

## WSTĘP

„Widzenie” – tak jak „czytanie”. Interpretowanie poezji Tadeusza Różewicza oznaczało dla mnie zawsze: przeżyć przygodę oka. Powtórzyć drogę ciała ku obrazom, rozpoznać, zrozumieć (przynajmniej podjąć próbę) i wyrazić to, co widziane. „Lektura” poza słowem, poza gramatyką? W pewnym sensie, lecz wciąż w sposób oczywisty przy użyciu słów i poprzez *logos* estetyczny Poety.

Przed ćwierćwieczem, odpowiadając na moją prośbę o osobiste spotkanie, Poeta napisał:

Proszę mi wierzyć (wiem, że Pan i tak „nie uwierzy”), że taka – (osobista) bardzo nawet osobista i długa rozmowa nic Panu nie da... [...] Proszę nie czekać ode mnie komentarzy i wyjaśnień... to Pan sam musi szukać, myśleć – rozmowy i osobiste spotkania przeszkadzają w porządnej pracy (także naukowej).

Jednak uwierzyłem. W „poszukiwaniu Różewicza” towarzyszyły mi odtąd jedynie jego utwory. W tym samym czasie historia literatury zaczęła wyraźnie ustępować miejsca szerszej rozumianemu literaturoznawstwu, włączającemu w obszar swych zainteresowań szereg rozmaitych dyscyplin humanistyki. Kontekstualna interpretacja dzieła uruchomiła inny sposób czytania – również w ujęciu korespondencji pomiędzy literaturą a plastyką. Skuteczność takiej lektury zależała jednak od wypełnienia pustych miejsc w „muzeum wyobraźni”, w indywidualnej pamięci wzrokowej. Rozumienie Różewicza musiało zatem wieść przez częściowe choćby powtórzenie oraz rekonstrukcję jego

drogi zarówno do klasyki malarstwa, jak i szeroko rozumianych przestrzeni wizualnych współczesności.

Uwagi i sugestie rozproszone w esejach (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*<sup>1</sup>) i rozmowach (na przykład z Kazimierzem Braunem w *Językach teatru*<sup>2</sup>) były ważną wskazówką, ale konsekwentne poszukiwanie sensu utworów poetyckich prowadziło wprost do Krakowa, Wenecji, Florencji, Sieny, Rzymu, Neapolu, Monachium, Colmaru, Paryża, Wiednia, Brukseli, Antwerpii, Rotterdamu, Londynu... Przywołuję tylko najważniejsze miejsca. „Czytelnik”, żeby w pełni pojąć tekst, musiał zobaczyć te same obrazy, przejść przez te same sale muzealne, doznać podobnych kontrastów między ciszą Capodimonte a zgiełkiem placu przed Stazione Centrale Napoli, odczuć zmęczenie upałem Południa, ogarnąć wzrokiem majestatyczną wielkość term Karakalli, wsunąć dłoń w szczelinę kamiennej płyty Bocca della Verità. Nigdy nie biec, jak w *Za przewodnikiem*, lecz próbować zamieszkać „we wnętrzu obrazu”<sup>3</sup>, wracać w te same miejsca kilkakrotnie, powtarzać doświadczenie wzrokowe, uczyć się patrzenia na malowidło, ale też myślenia o jego „treści”, o jego istocie.

To wiersze i poematy Różewicza postawiły mnie przed mozaikami („pięknym piekłem”) w katedrze Santa Maria Assunta na Torcello i przed retrospektywą Francisca Bacona w Centre Pompidou (1996), pokazały specyfikę ekspozycji weneckiego Biennale i zbiory Tate Gallery, ostatecznie otworzyły mi oczy na dynamizm futurystów i olśniewający zółcień *Wniebowstąpienia z Ołtarza z Isenheim*, kazały po wielokroć przemyśleć zarówno technikę ekspresjonistów monachijskich, jak i fenomen światła w martwych naturach Pietera Claesza, intensywną ekspresję wzroku modeli Fransa Halsa czy sposób malowania ciała Chrystusa we wszystkich wersjach Rubensowskiego zdjęcia z krzyża, wczytywać się w obrazy Tadeusza Makowskiego, Witolda Wojtkiewicza

---

<sup>1</sup> T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

<sup>2</sup> K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 119.

i Andrzeja Wróblewskiego – a więc żmudnie i z uwagą budować własne imaginarium. Wreszcie – śledzić wszystkie przejawy ikonosfery jako miejsca, w którym intensywna aktywność wizualna człowieka stanowi coraz wyrazistszy dowód upośledzenia zdolności kreacyjnych jego własnej wyobraźni.

