

Karol Hryniewicz: Różewicz. Poeta, który chciał zamieszkać w obrazie

Przyswajane, analizowane, dyskutowane i przepracowywane przez Różewicza w jego tekstach składniki ikonosfery zyskują donośne znaczenie. Jak przyznał „nie ja filozofuję w nich, ale obrazy w nich zawarte. Te poematy filozofują, ja jestem za tym ukryty” – pisze Karol Hryniewicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Różewicz. XX-wieczny niepokój”.

Różewicz nie chciał się zapisać na polonistykę, bo bał się tego rutynowego trybu studiowania. Wolał zachować samodzielność. Stąd wybór historii sztuki, intrygującej go dziedziny, o której obaj niewiele wtedy wiedzieliśmy, bo niewiele w życiu zdążyliśmy zobaczyć; pięć lat życia zjadła nam wojna. A ponieważ na krakowskiej historii sztuki Tadeusz znalazł ludzi, którzy się interesowali sztuką współczesną, więc zaczęły się kontakty ze środowiskiem młodej plastyki, narodziły się przyjaźnie, wszedł w to środowisko jak swój człowiek[1].

W rozmowie z Kazimierzem Braunem Różewicz określa siebie mianem „turysty estetycznego[2]”, którego twórczość karmi się obrazami (i chodzi tu zarówno o najsłynniejsze arcydzieła malarskie zdeponowane w europejskich muzeach, jak i o całkiem, wydawałoby się, nieistotne czy łatwo pomijane elementy współczesnej ikonosfery). „Seria poetyckich ekwiwalentów postrzeganych obrazów – jak przekonująco

dowodzi Robert Cieślak – to dla Różewicza metoda budowania własnej estetyki [...] metoda w całości uzależniona od zasad funkcjonowania nawiązań intertekstualnych”[3]. Jest ona tym istotniejsza, że „w obrazach Tadeusz Różewicz widzi ocalenie. W zmyśle wzroku ujawnia się wola mocy poety [...] Patrzenie i interpretacja tego, co widziane, są źródłem poezji, są «grą z możliwościami» implikującą grę z estetyką”[4]. Postawa ta znajduje potwierdzenie w słowach poety, gdy przekonuje on, że jego ideałem kontaktu ze sztuką (ale nie tylko) jest:

Siedzenie godzinami nie na ławce przed obrazem, ale zamieszkanie we wnętrzu obrazu... W trakcie tych pielgrzymek moich po muzeach. Od Uffizich, poprzez Prado, Kunsthistorisches Museum, Alte Pinakothek, Luwr, wszystkie większe muzea europejskie... światowe... To wpływało na mój warsztat. [...] Mam taką skrzynkę technika–mechanika, z którą chodzę po tych muzeach. To gapienie się godzinami na futurystów czy kubistów... Aż do minimal art, sztuki konceptualnej, pop–art, op–art... To nie były przyjemności turysty. To były „moje uniwersytety”. To, czego mi nie dały studia na UJ–cie, [...] to dały mi te muzea i te obrazy[5].

W twórczości Różewicza obraz stanowi jedno z kluczowych narzędzi konstrukcyjnych, zarówno w warstwie formalnej, jak i semantycznej

Przyswajane, analizowane, dyskutowane i przepracowywane przez Różewicza w jego tekstach składniki ikonosfery zyskują donośne

znaczenie. Jak przyznał „nie ja filozofuję w nich, ale obrazy w nich

zawarte. Te poematy filozofują, ja jestem za tym ukryty. [...] Poezja filozofuje – i to jest podstawowa rzecz – inaczej, niż filozofuje filozofia”[6]. Mówiąc inaczej, w twórczości Różewicza obraz stanowi jedno z kluczowych narzędzi konstrukcyjnych, zarówno w warstwie formalnej, jak i semantycznej. Nie jest to, jak łatwo się można domyślać, strategia odosobniona. Specyfika Różewiczowskiego tekstu polega na czymś zgoła innym, a mianowicie na swego rodzaju dialektyce obrazowości. Otóż jego poezja – co sam *explicite* przyznaje – opiera się na obrazie i równocześnie pragnie ów obraz przekroczyć, zwalczyć[7]. Odnieść więc można wrażenie, że zwraca się w ten sposób przeciw samej sobie. Mechanizm ten właściwy jest również dla wielu spośród przemian XX wiecznej sztuki[8]. Różewicz doskonale zdaje sobie sprawę z zaistniałego paradoksu.

