

# EWANGELIA ODRZUCONEGO

# EWANGELIA ODRZUCONEGO

SZKICE W 90. ROCZNICĘ URODZIN  
TADEUSZA RÓŻEWICZA



Narodowe Centrum Kultury  
Warszawa 2011

BIBLIOTEKA PANA COGITO  
pod redakcją J.M. Ruszara

REDAKCJA NAUKOWA:  
Józef Maria Ruszar

RECENZJA:  
prof. dr hab. Jacek Lyszczyzna

ADIUSTACJA TEKSTU I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:  
Anna Papiernik

PROJEKT OKŁADKI:  
Marek Górny

NA OKŁADCE:  
Mistrz Wiligelmo, *Kain zabija Abła* – fot. J.M. Ruszar

SKŁAD:  
Klaudia Socha

KOREKTA:  
Magdalena Weimer

INDEKS:  
Wojciech Krawiec

Projekt zrealizowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



WYDAWCA:  
Narodowe Centrum Kultury  
Warszawa 2011  
ISBN 978-83-61587-66-8

Narodowe Centrum Kultury, 00-082 Warszawa, ul. Płocka 13,  
tel.: 22 21 00 10, fax: 22 21 00 101  
Książkę można zamówić za pośrednictwem strony: [www.nck.pl](http://www.nck.pl)  
(E-księgarnia)  
oraz drogą mailową: [ksiazki@nck.pl](mailto:ksiazki@nck.pl)

## Spis treści

WYKAZ SKRÓTÓW.....	7
Marian Kisiel Różewicz: jeden z pokolenia. Twarze Tadeusza Różewicza .....	9
POKOLENIOWE I MIĘDZYPOKOLENIOWE DIALOGI I SPORY	
Marian Kisiel Prawdziwy debiut Różewicza .....	25
Wojciech Kruszewski <i>Niepokój</i> Tadeusza Różewicza. Notatki do historii projektu artystycznego .....	39
Anna Szóstak Rozpacz <i>Logos</i> czy nadzieja <i>Mythos</i> : Różewicz wobec poetyckich nauczycieli i mistrzów .....	55
Dariusz Konrad Sikorski Patriotyzm na post-czasy. Różewicz – Herbert. ....	73
Dariusz Pachocki Ponadpokoleniowe rozmowy. Listy Tadeusza Różewicza do Marii Bechczyz-Rudnickiej – rekoniesans. ....	97
Anna Pytlewska <i>Campo di Fiori</i> Czesława Miłosza i <i>Maski</i> Tadeusza Różewicza. Lektura apokryficzna. ....	113
LIRYKA I METAFIZYKA	
Józef Maria Ruzsar Różewicz, Ewangelia według Kaina .....	125
Małgorzata Mikołajczak Skazany na upadek. Stygmat raju utraconego w poezji Tadeusza Różewicza .....	157
Zofia Zarębianka Horyzont metafizyczny w późnej twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza .....	175
Wojciech Kudyba Papież Miłosza, papież Różewicza .....	185
Bernadetta Żynis <i>Są też podobne do gradu</i> . Anioły Różewicza .....	193
ESTETYKA I POETYKA	
Marian Kisiel <i>Dwa krajobrazy tej samej kultury</i> .....	213

Krzysztof Maj	
	<i>Lobotomia sztuki. Estetyzm i kadaweryzm poematu Tadeusza Różewicza</i> <i>Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym</i> . . . . . 219
Karol Hryniewicz	
	Poezja Tadeusza Różewicza i dyskurs estetyczny późnej nowoczesności. Próba rozpoznania . . . . . 231
Magdalena Śniedziwska	
	Rembrandt w <i>Zwierciadle</i> Różewicza . . . . . 249
Wojciech Ligęza	
	Niezgoda na frywolność form. Poezja mistrzów w czasach wielkiej zmiany . . . . . 261
Kamila Gieba	
	„Czasem niepokoję się tym/ że jestem taki zwyczajny”. O paradoksach Różewiczowskiego myślenia na temat poety i poezji (na przykładzie utworu <i>Normalny poeta</i> ) . . . . . 281
<i>CZŁOWIEK, PAMIĘĆ, HISTORIA I ŚMIERĆ</i>	
Joanna Adamowska	
	Różewicz wobec „sprawy Heideggera” . . . . . 338
Mateusz Antoniuk	
	<i>Pytanie, które zadał duński książę przemilczałem. Wokół Streszczenia</i> Tadeusza Różewicza . . . . . 377
Dagmara Zawistowska-Toczek	
	<i>Statek widmo</i> zaprasza na pokład – wokół jednego wiersza Tadeusza Różewicza . . . . . 387
Artur Nowaczewski	
	Wokół <i>Gawędy o spóźnionej miłości</i> . . . . . 401
Joanna Kisiel	
	Bezsensowność Różewicza. . . . . 413
Dariusz Szczukowski	
	Pomnik jako figura pamięci w twórczości Tadeusza Różewicza. . . . . 421
Tomasz Tomasik	
	Męskość bez męstwa. Męczyzna jako antybohater Różewicza. . . . . 437
Eliza Kącka	
	Różewicza <i>Notatki do Nowosielskiego</i> jako mały traktat o człowieku. . . . . 455
NOTY O AUTORACH . . . . .	467
INDEKS OSOBOWY . . . . .	471

