmy w nich ostatniego jaskiniowca uzbrojonego w maczugę. Nie zna metalu. Wraz ze swoimi kobietami i dziećmi żyje w niedostępnych grotach. Jest płochy niczym dzikie zwierzę. Jak zareagowałby, gdyby ujrzał wycelowany w siebie teleobiektyw. Zdjęcia zdają się pochodzić z teleskopu wycelowanego w przeszłość. Są niczym cień lub wspomnienie z ery kamienia łupanego. Obecnie, tak jak i dawniej, steruje nami instynkt: praca, odpoczynek, dzień, żywność, kontakt z innymi, potrzeba życia uporządkowanego i w grupie. Kilkadziesiąt kilometrów na północ katolicka misja jest ostatnią wysuniętą na północ placówką cywilizacji. Zanim w zagubionej dolinie dźwięk dzwonów rozbudził wiarę, życie straciło pięciu misjonarzy. Po wielu wiekach w ciemnościach i nieświadomości człowiek odkrywa zwątpienie oraz pytania, na które nikt nie zna odpowiedzi. Tym, co niepokoi, nie jest głód, pragnienie ani ból cielesny, a jednak to coś boli jak najgorsza rana. To niepokój towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów, ale oni jeszcze tego nie wiedzą. Dopiero teraz odkryli otaczający świat i samych siebie. Dopiero teraz jest im potrzebna wiara, która da im nadzieję na lepszy świat”. Tekst tego przytoczenia i kolejnych na podstawie nagrania z emisji *Mondo cane* w TVP Kultura (27.10.2011).

⁵¹ Z ekranu płynie gorzki komentarz: „Pewnego dnia Aborygen schodzi z gór. W miarę przybliżania się do wybrzeża w kilka dni zdobywa doświadczenia z setek wieków. Aborygen kończy podróż na siatce wokół lotniska w Port Moresby, nie znając wyjaśnienia dla zbyt szybko zdobytej wiedzy. Wtedy też powstał «Cargo Cult» – religia czarterów. Każdego dnia dziesiątki samolotów pokonuje trasę transoceaniczną, łączącą Hongkong z Australią.

Włoscy filmowcy swój krytyczny sąd o kondycji współczesnego człowieka i kultury wyrażają (operując chwytami adiekcji i powtórzenia) dzięki zestawieniu scen z życia mieszkańców różnych części świata, zarejestrowanych – jak przekonują (z czym zresztą trudno się zgodzić) – okiem neutralnej kamery. „Wszystkie sceny są autentyczne. Często mają gorzki posmak, bo wiele rzeczy na Ziemi zawiera gorycz. Obowiązkiem dokumentalisty nie jest łagodzenie rzeczywistości, lecz obiektywne przedstawienie realiów” – słyszymy, oglądając pierwsze kadry filmu.

Można powiedzieć, że *Mondo cane* dostarcza Różewiczowi wygodnej do wykorzystania etnograficznej egzemplifikacji tez stawianych w przywołanym poemacie. On sam operuje językiem wpisanym w literacką i filozoficzną tradycję. Korzysta z zalet intertekstualnych przywołań, uruchamiając dialog Camusa z Dostojewskim. Posługuje się też analogiczną do poetyki filmu kompozycyjną metodą zestawienia fragmentów, oczywiście – podobnie jak w *Pieskim świecie* – połączonych w sposób przemyślany, a nie przypadkowy. Funkcję synekdochy kultury wierzącej jeszcze w upadek, a więc i w człowieka, pełni w utworze Różewicza *La Chute* Camusa. Kulturę radykalnego, pełnego drwiny zwątpienia symbolicznie uosabia Stawrogin. Swoiste kompromitujące powtórzenie „wertikalnego” grzechu w poemacie przynosi także, skontrastowane z prawdziwym „upadkiem”, wspomnienie „horyzontalnego” występku dzieci, kradnących gruszki i rzucających je wieprzom tylko dlatego, „że nie było wolno” (*Spadanie*, TT, s. 594).

Pozostawiam szczegółowy opis tego skądinąd wartego wnikliwej interpretacji utworu Różewicza, ponieważ interesuje mnie tu tylko jeden jego ściśle określony wątek rozgrywający się na marginesie opowieści o zdesakralizowanym świecie, powielającym w różnych geograficznych i kulturowych przestrzeniach te same komercyjne klisze.