Jestem często wodzony na pokuszenie, aby wyrządzić sobie jako poecie krzywdę przez odcięcie się od tego wszystkiego, co daje utworowi poetyckiemu urodę i światło, piękno. Pozornie wygląda to tak, że poezja zwróciła się przeciwko sobie samej. Nie wiem, czy możliwe jest, aby poezja zrezygnowała z obrazu [...] ale ciągle ponawiam próby i atakuję obraz ze wszystkich stron, pragnąc go usunąć jako element dekoracyjny, zbędny. W moim rozumieniu liryka współczesna byłaby wynikiem zderzenia uczucia i zjawiska, uczucia i rzeczy[9].

Oto dwa warte odnotowania momenty: istotna rola obrazu oraz dążenie do bezpośredniości w kontakcie tekst–odbiorca. Ich znaczenie ujawnia się wraz z uświadomieniem sobie historycznego tła, które towarzyszy dojrzewaniu twórczości Różewicza. W obliczu wojennej hekatombi pojawia się potrzeba autentyzmu, pewności, kontaktu z konkretem, przedmiotem autoryzującym opowiadaną historię. Tak

różna od dotychczasowych modernistycznych tradycji, a także wielu wywodzących się z nurtu awangardy dwudziestolecia piętrzących się, rozkwitających metafor – bogatych symbolicznych i psychologicznych rusztowań, na których wznosiły się poetyckie frazy. Stawką, o jaką toczy się gra w nowej, powojennej literaturze i sztuce, jest bezpośredniość, rozumiana jako relacja komunikacyjna z odbiorcą, dokonująca się w medium takiego języka, który władny jest sprostać i nazwać nowe doświadczenie. Jego kluczowym składnikiem jest nieoczywistość, o której pisze Adorno w pierwszym zdaniu swojej *Teorii estetycznej* – „Stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”[10]. Sytuacja rozpadu dotychczasowych paradygmatów życia i sztuki oraz daleko idące przemiany sfery społeczno-artystycznej stanowią nie tylko wyzwanie dla współczesnej estetyki, ale i kluczowy kontekst twórczości Tadeusza Różewicza.

W tym świetle odczytywać można dwa ważne wiersze z debiutanckiego[11] tomu poety. *Rok 1939* oraz *Nazywam milczeniem*. Pierwszy z nich ilustruje potrzebę pogrzebania dotychczasowego języka, kluczowych kategorii i symboli (być może – jak pokaże późniejsza twórczość – ów rytualny pochówek rozpoczyna tak ważną pracę żałoby):

szukam cmentarza
gdzie nie powstanę z martwych
tu złożę niepotrzebne śmieszne rekwizyty

Boga tak malutkiego jak lipowy świętek
orła który jest ptaszkiem
na gałązce
człowieka, którym nie będę[12]

*To, co u Różewicza
uwidocznione zostało w
rzemiośle literackim, miało
swe odzwierciedlenie również
w innych dziedzinach*

Drugi natomiast,
kończący się wersem
„nienazwane
nazywam
milczeniem”,
wprowadza silnie
obecną w całej
twórczości autora

Niepokoju problematykę milczenia, którą badacze zwykli uznawać za jeden z elementów „strategii negatywnych” w dziele wrocławskiego poety. Bywa, że właśnie obraz przejmuje ciężar zakomunikowania tego, co zdaniem autora jest niewypowiadalne, a równocześnie narzucające się z milczącą uporczywością. Taką funkcję pełni m.in. nożyk profesora[13] (wraz z fotograficzną reprodukcją zamieszczoną na obwolucie tomu o tym samym tytule).

Chodzi zatem o pewne szersze zjawisko. A mianowicie o ciężenie sztuki ku rzeczywistości, przeświadczenie, że bez rzeczywistości sztuka jest niemożliwa. To, co u Różewicza uwidocznione zostało w rzemiośle literackim, miało swe odzwierciedlenie również w innych dziedzinach.

Wiedział o tym Kantor, znajdując oparcie w tym, co nazywał rzeczywistością ubogą, znalezioną, którą podnosił do rangi wielkiej sztuki. Rozstając się z awangardową metaforyką i retoryką, która uciekała w abstrakcję dla niej samej. To był czas, kiedy Różewicz przypominał, że nóż służy do krajania chleba. Kantor wynajduje gdzieś starą, zmurszałą deskę, którą zawiesza w swoim konspiracyjnym teatrze, zapomina o niej, potem ją rekonstruuje. Ten ubogi „przedmiot najniższej rangi” towarzyszy mu potem. Staje się deską ratunku, rodzinnym stołem, marami. Podtrzymany zostaje w ten sposób najbardziej bezpośredni, elementarny kontakt z rzeczywistością, której można zawierzyć, dotknąć jej, utwierdzić się w jej i swoim istnieniu[14].