## Wykaz skrótów

Wszystkie cytowane w książce wiersze Tadeusza Różewicza uzgodniono z wydaniem: Tadeusz Różewicz, *Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, a jeśli Autor szkicu cytuje inną wersję, fakt ten zostaje odnotowany w przypisie.

- Nie – *Niepokój*. Wiersze z lat 1945–1946
- CzR – *Czerwona rękawiczka*
- U – *Uśmiechy*
- PP – *Pięć poematów*
- CzKI – *Czas który idzie*
- WIO – *Wiersze i obrazy*
- RÓ – *Równina*
- SK – *Srebrny kłos*
- PO – *Poemat otwarty*
- F – *Formy*
- RZK – *Rozmowa z księciem*
- ZR – *Zielona róża*
- GA – *Głos anonima*
- NWPP – *Nic w płaszczu Prospera*
- TT – *Twarz trzecia*
- Z – *Złowiony*
- Re – *Regio*
- BT – *Bez tytułu*
- D – *Duszycka*
- OT – *Opowiadania traumatyczne*
- NPPIWŚ – *Na powierzchni poematu i w środku*
- P – *Płaskorzeźba*
- ZF – *zawsze fragment*
- ZFR – *zawsze fragment. recycling*
- NP – *nożyk profesora*
- SzS – *szara strefa*
- W – *Wyjście*
- CZTŻWŚ – *Cóż z tego że we śnie*
- KKWW – *Kup kota w worku*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.

## Zbigniew Herbert

SŚ – *Struna światła*, Warszawa 1956.

HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957.

SP – *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

N – *Napis*, Warszawa 1969.

PC – *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

ROM – *Raport z oblężonego Miasta*, Paryż 1983.

ENO – *Elegia na odejście*, Paryż 1990.

R – *Rovigo*, Wrocław 1992.

EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

WW – *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. Ryszard Krynicki, Kraków 2004.

Krzysztof Maj

Lobotomia sztuki. Estetyzm i kadaweryzm  
poematu Tadeusza Różewicza  
*Francis Bacon czyli Diego Velázquez  
na fotelu dentystycznym*<sup>1</sup>

Ekfrazja cierpienia

„Sztuka ma w sobie coś boskiego – jest obojętna na wszystko”<sup>2</sup>. Herbertowski bóg Apollo, szarpiący martwe struny głosowe sylena w poszukiwaniu tonu doskonałego, nie będzie w twórczości Tadeusza Różewicza kolejnym z Longobardów, śpiewających stentorowy hymn nicości – będzie artystą epoki schyłku, wydobywającym z pokładów brudu i martwoty zarodek nowego człowieczeństwa. Człowiek u Różewicza, odarty ze złudzeń, warstwa po warstwie aż do bliskości krwiobiegu, burzyć się będzie przeciw boskiej wizji i nigdy nie odkryje, iż śmierć jego jest tak naprawdę okrutną koniecznością, warunkiem *sine qua non* dekonstrukcji hieratycznego fantazmatu piękna, wydobywającej zeń smutną prawdę o pustocie ideału. W poemacie *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* Różewicz przyjmuje powyższe za *status quo*, oczywistość historyczną świata, w którym bezkrytyczna afirmacja kanonicznego piękna demaskowana jest jako podszyta fałszem admiracja ulotnych pobłasków doskonałości, podsycanych przez ostatnich aktorów ziemskiego teatru cieni. Orgia nicości w przededniu końca świata łatwo stać się może pożywką dla wygłodniałej, drapieżnej kontestacji – i dlatego

<sup>1</sup> Cytaty za wyd.: T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane*, Kraków 1998, s. 81–90.

<sup>2</sup> Słowa Różewicza z wywiadu *Piękno jest okrutne*, udzielonego na łamach miesięcznika „Znak” (Różewicz, *Piękno jest okrutne*, rozm. przepr. K. Czerni, „Znak” 2009, nr 3, s. 91).



artysta, którego misją jest podążać ścieżką trudu i cierpienia, nigdy nie może przystać na tak błahy arbitraż.