Jacopetti i Cavara, a także Różewicz uprawiają w swych tekstach pokrewną krytykę kultury, wielokrotnie już przynajmniej w odniesieniu do autora *Walentynek* opisywaną i w gruncie rzeczy dość dziś oczywistą.

Zatrzymują się w Port Moresby. Świątynie czarterów są wszędzie. Oto jedna z nich. Jej ołtarz wznosi się na trzech tysiącach metrów. Pseudosamolot dotyka pasa startowego. Na drugim końcu jest wieża kontrolna, ale tubylcy z plemienia Rozo i Mekeo czekają, aż jakiś samolot wylądował na tym pasie, przyciągnięty przez bambusową atrapę. Samoloty pochodzą z rajów. Wysyłali je przodkowie. Sprytni biali złodzieje przechwytyują samoloty, przyciągając do wielkiej pułapki Port Moresby. Doktryna kultu czarterów brzmi: «Zbuduj lotnisko i ufnie czekaj. Pewnego dnia przodkowie odkryją oszustwo i skierują samolot na właściwy pas. Wtedy będziesz bogaty i szczęśliwy». Czekają więc nieruchomo ze wzrokiem skierowanym w niebo. Przecież za górami nic nie ma. A więc wielkie ryczące ptaki muszą pochodzić z rajów. W rajach są tylko ich zmarli, czyli tylko oni mogli zbudować samoloty. Duchy nie znają białego człowieka, a więc samoloty z cudownym ładunkiem są przeznaczone dla nich. Ludzie ci opuścili swoje wioski, przestali pracować, spokojnie czekają u wrót nieba”.

Na jej tle zarówno włoscy filmowcy, jak i polski poeta stawiają – powtórzę – pytanie o status sztuki współczesnej oraz – co stoi w centrum moich rozważań – o współczesny status obrazu. W konsekwencji także o ocenę jego przydatności, a więcej nawet stosowności jako narzędzia sztuki i krytycznej refleksji nad kondycją współczesnego człowieka i stanem kultury. Kwestia statusu obrazu postawiona zostaje w centrum opowieści o pełnym sprzeczności zawieszeniu ludzkiej kondycji między *sacrum* i *profanum*. Różewicz notuje:

Mondo Cane
dlaczego ten obraz zrobił na mnie
wielkie wrażenie rosnące jeszcze
ciągle rosnące
Mondo Cane ein Faustschlag ins Gesicht
Mondo Cane film bez gwiazd
Mondo Cane
ludzie tam jedzą tańczą zabijają zwierzęta
„robią miłość” tańczą modlą się konają
kolorowy reportaż
o agonii
o agonii starych ludzi
o kuchni chińskiej
o agonii rekina
o przyprawach
o uśmiercaniu starych
samochodów
pamiętam zgniatanie form
zgniatanie metalu
pisk i zgrzytanie
unicestwianie karoserii
metalowe wnętrzości samochodu
cmentarz samochodów
jeszcze jeden sposób malowania
obrazów w takt niebieskiej muzyki
w Paryżu odciskanie ciała na białych płótnach
chusta świętej Weroniki
oblicze sztuki
usta milionerów usta ich kobiet
smażone mrówki larwy owadów
czarne kopczyki na srebrnych misach
wargi jedzących
czerwone wargi w Mondo Cane
świejące czerwone wargi wielkie
poruszają się w Mondo Cane

(*Spadanie*, TT, s. 593, podkr. – A.S.)

Bohaterem sceny z filmu, na którą Różewicz zwrócił uwagę, jest – jak powiedziała Hans Belting – artysta, który całkowicie „przejmuje panowanie nad obrazem i szuka w sztuce zastosowania dla swego metaforycznego rozumienia świata”⁵². Obce jest mu myślenie o artystycznym przedstawieniu poza granicami estetyki, w porządku – jak można by to określić uobecnienia, a nie tylko reprezentacji⁵³. Francuscy dokumentaliści nie pozwalają nam tego faktu przeoczyć. Opisują i oceniają:

Mistrz Yves Klein jest gotowy. Muzyka odpowiednio go nastroiła. Modelki pokryte niebieską farbą są żywymi pędzlami. Użyjcie ich, żeby dać upust twórczej gorączce kreującej barwne formy. Tak, macie rację, ultramaryna to ulubiony kolor Kleina. Tak naprawdę niebieski to jedyna forma i barwa tego artysty. Jego niebieskie obrazy są rozrywane w Paryżu. Niebieskie jest dzieło, które filmujemy. Znamcy już się domyślili, że praca jest cała w niebieskiej tonacji. Niebieskie pędzle ludzkie zostawiają odciski na płótnie, ale to Klein nimi dyryguje, emanując fluidami geniuszu. Mieliśmy zaszczyt oglądać proces powstawania arcydzieła. Cena tylko 4 miliony franków.