Poza wymienionymi już obrazem–dziełem sztuki (który poddaje się ekfrastycznemu opisowi, krytycznej ocenie bądź sprawozdawczemu przywołaniu w tekście) oraz obrazem–przedmiotem katalizującym materialną więź między sztuką a rzeczywistością, wymienić warto jeszcze trzeci rodzaj obrazowości pojawiający się w wierszach Różewicza. W przeciwieństwie do już wspomnianych, obrazy te cechuje – jak ujął to Porębski – „niesforność czy nawet bezczelność”[15]. Chodzi bowiem o ten ich rodzaj, który dominuje w dostępnej nam ikonosferze, czyli tam gdzie:

[...] rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe [...] obszar bezustannych oddziaływań informacyjnych [...].
Zaliczają się do niej zarówno te rodzaje bodźców, które układają się w naturalny porządek świata, jak i te, które znamionują porządek tworzony sztucznie przez samego człowieka.

Stanowiąc całość, która pulsuje kolorami i kształtami, rozbrzmiewa dźwiękami, szmerami, dostarcza doznań [...] zmienia się zgodnie z rytmem dobowym i rocznym, a także, w sposób bardziej już trwały, zgodnie z rytmem przeobrażeń niesionych przez cywilizację[16].

Szczególną reprezentację w tym makrozbiorze obrazów zyskują narzucone i narzucające się współczesnemu człowiekowi elementy m.in. z gazet, internetu, telewizji, kina, a także najróżniejszych wystaw w galeriach handlowych czy opakowań poszczególnych produktów. Wszystkie one rozpatrywane być mogą nie tylko – co unaoczniał George Bataille – jako przejaw funkcjonującej w cywilizacjach konsumpcyjnych „przeklętej części” (*la part maudite*), nadwyżki konsumpcyjnej, którą koniecznie trzeba zagospodarować. Prowokują one spojrzenie genetyczne na obraz, które dostrzega w nim fakt substancjalny uwarunkowany fizycznie, formalnie i historycznie[17].

Bogata tradycja związków obrazu i języka, a więc także literatury, ma swoje punkty węzłowe

Dostrzeżenie „faktyczności” obrazu, który każdorazowo oddziałuje lub oddziaływać może na odbiorcę,

spełniając w tym akcie swoją funkcję, idzie w parze z możliwością definiowania obrazu w kategoriach zdarzenia. A więc tego, co „w pamięci obserwatora–odbiorcy – jak podkreśla Porębski – [...] oddziaławszy raz, oddziaływać może znowu w podobny, choć niekoniecznie identyczny sposób. [...] Fakty tworzą rzeczywistość, której częścią, czymś w rodzaju powłoki, jest dostępna nam właśnie

ikonosfera”[18]. Jednakże „fakt pojawienia się obrazu ukształtowanego lub dopiero kształtującego się w otoczeniu obserwatora–odbiorcy klasyfikowany jest przez tego odbiorcę jako zdarzenie określonego typu i rodzaju”[19]. O zdarzeniu tym można opowiedzieć na różne sposoby, w języku krytyki sztuki, dla którego faktem będzie samo pojawienie się obrazu, bądź w języku metakrytyki[20], dla którego faktem przedmiotowym stają się również sam akt odbioru obrazu, jego interpretacji i oceny.

Bogata tradycja związków obrazu i języka, a więc także literatury, ma swoje punkty węzłowe: w postaci przemian Horacjańskiej formuły *ut pictura poesis* przez recepcję rozpropagowanego przez Lessinga rozróżnienia sztuk temporalnych i atemporalnych, aż do bliższego nam w czasie zjawiska, określanego mianem „krytyki poetów”. Rozkwitająca w dobie romantyzmu i upowszechniona za sprawą Baudelaire’a, u schyłku wieku XIX dzięki postaciom takim jak Huysmans, Apollinaire uzyskała swą właściwą formę, która w ostatnim stuleciu kontynuowana była przez Valery’ego, Reverdy’ego, Cendrarsa oraz młodszych Tzarę, Bretona czy Michaux[21]. Jedną z cech języka tak uprawianej krytyki, która nota bene przyczyniła się do jej wygaśnięcia i zastąpienia poprzez krytykę ekspercką, była skłonność do metaforyzacji, zastępowania analizy i motywacji, obrazem literackim czy towarzyską anegdotą.