Poemat Różewicza jest perfidnym *à rebours*. Ekfrastyczny temat i teoretyczny koncept ujawnia już sam tytuł, pozostała zaś część tekstu potraktowana jest – co zostaje *explicite* wypowiedziane w zakończeniu – jako literackie *ludibrium*, gambit rozegrany przeciw koturnowym tradycjom gatunku. Otwierające utwór strofoidy od początku fluktuują między konwencjami *itinerarium* i ekfrazy, dokonując poetyckiej ekspozycji dwóch podmiotów uczestniczących: obecnego bezpośrednio podmiotu lirycznego (głosu wewnętrznego poematu) oraz uobecnianego niebezpośrednio Francisa Bacona, uczestnika intersemiotycznego *bricolage*<sup>3</sup> rozwijającego się w dalszych, znacznie bardziej polifonicznych partiach tekstu. Analiza całości nie wskazuje jednak, by można było, jak czyniono to w niektórych interpretacjach, zdefiniować amoi baiczność struktury poematu i uczynić zeń kolejny dialog filozoficzny. Gdyby tak w zamyśle poetyckim Różewicza było, celem poetyckiej zapewne interakcji nie byłaby inkorporacja, lecz koegzystencja – tymczasem już w początkowej ekspozycji Francisa Bacona brak ewidentnych przesłanek dowodzących jego podmiotowej autonomiczności:

szukałem go w pubach galeriach  
sklepach rzeźniczych  
w gazetach albumach fotografiach

spotkałem go w Kunsthistorisches Museum  
we Wiedniu stał przed portretem  
Infantki Małgorzaty  
*Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid*<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Termin Claude'a Levi-Straussa. Podaję za: A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, [w:] *Horyzonty nowoczesności*, t. 13, Kraków 2001, s. 47. Adekwatność skojarzenia potwierdza wielokrotnie w twórczości Różewicza diagnozowana technika kolażu. Zob. np.: T. Dąbrowski, *Fragment i fragmentaryczność w poezji Tadeusza Różewicza*, „Topos” 2001, nr 6, s. 35–37.

<sup>4</sup> Jak odkryłem z wielkim zdumieniem, w ferworze interpretacji Robert Cieślak odebrał Velázquezowi autorstwo *Infantki Małgorzaty Teresy w błękitnej sukni*, kierując się zapewne znajomością płótna znacznie słynniejszego (*Las Meninas*), gdzie istotnie nosi ona toaletę „o różowym tle i szarym wzorze” – co jednakże dopomina się w tym miejscu o stanowcze uściślenie, zwłaszcza iż Cieślak wyciąga ze swych niekompletnych informacji daleko idące wnioski analityczne (w tym jeden, fundamentalny, dotyczący gry z transformacją tożsamości). Por. R. Cieślak,

Diego Rodriguez de Silva y Velázquez

mam go pomyślałem  
ale to nie był on

po śmierci  
po odejściu Francisca Bacona  
umieściłem go pod kloszem  
chciałem obejrzeć malarza  
ze wszystkich stron.

Kluczowe w deszyfracji powyższego *crux interpretatum* są dopiero kolejne, kontynuujące wątek itineraryjny, strofoidy, poświęcone w życiu w londyńskiej Tate Gallery, w zauważalny sposób wysycone specyficzną frazeologią, wywołującą silne konotacje antropofagiczne („zjadłem oczami”, „trawiłem jego straszną/ sztukę mięsa”, później także mowa o „nadgryzionych głowach”, „zjedzonym podniebieniu”) i tanatologiczne („kopulowanie padliny”, dalej również „gnijąca jama ustna”), które zyskują kształt ostateczny wraz z finalnym przywołaniem słynnego *Saturna pożerającego swoje dzieci* Francesca da Goyi. Otóż, jeśli uwzględnić wymienione konteksty, okazuje się, iż tytułowy Francis Bacon może być partnerem lirycznego dialogu jedynie w takim stopniu, jak przedmiot martwy – dopiero bowiem „umieszczony pod kloszem”, w sterylnej izolacji od świata zewnętrznego, służy jako *sui generis* repozytorium semiotyczne, umożliwiające depolaryzację właściwych relacjom interpersonalnym antynomii i utożsamienie ich z pojedynczym indywiduum. Jest to jedna z typowych strategii asymilacyjnych, pozwalających w feuerbachowskim rozumieniu (*Man ist was Man ist*) na przetworzenie ciała obcego i wypreparowanie zeń ożywczego kondensatu – *per analogiam* do treści pokarmowej. Ten szczególny model antropofagii można byłoby za Louisem-Vincentem Thomasem – zwłaszcza iż uprawomocnia to wywołany przez płótno Goyi mit uczyty totemicznej – nazwać endoantropofagią, restytucją lineażu, asymilacją przez inkorporację<sup>5</sup>. Tak wypaczona

---

*Od Grünerwalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, z. 5–6, s. 7 i dalej. Obecność owej niebieskiej sukni uznałbym raczej za kolejne subtelne nawiązanie do *Portretu papieża Innocentego X* Francisca Bacona, na którym papieska *mozzetta* nie ma tradycyjnej, karmazynowej barwy, lecz właśnie – niebieską.