Ironia przedstawionej sceny nie pochodzi z „wnętrza” powstającego na naszych oczach malowidła. Yves Klein, czeski artysta, którego działania możemy oglądać, tworzy przecież z głęboką powagą, a jego przekonanie zdają się dzielić zarówno krytycy, jak i odbiorcy gotowi zapłacić za powstałe dzieła astronomiczne kwoty. Hiperbolizacja wzniosłości, jakiej nie sposób tu przeoczyć, rodzi efekt całkowicie przeciwny do założonego. Nic dziwnego, że w krytycznym spojrzeniu Jacopettiego i Cavary, a także Różewicza, owocuje gorzką ironią. Dostrzegają oni porażającą pustkę i – mówiąc językiem autora *Spadania* – horyzontalność takiej formy sztuki, która przejmuje bez wahania, zawłaszcza i degraduje głębokie, choć w XX wieku także daleko nieoczywiste, znaczenia wpisane w tradycję „verikonu”. Klein przenosi wyraźnie sens „nie namalowanego ludzką ręką”, „prawdziwego obrazu”, opartego wszak na zasadzie metonimii, a nie metafory (znaczenie nie tyle nawet budowane, ile czerpane spoza porządku sztuki), na akt artystycznej kreacji, a *eo ipso* na samego siebie jako twórcę reżyserowanego performance’u. Włoscy filmowcy jednoznacznie obnażają pustkę, by nie powiedzieć komiczne uzurpatorstwo tego swoście zawłaszczającego zabiegu. Przytoczony powyżej opis i komentarz nie zostawiają tu cienia wątpliwości. Podobnie zdaje się sądzić Różewicz. „[W] Paryżu odciskanie ciała na białych płótnach/chusta świętej Weroniki/oblicze sztuki” – zapisuje – dystansując się wyraźnie wobec zdesakrali-

⁵² H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 23.

⁵³ Przeciwwstawienia tego używam w sposób, w jaki rozumie je M.P. Markowski.

zwanego oblicza współczesnego obrazu, który już dawno przejął i przypisał sobie to, co niegdyś pozwalało przedstawieniu stać się przedmiotem kultu – czyniło relikwią, a przynajmniej ikoną tego, co boskie. Podobne w wymowie fragmenty odnajdziemy także w późniejszej twórczości autora *Spadania*. Tak charakterystyczny dla popkultury zalew obrazów Różewicz nieraz przedstawia jako skontrastowany, by nie powiedzieć antynomiczny wobec utrwalonego w kulturze chrześcijańskiej myślenia o obrazie jako konsekwencji wcielenia. „Wcielenie zakłada przedstawienie” – pisała Ewa Kuryluk w książce *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*. Autor *Plaskorzeźby* w niezwykle ważnym wierszu, stanowiącym komentarz do tezy o śmierci poezji, dość czytelnie odwołuje się do tego wątku: „czy nie rozumiesz Piotrze – pisze w poetyckim dialogu – wyjawilem Ci tajemnicę/wcielonego słowa/ale Ty nie dosłyszałeś/akurat odwróciłeś głowę/za oknem dzwonił tramwaj/w telewizorze zjawił się Kaczor Donald” (*Do Piotra*, Pł, 79).