Okrzyknięty niegdyś nihilistą, okazał się więc Poeta świetnym przewodnikiem po świecie kultury. Jednocześnie wnikliwym jej obserwatorem i kompetentnym krytykiem, wciąż podejmującym próbę ukazania prawdziwego, lecz niekoniecznie pięknego jej oblicza. „Różewicz wizualny” to twórca kolaży tekstowych oraz obrazowych palimpsestów poetyckich, w których liczne fragmenty dziejów sztuki pod postacią idei, wybranych motywów ikonograficznych lub powtórzonych zasad konstrukcyjnych (wzorców gatunkowych) wychylają się ku widzowi/czytelnikowi w miejscach swoistych „przetarć kulturowych” spod warstw nowszej myśli artystycznej, programowych założeń awangard czy świadectw przygodnych obserwacji paradoksów sztuki współczesnej.

Różewicz nie jest stałym praktykiem ekfrazy. Niezmiernie rzadko opisuje szczegółowo doznania wzrokowe. Przywołuje raczej warstwę malarską, by mieć pretekst do interpretacji i krytycznego komentarza. Lekceważy szczegóły pojedynczego przedstawienia obrazowego, za ważniejsze uznając słowne ekwiwalentyzowanie uogólnionych założeń ideowych dzieła, a niekiedy syntezy całego, twórczego dorobku danego artysty. Na gruzach myśli historycznej, odrzucając dotychczasowe pojmowanie piękna, a także rozumienie obrazu poetyckiego jako metaforycznego „ozdobnika”, wyciągając wnioski z lekcji ekspresjonizmu, rekonstruuje estetykę, dla której przedmiotem dociekań jest sposób, w jaki człowiek wyraża się poprzez sztukę. Dzięki temu – jak się wydaje – estetyka budowana w oparciu o namiastkowe, pretekstowe, polemiczne lub wirtuozowskie przywołania dzieł sztuki wizualnej staje się swoistym projektem pozytywnym poetyki Różewicza, otwierającym drogę do ocalenia tożsamości człowieka współczesnego. Wiersz, który przybiera kształt dysputy o sztuce, jest jeszcze czymś ponadto – staje się figurą epistemologiczną. Rejestracja aktu podmiotowej per-

cepcji, swoistych ćwiczeń oka poetyckiego, rozpoczyna się w relacji pomiędzy literaturą a malarstwem. Uważne oko czytelnika szybko jednak dostrzeże rozproszone w całym dziele świadectwa bardzo indywidualnego postrzegania świata.

Truizmem byłoby stwierdzenie, iż Poeta wraz z kolejnymi tomami wierszy zarówno wzbogaca – jak to sam określa – „skrzynkę technika-mechanika” w patrzeniu na dzieła sztuki, doskonaląc umiejętności percepcyjne, jak i dąży do konstruowania wypowiedzi maksymalnie oszczędnej w słowie – znaku danych świadomościowych. Oba doświadczenia – obrazowe (postrzeniowe) i językowe (literackie, kreacyjne) – wynikają wszak z przyjęcia określonej postawy poznawczej. Zabieg oszczędnego oznaczania słowem tego, co widziane, przy jednoczesnym tworzeniu niemal nieograniczonego, choć skupionego wokół konkretnego przedmiotu, pola obserwacji, przypomina – co nietrudno wszak zauważyć – procedurę redukcji fenomenologicznej. Jest więc w swej istocie zarówno próbą rekonstrukcji kolejnych aktów spostrzeniowych w ich postaci „czystej”, nieobciążonej dyskursem/mową potoczną, jak i objawia intencję wykraczania/wychylenia w stronę wizualnych konkretyzacji dostępnych czytelnikowi, uprzednio wpisanych potencjalnie w tekst poetycki. Nowy język Różewicza jest źródłem, z którego rodzi się poezja filozoficzna w odmianie – jak proponuje to Edward Balcerzan – nie traktatu czy ilustracji idei, lecz „filozofii ukrytej w poezji”<sup>4</sup>.