<sup>5</sup> Por. L.-V. Thomas, *Trup: od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 164–165. Zob. także: s. 166.

forma dialogiczności idealnie jednak odzwierciedla praktykę twórczą Francisa Bacona, dążącego wszakże do ukazania w malarstwie „tego, co zwierzące w człowieku”<sup>6</sup> – czego zwłaszcza dowodzi ewokowany w tytule poematu eksperyment z *Portretem papieża Innocentego X* pędzla Diego Velázquez. Baconowska deformacja wydobyła z oryginalnego obrazu esencję czystego zła, w pełnej zgodzie z ejdetyzmem endoantropofagów: *Panzerpapst* na tronie ze złota i siarki, eksplodujący zimnym, bladoniebieskim światłem i rozwierający twarz w nie-nawistnym, martwym krzyku – oto już nie realistyczny konterfekt, lecz pośmiertna maska, zastygła w przerażającej liniaturze cierpienia. Eksperyment artystyczny Różewicza i Bacona w istocie rzeczy ma wiele punktów wspólnych – w tym zwłaszcza ten jeden, w którym ofiara zostaje przyszpilona jak motyl do dykty i unieśmiertelniona w momencie konania. Jest to tym prawdopodobniejsze, iż owo szczególne napięcie pomiędzy kompozycją i dekompozycją egzemplifikuje Różewicz już wcześniej, przywołując w kontekście Baconowskim groteskowy obrazek barokowego *putta*, który, wyrwawszy się z azyłu przypudrowanych sztukaterii i iluzjonistycznych plafonów, przestał legitymizować ukonstytuowany porządek artystyczny i musiał zostać na powrót schwytyany:

biorąc pod uwagę  
jego naturalną skłonność  
do ucieczki do zanikania  
do picia  
do przemieszczania się  
w czasie i przestrzeni  
od pubu do pubu  
w postaci barokowego putto  
który zgubił kapelusz  
i czerwoną skarpetkę  
musiałem go  
unieruchomić.

Dopiero tak spetryfikowane „wiszące martwe mięso” może zostać poddane transformacjom na planie ontologicznym i permutacjom na planie semiotycznym, składającym się obopólnie na to, co Adrian Gleń określił „obecnością palimpsestowych struktur doświadczania w [...]”

<sup>6</sup> M. Dąbrowski, *Melancholijne dialogi Różewicza*, „Anthropos?” 2008, nr 10/11. Cytuję wersję elektroniczną, dostępną pod adresem: <http://www.anthropos.uw.edu.pl/anthropos6/texty/dabrowski.htm#3>

*universum* tekstu<sup>7</sup> – a więc tym, co mogło połączyć Francisca Bacona, Diego Velázquezę i fotel dentystyczny w autotematycznym poemacie o tożsamości poety. W tym właśnie miejscu bowiem w polifonicznej strukturze tekstu pojawia się kolejny, reminiscencyjny głos, tym razem, jak można orzec z dużym prawdopodobieństwem, należący do samego Różewicza, włączającego własne doświadczenie poetyckie w obszar uwspólnień z warstwą intencjonalną tekstu. Poszukiwanie *loci communes* sygnalizowane jest odtąd w równej mierze przez fingowane wypowiedzi autotematyczne Francisca Bacona, często zresztą trawestowane i stylizowane dla uzyskania wyrazistszej jednorodności<sup>8</sup>, jak i autocytały z poezji samego Tadeusza Różewicza, ogniskujące się wokół wspólnych obydwu artystom idei lub po prostu podkreślające uniwersalność atrybutywną użyciem liczby mnogiej. Wypisy to, znów, znamienne, bowiem tchnące aurą mortalnego niepokoju:

kiedy idę do sklepu rzeźniczego  
zawsze myślę, jakie to zdumiewające  
że to nie ja wiszę na haku  
implozją bólu i cierpienia:  
różowe ideały  
poćwiartowane  
wiszą w jatkach  
oraz wystudiowaną postawą apatycznego weryzmu:  
człowieka tak się zabija jak zwierzę  
widziałem furgony porąbanych ludzi  
którzy nie zostaną zbawieni.

Ciekawe przy tym, iż te doskonale znane fragmenty (*Jaki*, CzR; *Ocalony*, Nie) zyskują po poetyckim *recyclingu* znaczenia zupełnie nowe, raz jeszcze podważające zasadność krytykowanych już hipotez o nihilistycznej wymowie twórczości Różewicza i potwierdzające w równej mierze hipotezę Piotra Śliwińskiego o nihilizmie jako strategii moralisty oraz hipotezę Michała Januszkiewicza o moralizmie jako strategii nihilisty<sup>9</sup>. W obydwu bowiem wypadkach przestrzenią

<sup>7</sup> A. Gleń, *Ekfrazja i przedmiot poetycki w poezji Tadeusza Różewicza*, „Kresy” 2008, nr 1/2, s. 100.