Przywołany tu już Belting, opisując w swojej znanej i szeroko dyskutowanej książce *Obraz i kult*, poświęconej historii malowidła przed epoką sztuki, „fascynujący proces, w którego następstwie średniowieczny obraz kultowy stał się nowożytnym dziełem sztuki”⁵⁴, przedstawiał dzieje, powody i konsekwencje stopniowej emancypacji obrazu z przypisanego mu pierwotnie pragnienia obecności. Ukazując jako z gruntu odmienne, by nie powiedzieć antynomiczne, dwa sposoby funkcjonowania obrazu – raz jako uzasadnionego przez Wcielenie przedstawienia „nie namalowanego ludzką ręką”, które uobecnia to, co absolutne i święte i, z drugiej strony, jako autonomicznej metafory, nad którą bezwzględną władzę sprawuje malarz, późniejszy autor *Antropologii obrazu*, pisał:

Podmiot ery nowożytnej, wyobcowujący się ze świata, postrzega ów świat rozszczępiony na to, co jedynie faktualne, oraz na ukryty sens metafory. Dawny obraz nie dawał się do niej sprowadzić, lecz rościł pretensje do bezpośredniej oczywistości zjawiska i sensu.

Ten sam obraz jawi się teraz jako symbol archaicznego odczuwania życia, w którym zawierała się jeszcze obietnica harmonii świata i podmiotu. Jego miejsce zajmuje sztuka, która między widzialnym zjawiskiem obrazu a jego rozumieniem przez widza umieszcza nową płaszczyznę sensu: zastrzeżona jest ona dla artysty, który poddaje obraz swej władzy jako przejaw sztuki⁵⁵.

Dostrzegając tę zasadniczą odmienność, opisywaną zresztą także przez wielu innych historyków sztuki i kultury⁵⁶, Belting przekonuje

⁵⁴ H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 23.

⁵⁵ Tamże, s. 22-23.

⁵⁶ Zob. B. Dąb-Kalinowska, *O dwóch sposobach wartościowania ikon*, [w:] też, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000; A. Sulikowska, *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej*

jeszcze, iż konsekwencją badawczą winna być „argumentacja historyczna”, czyli – jak mówi – śledzenie obrazów w kontekście, w którym odgrywały one swoją prawdziwą rolę⁵⁷. Czyż nie w podobny sposób każe nam o obrazie (także o metaforze i, szerzej, estetyce) myśleć Różewicz? Czyż wartościowanie, jakim posługuje się, obcując ze sztuką, czy to malarską, czy poetycką nie jest właśnie pochodną namysłu nad rolą przydawaną obrazowi (estetyce) w określonym momencie historycznym, tak silnie i bezwzględnie determinującym ludzki los? Autor *Spadania* wielokrotnie przekonuje przy tym, że od rozwoju estetyk ważniejsze wydają mu się potrzeby człowieka.

Wyrzuc wszystko. Jeśli nie zrobisz poezji, która będzie nową funkcją egzystencji ludzkiej, to funta kłaków wszystko niewarte⁵⁸.

Przytoczonymi powyżej słowy Różewicz podsumowywał w jednym z wywiadów⁵⁹ walkę, jaką toczył w sobie, oddając się na przemian fascynacjom literackim i rezygnując z poczynionych przy okazji nauk, w imię tego, co wydawało się ważniejsze jako sprozaizowana potrzeba chwili⁶⁰. „Z jednej strony – historia sztuki, z drugiej strony – wszystko gównem warcie. Nihilista – optymista – nihilista” – podsumowywał kilka zdań dalej poeta.

tradycji literackiej i ikonograficznej, Warszawa 2013; J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011 (tu szczególnie cz. II: *Natura obrazów*).

⁵⁷ Zob. H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 10. Beltinga bardziej niż myślenie o malowidłach w kategoriach przemian stylistycznych, w jakich były wykorzystywane, interesują pytania o rolę obrazu, „przejawiającą się w praktykach symbolicznych”, do jakich obrazy były tworzone. Zajmuje go koncepcja obrazu w ujęciu antropologicznym.

⁵⁸ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, s. 98-99.

⁵⁹ Podobny sąd wyrażony szczegółowiej znajdujemy w rozmowie z Konstantym Puzyrą. Różewicz wyjawia w niej sposób, w jaki interesują go problemy konwencji dramaturgicznych. Nie żał mu czasu „[n]a konsekwentne rozwijanie pewnych idei teatralnych. Nie idei w sensie teoretycznym, nawet takim jak u Chwistka, który mówił, że każda scenka w przedstawieniu powinna być tak pisana, żeby nawet wyrwana z przedstawienia była sama w sobie autonomicznym, małym teatrykiem. Ale dla mnie ważne jest ucieleśnienie w tekście, w słowie tych przeczuć, tych intuicji obrazowych, ruchowych... To nie jest pantomima. Ja chcę wszystkiego – i to jest najgorsze! – w słowie, przy pomocy słowa robić. I to komunikatywnego, zrozumianego, potocznego nawet. I dlatego na przykład dla mnie wiersz, który narzuca pewną konwencję, w jakiś sposób oszukuje, bo mówi rytmicznie, podrzuca coś aktorowi, a w tym rytmie wiersza leje się woda, pustka umysłowa i teatralna. I tutaj wiersz oszukuje, bo unosi rytmem, przyciskami, rymami, nadaje rangę pustce albo takim komunałom i banałom, że włosy na głowie wręcz powstają. A wygadane to wierszem, wykrzyżane – «wstrząsa»”. Zob. tamże, s. 54-55.