Różewicz równocześnie z tradycji tej wyrasta (o ile rozumiemy ją jako historię zażyłych przyjaźni poetów z malarzami) i stara się ją przekraczać, wyrzekając się pustosłownia i nadmiernej metaforyzacji w pisaniu i rozmowach o sztuce. Niewątpliwie jednak bliska pozostaje mu strategia odbioru malarstwa zaprezentowana przez Andre Bretona w *Le Surréalisme et la Peinture*: „nie umiem traktować obrazu inaczej jak okno i dlatego moją pierwszą troską jest wiedzieć, na co ono

wychodzi...”[22]. W twórczości Różewicza uwidoczniła zostaje analogiczna postawa – pojawiające się w niej obrazy są niczym okna zwrócone ku rzeczywistości. Jest ona różnorodnie zapośredniczona, jak pisze poeta, niejednokrotnie „oglądana przez brudną szybę w poczekalni”[23] i tylko w pewnych szczególnych, chciałoby się powiedzieć epifanicznych, momentach możliwy jest z nią kontakt „twarzą w twarz”[24]. Jest on tym istotniejszy, że – jak napisze poeta w wierszu *Równina*:

Tylko w szorstkich objęciach
rzeczywistości
bije serce
i strumień krwi
jak słońce
płynie przez zielone drzewo
mojego życia[25]

„Sztuka jest świadectwem – powie Mieczysław Porębski – czasem tytułem do chwały. Jakie czasy, taka sztuka. (...) cel sztuki jest poza sztuką. Celem sztuki jest prawda, ale prawda jest po stronie rzeczywistości, nie sztuki. Sztuka się na nią czasami – nie zawsze – otwiera”[26].

Dzieło Różewicza wraz z towarzyszącym mu imaginariem niewątpliwie to zadanie podejmuje.

Karol Hryniewicz

Karol Hryniewicz – doktor nauk humanistycznych, wykładowca w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor rozprawy doktorskiej *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza* oraz licznych artykułów naukowych z dziedziny literatury polskiej XX wieku, estetyki filozoficznej i filozoficznych kontekstów literatury.

[1] M. Porębski, *Rok 2002. Komu potrzebna jest sztuka (trzy rozmowy z Tomaszem Fiałkowskim)*, w: tenże, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 218.

[2] K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 118.

[3] R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 74.

[4] Tamże, strona tytułowa.

[5] K. Braun, T. Różewicz, dz. cyt., s. 119.

[6] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 189.

[7] „Moja poezja opiera się więc na zasadniczym elemencie, na metaforze, na obrazie. Sprawa jednak się komplikuje i widzę w całej twórczości zmaganie się z obrazem. Jest to ciągłe dążenie do odrzucenia obrazu-metafory” [T. Różewicz, *Proza III*, Wrocław 2005, s. 151].

[8] Zob. A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001.

[9] T. Różewicz, *Utwory Zebrane. Proza III*, Wrocław 2005, s. 152.

[10] T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 3.

[11] Mam namyśli „oficjalny”, przyjęty przez krytykę poetycki debiut Różewicza tomem *Niepokój*, od którego poeta rozpoczyna antologię swojej liryki.

[12] T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja I*, Wrocław 2005, s. 24.

[13] Chodzi o nożyk Mieczysława Porębskiego, który w czasie wojny wykonał z obręczy stosowanej w beczkach, będąc więźniem w niemieckim obozie.

[14] M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 110-111.

[15] M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 9.

[16] Tamże, s. 18.

[17] Zob. Tamże, s. 70.

[18] Tamże, s. 272.

[19] Tamże.

[20] Koncepcję metakrytyki, jako jednego z języków mówienia o współczesnej sztuce zaczął rozwijać Porębski jeszcze w latach 60. „[...] doszedłem do przekonania, że w sytuacji przewrotu informacyjnego, zmiany «granicy współczesności», istnieje potrzeba stworzenia języka, którym by się mówiło o tym języku, w którym staramy się komentować to, co widzimy na obrazie. Stąd meta krytyka” (M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, dz. cyt., s. 180).

[21] „Krytyka poetów” nie miała – jak można mylnie wnosić po doborze wymienionych nazwisk – jedynie charakteru lokalnego, ograniczonego do kręgu literatury francuskiej. Wspomnieć warto związki Majakowskiego i rosyjskich konstruktywistów, artystyczne fascynacje pisarzy z kręgu poznańskiego „Zdroju” (którzy w duchu ekspresjonistycznym postanowili u progu lat dwudziestych wydawać periodyk „poświęcony sztuce i kulturze umysłowej”, gdzie publikowano m.in. teoretyczne wypowiedzi Kandinsky’ego) oraz interesujące relacje artystyczne Brzękowskiego, Przybosia, Strzemińskiego oraz Kobro.

[22] Cyt. za: M. Porębski, *Ikonosfera*, dz. cyt., s. 170.

[23] T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja III*, Wrocław 2006, s. 73.

[24] Tamże.

[25] T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja I*, Wrocław 2005, s. 363.

[26] M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, dz. cyt., s. 113.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 – 2030