<sup>8</sup> A. Wójtowicz, *Transformacje Francisca Bacona. O poemacie Tadeusza Różewicza „Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, [w:] *Poezja nowa i najnowsza. Sytuacje. Interpretacje*, red. A. Niewiadomski, Sandomierz 2003, s. 29–31.

<sup>9</sup> Zob. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością – uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002 oraz M. Januszkiewicz, *Różewicz–nihilista*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.

sztuki pozostaje ziemia jałowa i kraj kalibanów, domena atrofii i deformacji, w której jedyną jakością pozostaje autopsja – „przypadkowe spotkanie na stole/ sekcyjnym”<sup>10</sup>.

### *Lekcja anatomii doktora Nicolæsa Tulpa*

szkoda że... my...  
nie dokończył i odszedł w sobie wiadomą stronę

Inkorporacja obcości deformuje dialog. W poemacie Różewicza pomiędzy jego *genius loci*, artystyczną inkarnacją świadomości poetyckiej ulokowaną wewnątrz tekstu (acz będącą zarazem dysponentem referencji), a unieśmiertelnionym w malarstwie duchem Francisa Bacona pojawia się nieprzekraczalna granica, uniemożliwiająca doskonałe spełnienie artystyczne. Rozpoznana zrazu jako bariera językowa („on nie zna języka polskiego/ ja nie znam języka angielskiego”), okazuje się być taflą szkła, wbijającą się zimnym klinem między dzieło a widza, zwielokrotniającą dystans i zamykającą sztukę w „szklanej trumnie”:

Bacon opowiadał że lubi  
ogłądać swoje obrazy przez szybę  
  
nawet Rembrandta  
lubi za szkłem  
i nie przeszkadzają mu przypadkowe osoby

Sam Różewicz nie opowiada się zresztą po żadnej ze stron antynomii, postrzegając sztukę po nietzscheańsku, poza dobrem i złem: „[...] już Schopenhauer powiedział, że dobra wola jest wszystkim w moralności, ale niczym w sztuce. *«Der gute Wille ist in der Moral alles, aber in der Kunst est er nichts»*. W tym zdaniu jest podsumowany cały problem moralności w sztuce. [...] Jurek [Nowosielski] uważał, że Bacon jak gdyby ucieleśnił zło w swoich obrazach, udało mu się namalować czyste zło. A ja wychodziłem z założenia, że Jurek mówi nie jak artysta, ale jako moralista, może zakonnik? Bo co to znaczy zło? Zło może być w kiepsko namalowanym portrecie Jezusa, Matki Boskiej czy Wszystkich Świętych – tam jest zło! W złym rysunku, złym obrazie. Obrazy Bacona były dobre, więc nie było w nich zła. Natomiast on sam mógł być zły”. T. Różewicz, *Piękno jest...*, dz. cyt., s. 90.

<sup>10</sup> Słowa Isidore’a Ducasse’a (znanego jako Comte de Lautréamont) z *Pieśni Maldorora*, cytowane przez Różewicza w drugiej (*Blocco per note*) części poematu *Et in Arcadia ego* (GA).

które odbijają się w szybie

Bacon zamknął w klatce  
 papieża Innocentego VI  
 potem Innocentego X  
 Infantkę Małgorzatę w błękicie  
 jeszcze jakiegoś sędziego prokuratora  
 wszystkie te osoby zaczęły krzyczeć  
 [...]
 próbowałem pokazać pejzaż jamy ustnej  
 ale mi się nie udało  
 mówił Bacon

szyba tłumi krzyk  
 pomyślałem.

Szyba, jako lustro pozbawione wzajemności, ukazuje zawsze odbicie niepełne, mącące przejrzystość tafli i zasłaniające bielmem przestrzeń-tajemnicę. Obraz za szkłem przestaje być dziełem otwartym: wielowymiarowa sztuka toleruje jedynie zamknięcie ram, zaś „szyba tłumi krzyk” zawsze, niezależnie, czy ma to miejsce w muzeum, czy na szklanym ekranie – ekspresja nigdy bowiem nie toleruje sztucznej izolacji<sup>11</sup>. Hermetyczne zamknięcie skazuje na coś zupełnie odwrotnego, autoekspresję, „malowanie palcem po szkło” i inkluzywną jednostronność zapisków penitencjarnych, *in spe* jedynie mogących wkroczyć na diapazon dialogu równoprawnego. Dlatego też Różewicz, dbając o to, by prawie każdej epifanii Bacona na planie dialogicznym poematu towarzyszyła metaforyka szkła, formułuje raz jeszcze swój program „ekspresjonizmu poza krzykiem”<sup>12</sup> – więc nie zagłuszonego, lecz głuche, nieodnajdującego w artykulacji ujścia dla implodujących w duchu emocji. To właśnie jest program poezji,