⁶⁰ Pisał Różewicz: „Ja cenię człowieka, który umie stworzyć doskonałą poezję, cenię jego sztukę, ale żywię jednocześnie niechęć do estetyki i umowności, do samej poezji, która przecież potrafi przetrwać swego twórcę”. Zob. tamże, s. 10.

Powodem odrzucenia, walki Różewicza z obrazem (przyczyną hysterii obrazu), jest zazwyczaj odkrycie przypisywanej mu aktualnie roli, jako przedstawienia całkowicie autonomicznego, nie przylegającego do egzystencjalnej traumy człowieka współczesnego. Jest nim także jałowe efekciarstwo artystycznych przedstawień, nad którym całkowitą władzę sprawuje autor, używający – jak Klein – sprofanowanych klisz niegdyś „prawdziwych obrazów” do swoich własnych, autoprezentacyjnych celów, świadczące – pokazuje Różewicz – o całkowitej już niemal horyzontalności promowanych przez współczesność form kultury. Poeta zgodziłby się zapewne z Baudrillardem, iż w ten sposób uprawiana sztuka przedstawień sama stała się paradoksalnie obrazoburczą. „Nowoczesny ikonoklazm – pisze autor *Spisku sztuki* – nie polega już jednak na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma już nic do zobaczenia”⁶¹.

Na przekór tym trendom autor *Spadania* w swej własnej liryce nie przestaje poszukiwać takich narzędzi poetyckiego i obrazowego wyrazu, które pozwoliłyby mu, jeśli nie ziścić, to przynajmniej zasygnalizować pragnienie odnalezienia słów, które mogłyby stać się żywym obrazem cierpiącego człowieka. Odgrywać rolę faktu, a nie tylko przedstawienia.

[...] wydaje mi się – zdradza Różewicz to pragnienie w opublikowanej w „Oficynie Poetów” w 1976 roku rozmowie z Adamem Czerniawskim – że w niektórych moich utworach słowo jakby stawało się ciałem. Mam takie wrażenie... myślę, że niektóre utwory stały się czymś więcej niż tekstami⁶².

Dodać należy już tylko jedno. Różewiczowskie słowo, stające się ciałem, wymykające się ograniczeniom tekstu, nie przekracza, nie pokonuje nigdy ostatecznie granicy oddzielającej ludzkie od absolutnego i metafizycznego, choć w późnej twórczości poety coraz wyraźniej zdaje się ku temu zmierzać. Pozostaje jedynie (a może aż) „veraikonem” ludzkiej traumy i twarzy – nie Boga, „który odszedł z tego świata/nie umarł” (*Nauka chodzenia*, W, s. 45). Jednak może właśnie dlatego ikonoklastyczne tezy zostają przez poetę wypowiedziane w jawnie prowokacyjnym geście. Po to wszak, by je w ciągłym wysiłku budowania poezji jako „otwartej rany” (*Liryki lozańskie*, TT, s. 543), w wysiłku milczenia i wypowiedzania słowem „wewnętrznego obrazu”, wciąż na nowo, w kaleki, cielesny sposób przekraczać.

⁶¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 51.

⁶² T. Różewicz, *Wbrew sobie*, s. 99. Różewicz wypowiada te słowa w odpowiedzi na pytanie o realny wpływ jego liryki na życie. Mówi, że jego wiersze przestały być wierszami, w zamian weszły w „krwiobieg życia pewnego pokolenia”. Tę faktyczność, można w kontekście interesującej mnie tezy poetologicznej rozumieć szerzej. Także chrystologiczna fraza o „słowach, które stają się ciałem”, podpowiada tu sensy głębsze.