W tej właśnie sytuacji obraz poetycki jako formalny ozdobnik, jako wytwór „wymyślonej wyobraźni” (dodajmy: wymyślonej, czyli „czysto” językowej), niezależnie od tego jak wielkiego kunsztu twórczego jest on świadectwem, zostaje w tej poetyce zniesiony. Krytyka tak pojętego obrazu jest atakiem na programowe założenia awangardy oraz wyraźną deklaracją artystyczną (sprzeciw wobec zewnętrznego „piękna”), ale jest też projektem własnej poezji, która nadal powinna istnieć „jako wyraz”.

---

<sup>4</sup> Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1918–1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996.

W *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”* pod datą 13 sierpnia 1955 roku, niezwykle krytycznie oceniając swój tom *Wiersze i obrazy*, Poeta próbował zaprezentować sposób rozumienia nowego typu obrazu:

Kiedy czytam swoje wiersze, czasem już coś przez nie widzę – jakiś jeden obraz (nie o „obrazy” tu chodzi!), coś się przebija, ale za chwilę znów muł; nic nie wiem. [...] Pewne obrazy nie łączą się, ale zderzają. Nie budowanie, ale rozbijanie. Obraz wpada na obraz, odrzucone od siebie zderzają się z innymi obrazami (Pr/Uz III)<sup>5</sup>.

Możliwość ujrzenia obrazu wyłaniającego się z za słów, konkretyzowanego nie w systemie gramatycznej i frazeologicznej harmonii, lecz w toku zderzeń kolejnych przedstawień jako fenomenów powstających w wyniku redukcji ejdetycznej – to proces, który nie należy do dziedziny psychologii tworzenia, lecz do porządku epistemologicznego.

Sposobu wyrażania świata u Różewicza szukać należy w nieustannej oscylacji pomiędzy założeniami właściwymi zwolennikom uprzedniości sensu (*logosu* predyskursywnego) wobec *logosu* pojęciowego a poglądami wywiedzionymi z tezy o dominującej w procesie poznania pozycji gramatyki (uprzedniości zdania wobec obrazu). Prościej można to wyrazić pytaniem: co jest pierwsze – doznanie wzrokowe (następnie obraz) czy gotowa nazwa (pojęcie), narzucająca widzenie? Pomocna w odpowiedzi okazuje się Różewiczowska metafora „oka poety”, która w szerokim rozumieniu wskazuje na dominującą pozycję wzrokowych danych percepcyjnych w procesie twórczym, w węższym ujęciu natomiast określa taki typ doświadczenia sensu, dla którego widzenie nie jest, tak jak chce tego tradycja metafizyczna, przedmiotem myślenia, lecz mając charakter intencjonalny wraz z cechującym je otwarciem ku światu, zostaje uwolnione od

---

<sup>5</sup> Jeżeli nie zostanie zaznaczone inaczej, adresy bibliograficzne cytowanych fragmentów utworów Różewicza podawane będą w uproszczeniu (tam, gdzie to będzie konieczne, z informacją o tytule utworu i tytule zbioru, z którego pochodzi tekst) przy pomocy skrótów podanych w wykazie skrótów.

myślenia pojęciowego, staje się „myśleniem widzenia”. Zgodnie z poglądami postfenomenologii, które omówieniu poddaje Iwona Lorenc, przez tak pojęte doświadczenie sensu danego w widzeniu rozumie się *logos* przysługujący widzeniu<sup>6</sup>.

Twórczość wierna „oku poety” wypełnia więc ten z postulatów Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w którym sztuka poprzez doświadczenie estetyczne otwiera drogę do poznania tego, co źródłowe, co jest istotą *logosu* estetycznego, a czego poznanie możliwe jest poza porządkiem dyskursu pojęciowego. Przedmiotem literaturoznawstwa może być zatem ustalenie, czy obraz powstaje w wyniku dyskursywnego myślenia narzucającego formy, a przez nie sensory, rzeczom widzianym, czy też możliwe będzie widzenie bez zasłon (ekranów) języka pomiędzy podmiotem a widzianą rzeczą.