<sup>11</sup> Tak też rozumuje Aleksander Wójtowicz: „Stwierdzając, że szyba tłumi krzyk, sugeruje [Różewicz] pewną niekonsekwencję pomiędzy deformacją modeli a zwiększaniem dystansu do widza, co może być do pewnego stopnia pojmowane w kategoriach paradoksu, bowiem malarstwo, którego siłą jest ekspresja, rezygnując z bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę, dobrowolnie zrzeka się części swoich prerogatyw. W ten sposób spór o wystawianie obrazów przeistacza się w dyskusję na temat estetyki, co jest widoczne tym bardziej, że Różewicz krzyczącym postaciom z obrazów Bacona przeciwstawia zdanie: «dla mnie zamknięte usta są najpiękniejszym krajobrazem», podkreślając, że nadmierna ekspresja jest obca jego temperamentowi artystycznemu. A. Wójtowicz, dz. cyt., s. 31.

<sup>12</sup> Termin Edwarda Balcerzana. Za: A. Wójtowicz, tamże.

której nie może być po Auschwitz – ekstatyczny wrzask, wśród tak wielu innych, zawsze wzbudzi podejrzenie o hiperbolę, pozę nieznośną po doświadczeniu katastrofy.

Punktem zatem, w którym rozmija się filozofia sztuki Francisa Bacona i Tadeusza Różewicza, jest aspekt teleologiczny ekspresjonizmu, u Bacona ekstrawertycznego, u Różewicza – introwertycznego. Znamionuje to zwrot w stronę groteski, dokonujący się w polemicznej wolcie przeciw poglądom Bacona: oto Różewicz dystansuje się względem jakichkolwiek postaw afirmatywnych, tworząc niezwykle werystyczny katalog chorób jamy ustnej, od praktyk osiemnastowiecznych dentystów poczynając i na „podniebieniu zjedzonym przez pięknego raka” Sigmunda Freuda kończąc – wszystko zaś po to, by skompromitować estetykę wrzasku. Kluczowe dla tego rozumowania jest oskarżenie Bacona o niestosowanie znieczulenia w praktyce malarskiej: artysta, jak i medyk, winien emanować chłodną obojętnością i uspokajającym profesjonalizmem, traktować człowieka słowem jak skórzany worek mięsa, żył i ścięgien – i bynajmniej nie dlatego, że każe tak dykcja turpistyczna, lecz dlatego, że człowiek taki właśnie jest. Nie zdobędzie się bowiem na kryształową czystość eufemizmów i hiperbolicznych grandilokwencji ten, kto widział i opisał „furgony porąbanych ludzi” – koszarne, nieludzkie lecz do bólu prawdziwe. Zaś próba ucieczki od owej prawdy – werystycznej i kadawerystycznej zarazem – zawsze doprowadza u Różewicza do fatalnej, nierozstrzygalnej racjonalnie i empirycznie aporemy, jednej z wielu zresztą w poezji, w której życie bez Boga jest możliwe i – życie bez Boga jest niemożliwe:

to nie boli mówił do Infantki  
 proszę otworzyć buzię  
 niestety nie mam środków znieczulających  
 to będzie bolało  
 Infantka na fotelu ginekologicznym  
 Papież Innocenty VI na fotelu elektrycznym  
 Papież Pius XII w poczekalni  
 Diego Velázquez  
 na fotelu dentystycznym  
 [.....]  
 albo na sedesie.

W figuratywnych przedstawieniach Infantki, Innocentego VI i Velázqueza dostrzega się zrazu alegację do antyestetyki dadaizmu

(zwłaszcza za sprawą owego sedesu, który od razu przypomina słynną *Fontannę* Marcela Duchampa), jednak w kontekście całego poematu fotele: dentystyczny, ginekologiczny i elektryczny wpisywałyby się raczej w kulturowo-społeczny fenotyp medycznej opresywności, tworzący trójstopniową gradację nadekspresji wrzasku. Jest to o tyle istotne, iż dzięki tej wykładni intencjonalnej Różewicz może włączyć swój, motywowany dotąd względami filozoficzno-estetycznymi, aprioryczny sąd o sztuce w obieg uzualny i zrównać wrzask płócien Bacona ze strachem irracjonalnym i psychologiczną pozą. „Te pańskie modele drą się/ jak odzierane ze skóry chmury” – ironizuje stąd poeta, posuwając się dalej do imputowania Baconowi chęci zaaplikowania Infantce lewatywy („*Die Applizierung des Klisters*”) w myśl zapewne swojskiego, piemonckiego powiedzenia *Ma gavte la nata*<sup>13</sup>. Paradoksalnie jednak ludyczność pewnych partii poematu nie musi być konieczna – jeśli pominąć rozbieżności filozoficzne między obydwojma twórcami – filipiką przeciwko Baconowi: może być natomiast, jak zauważa Mieczysław Dąbrowski, w y k ł a d n i k i e m p o e t y k i e k f r a z y<sup>14</sup>. Wyjaśniałoby to nagromadzenie humorystycznych obrazków spod egidy *gladiolus tavernalis*, zawsze

<sup>13</sup> Jak eufemistycznie wyklada Umberto Eco, idiom ten miałby znaczyć tyle, co „spuść z tonu” (ściślej: „wyjmij korek”). Zob. U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2002, s. 64 i dalej.

<sup>14</sup> Doniosłość tezy Dąbrowskiego dopomina się o rekapitulację *in extenso*: „To wszystko, o czym tu mówię, składa się na jakąś nowoczesną odmianę ekfrazy, gdzie już nie chodzi o dosłowne odnoszenie dzieła jednego rodzaju do innego, ale swego rodzaju dyskursu, postawy wobec życia, sztuki i tradycji [...]. Mówi się nie tylko o tym, jaki jest człowiek współczesny, ale i o tym, jakimi sposobami go opisywać, jakim językiem opowiadać, co jest w tym doświadczeniu najważniejsze. Podstawowe pojęcia, którymi można opisać malarstwo Bacona, to transformacja, gra, akceptacja i płynność. Te postawy dobrze określają wyrażenia «nigdy nie udało mi się» i «zawsze miałem nadzieję» – między tymi biegunami porusza się Bacon. Z jednej strony pragnienie, z drugiej świadomość niemożności uchwycenia rzeczy w jej ostatecznym kształcie; zamiast tego pojawiają się liczne przybliżenia, transformacje, próby, ślady. Dla Różewicza byłyby to: opór, moralistyka, negacja, stabilność. Obu łączy jednak na wyższym pięttrze ironia, ta cecha nowoczesnej sztuki. Ironia pozwala Baconowi przekształcać tradycyjną topikę sztuki sakralnej i na przykład Chrystusa ukrzyżowanego zastępować rozpołowioną tuszą zwierzęcą lub, jak na środkowym fragmencie tryptyku *Three Studies for a Crucifixion* (1962), leżącą na zgrzebnym pokrwawionym łóżku postacią ludzką z otwartymi wnętrznościami. [...] Jest to, można powiedzieć, ironia nacechowana kulturowo, odnosząca się do



jednak będących impulsem do natychmiastowej zmiany tonacji na refleksyjno-filozoficzną – tak jak i w przypadku analogicznych praktyk Bacona, wydobywającego techniką anamorfozy i psychodelizacji *principium individuationis* z solennych płócien dawnych mistrzów. Znakomitym przykładem analogicznej tonalnej kontradycji jest u Różewicza zestawienie wizji portretu Eliota „cierpiącego na zapalenie okostnej/ z twarzą owiniętą w kraciastą/ chustkę” z wersami o znaczeniu tak istotnym dla wymowy całego poematu, iż mogącymi pretendować do miana manifestu estetycznego:

powiedz mu Adamie  
 powiedz mu  
 proszę „po angielsku”  
 że dla mnie zamknięte usta  
 są najpiękniejszym krajobrazem.

Niezależnie od wszelkich gier intertekstualnych i interpersonalnych z Francisem Baconem, Różewicz manifestuje w tych wersach jeden aksjomat: ten mianowicie, iż sztuka *in articulo mortis* nie może nie być przepełniona pełnym rewerencji milczeniem – śmierć bowiem w ujęciu dyskursywnym sytuuje się poza wszelką komunikacją i dialogiem<sup>15</sup>. Nie bez przyczyny chwilę później przywoływane jest akurat *Popiersie nieznaney kobiety* Andrei della Robbii – w owym bowiem niezwykle prostym, piętnastowiecznym konterfekcie kobiety o klasycznej, choć niewypowiedzianej smutnej aparycji, zawiera się wszystko to, co Różewicz chciał wyrazić metaforą „ściśniętego gardła” (*Odwiedziny*, CzR). A także odpowiedź na dobywające się z najgłębszych warstw poematu pytanie o to, czy artykulacja cierpienia może w ogóle przybierać jakąkolwiek formę<sup>16</sup>.

---

pewnego typu wyobrażeń, habitusów, sposobów widzenia i rozumienia rzeczywistości, do pewnej tradycji. M. Dąbrowski, dz. cyt.