Widzenie Różewicza, tak jak i widzenie w jego poezji, ma swoją gramatykę. To gramatyka myślenia „okiem poety”, domagająca się wciąż nieustannej rekonstrukcji językowej. Zaledwie zarysowałem poszczególne etapy dochodzenia do zrozumienia intencji tekstu, ale droga wydaje się wyrazista. Inspirowane poezją powtórzenie doświadczenia wzrokowego i budowanie imaginarium były i są niezbędnym ćwiczeniem percepcji, a także swoistą praktyką podmiotowej pamięci. W ślad za patrzeniem oraz odczuciem przestrzeni pojawiają się pytania stawiane wierszom: o cel i sens przywołań obrazowych, o sposób przekształcania przedstawienia malarskiego (szerzej także „świadomości wzrokowej”) w słowo, o tryb ujawniania poglądów epistemologicznych, o istotę relacji poezji i filozofii. Poznawanie Poety tą drogą ujawnia wyjątkowość konsekwentnej i wszechstronnej koncepcji oscylacji języka i obrazu – propozycji uważnego poszukiwania słowa, pozwalającego uchwycić nienazwane, ledwie uchwycone przez świadomość doznania, jakich dostarcza najszlachetniejszy ze zmysłów człowieka – wzrok.

Książka, którą czytelnik trzyma w tej chwili w ręku, rozwija i pogłębia opisane tu syntetycznie wątki, podejmuje dialog

---

<sup>6</sup> Zob. I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001.

z Różewiczowską metodą twórczą i jest próbą rekonstrukcji „poetyki oglądu”. Dociekania na temat wielorakiego znaczenia obrazu oraz potencjału percepcyjnego ujawnionego w poezji łączą się w naturalny sposób z analizami funkcji pamięci, w tym także postpamięci historycznej, oraz oceną zdolności poezji do kształtowania wyobraźni zbiorowej. Tak nakreślona perspektywa pozwala przyjrzeć się swoście kłopotliwym miejscom tej twórczości, takim na przykład jak poezja okresu socrealizmu czy zjawisko trwania niewyraźnego, ujawnianego poprzez motywy wojny i zagłady – stałe i wręcz paradygmatycznie dookreślone składniki instrumentarium poetyckiego autora *Niepokoju*. W nierozdzielnej triadzie problematyki pamięci, obrazu i percepcji znajdzie się również miejsce, z którego spojrzeć można na świadomość podmiotu poddanego procesom mediatyzacji, rozumianym zarówno jako źródła inspiracji, jak i przyjmującym funkcję wzorca gatunkowego albo czynnika modelującego sposób myślenia o tym, co realne.

Poszczególne fragmenty tej pracy ukazywały się sukcesywnie na przestrzeni lat jako rozdziały w monografiach zbiorowych czy artykuły<sup>7</sup>. Obszerna część, będąca autorskim ciągiem dalszym wydanego w 1999 roku *Oka poety*<sup>8</sup>, opublikowana była w książce o znikomym, obecnie już niedostępnym, bo szybko wyczerpanym nakładzie<sup>9</sup>. Proponuję dziś tę całość w przekonaniu spójności trojako określonego projektu poetyki, którą próbo-

---

<sup>7</sup> R. Cieślak, *Palimpsesty pamięci. Estetyczne ślady obrazu wojny w twórczości Tadeusza Różewicza*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, s. 343–355; idem, *Różewicz i socrealizm*, [w:] *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, red. D. Dąbrowska, P. Michałowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2002, s. 321–335; idem, *Widzenie Różewicza*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 2, s. 89–93.

<sup>8</sup> Idem, „*Oko Poety*”. *Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

<sup>9</sup> Idem, *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006.

wałem opisywać w zaskakująco zązębiających się porządkach systematycznie przez co najmniej ostatnią dekadę. Serdecznie dziękuję wydawcom pierwodruków za przychylne ustosunkowanie się do prośby o ponowne wykorzystanie tekstów, które na potrzeby obecnego opracowania zostały stosownie przeredagowane, poprawione i uzupełnione.