<sup>15</sup> Cytowany już w niniejszym studium Louis-Vincent Thomas ujął rzecz następująco: „Śmierć jest milczeniem, milczeniem bezmiernym i ostatecznym: milczeniem nieobecności i bezsensu [...]. Jest także tym, co pozostaje poza komunikacją. Rozmowa z trupem to jedynie rozpoczynanie monologu. Zob. L.-V. Thomas, dz. cyt., s. 58.

<sup>16</sup> Jak dowodzą słowa Różewicza z kilkukrotnie zacytowanego już wywiadu Krystyny Czerni, nawet teatrowi odmawiał on dostatecznych predyspozycji w tej materii – choć *au fond* to właśnie gatunki dramatyczne predestynowane są do ukazywania tragizmu człowieczeństwa: „Teraz mi się najbardziej podoba pusty teatr.

## Lobotomia sztuki

Zabieg lobotomii, zainicjowany parachirurgicznymi praktykami Waltera J. Freemana w latach 30. XX stulecia, polega na przzerwaniu połączeń neuronalnych między podwzgórzem a płatem czołowym mózgu i skutkuje drastyczną redukcją reakcji emocjonalnych – słowem, niezależnie od potencjalnych korzyści, okalecza pacjenta, wywołując sztuczny, obcy człowieczeństwu, stan apatii i afazji. Metaforycznie rzecz ujmując, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystrycznym* jest poetycką ilustracją lobotomii dokonanej na artyzmie i artyście: Różewiczowski Francis Bacon operuje tu bez znieczulenia, obracając, jak niesławny pionier lobotomii, szpikulec do lodu w pustym oczodole schizofrenika. Czyż mentalny krzyk tak dręczonego energumena – cóż z tego, iż pozostającego pod kuratelą lekarza – był w istocie rzeczą innym, niż ten, z którym musieli oswajać się dzień w dzień więźniowie obozów koncentracyjnych? Odpowiedzi na to pytanie nie ma, pewne jest natomiast i zarazem widoczne w intencji utworu Różewicza, iż estetyka wrzasku traci ostrość w zestawieniu z tak dramatycznym zapisem empirycznym. Ambiwalentna wymowa poematu, emanującego na wszystkich poziomach dialogu zdystansowaniem i chłodną ironią, nie jest zabiegiem doraźnym: stanowi raczej konsekwencję przewartościowań znacznie wcześniejszych. Różewicz, zostawszy odcięty przez ponurą terażniejszość od dziedzictwa kulturowego cywilizacji sprzed Auschwitz, świadom jest tego, iż w twórczości współczesnej można jedynie dokonywać ciągłej gry z tradycją – przy jednoczesnej podświadomej tęsknocie za jej prostym pięknem. Różewiczowska ucieczka przed topornością kadaweryzmu w łagodną estetyzację, depolaryzacja radykalnych postaw i zastąpienie dialogu dialogicznością była tym, co w poemacie nazwane zostało metaforycznie znieczuleniem – paliatywem pozwalającym przetrwać w bolesnej doczesności. Charakterystyczna dla poetyki Tadeusza Różewicza dykcja sprawozdawcza jest *in concreto* niczym innym, jak reprezentacją siły wyrazu i relacyjnej lakoniczności raportu sekcyjnego, przerażającego swym obojętnym profesjonalizmem,

---

Byłem ostatnio sam w teatrze – wspaniale! Bez widzów, bez aktorów – bez nikogo. I wtedy ma pani jakieś wspomnienie o sztukach, które tu grali, o ludziach. Pusta scena. To jest to”. Różewicz, *Piękno jest...*, dz. cyt., s. 90.

ale bezcennego dla rozwoju nauk medycznych, niosących ludziom ulgę w ich doczesnych cierpieniach. Taka chyba ma być też funkcja Różewiczowskiego modelu artysty – i w niej należałoby upatrywać imperatywu moralistycznego jego filozofii twórczej. By opisać ból i cierpienie można się bowiem jedynie „przypatrywać i nic więcej”, jak konstatował w *Alchemii ciała* Karol Irzykowski<sup>17</sup>.

I może właśnie ta myśl, gdzie indziej wyrażona, kiedy indziej usnuta, patronowała Różewiczowi, gdy pisał z gorzką ironią:

*Francis Bacon*  
*czyli Diego Velázquez*  
*na fotelu dentystycznym*  
 żaden z irlandzkich  
 czy angielskich krytyków  
 i poetów  
 nie wymyślił takiego tytułu  
 może niepotrzebnie  
 dodałem jeszcze do tytułu  
 ten długi poemat.

<sup>17</sup> K. Irzykowski, *Alchemia ciała*, [w:] tegoż, *Stoń wśród porcelany. Lżejszy ka-liber*, Kraków 1976, s. 532. Cyt. za: B. Nowicki, *Retardacja zbrodni. Na marginesie wiersza „Warkoczycy”*, [w:] *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 1998, s. 95.