

Jolanta Dudek

*UT PICTURA POESIS: O POWINOWACTWIE POEZJI  
I MALARSTWA W NOWSZEJ POEZJI POLSKIEJ  
WEDŁUG TADEUSZA RÓŻEWICZA I ROMANA  
INGARDENA Z PRZYMIESZKĄ SEMIOTYKI*

Powoli ostrożnie  
trzeba zdejmować słowa

rozbierać obraz z obrazu  
kształty z barw  
obrazy z uczuć  
aż do rdzenia  
do języka cierpienia  
do śmierci

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

Jako wielowarstwowe obrazy – komentował Tadeusz Różewicz w *Po-słowniu do poematu* (1983)<sup>1</sup> własne wiersze, włączając się – śladem wielu dwudziestowiecznych artystów i myślicieli – w zainicjowaną przez Simo-

nidesa z Keos i Horacego<sup>2</sup> wielowiekową dyskusję o powinowactwie poezji i malarstwa, osnutą wokół podobieństw i różnic między obrazami malarskimi i poetyckimi, rozumienia kategorii obrazowości i jej oddziaływania na wyobraźnię odbiorców, a także natury procesu twórczego. Na *powierzchni poematu i w środku* pokazuje, że problematykę obrazowości poetyckiej pojmuje Różewicz w estetycznej kontrowersji z pseudoklasykami i Przybosiem, za to we współbrzmieniu z estetyką Romana Ingardena, Ezry Pounda, imagistów, T. S. Eliota<sup>3</sup> i sławną szkołą teoretyczno-krytyczną I. A. Richardsa z charakterystyczną dlań przymieszką anglosaskiej semiotyki<sup>4</sup>.

Szczegółowemu, dekoratywnemu opisowi rzeczywistości zewnętrznej, zgodnemu z konwencjami przedstawieniowymi dawnego malarstwa sztalugowego i poematu opisowego przeciwstawił poeta naoczną prezentację procedury poznawczej, która towarzyszy powstawaniu malarskiego obrazu i literackiego opisu. Sprowadza się ona do wyboru takiego sposobu patrzenia (o czym wspomniał już Horacy) na przedmiot, które sprzyja ogarnięciu całości i uchwyceniu dominującej jakości.

Różewiczowski wariant poematu opisowego nie odtwarza więc stabilnych cech zewnętrznego świata, lecz raczej jego dynamikę, tożsamą z procesem twórczym oraz poznawczym artysty, zwróconym także ku odbiorcy, który poszukuje nie tylko sensu, lecz także oczyszczającego przeżycia, jakie towarzyszy recepcji znaku estetycznego. Warunkiem fortunnej komunikacji jest jednak zrozumiałość jednorazowo utworzonej ikony słownej, możliwość odniesienia do wspólnego kodu, znanego nadawcy i odbiorcy.

Poemat zaczyna się na pozór przypadkowo. Jednak ukrywający się za pospolitymi przedmiotami autor stopniowo pogłębia pole widzenia, dając w końcu czytelnikowi wgląd w naznaczoną piętnem śmierci naturę bytu i pełen niepokoju wewnętrzny świat człowieka. Całościowy obraz współtworzą więc nie tylko dane sensoryczne płynące z zewnątrz oraz słowa, lecz także elementarne poruszenia myśli, uczuć, pamięci.

Dlatego ukończony właśnie tekst jawi się w *Postłowiu* jako ascetyczna ikona słowna<sup>5</sup>, analogon – „napisanego”<sup>6</sup> na desce (jak powiedziałaby grecki malarz ikon) obrazu skromnej zastawy śniadaniowej – rozłożonej w pobliżu okna na stole lub na „kamiennym”<sup>7</sup> parapecie w gronie codziennych drobiazgów – i naznaczonej „plamkami światła” oraz śladami po ludzkich palcach i ustach:

soli na spodeczku, popielniczki z grudkami popiołu i białym niedopałkiem; zielonego słoika (z dżemem); białego talerzyka z bładym, gład-

kim jajkiem, przezroczystą cytryną i dwoma czerwonymi pomidorami; szklanki z blaszaną łyżeczką i wilgotnymi, brązowymi żdźbłami herbacianymi; futerału do okularów; kalendarzyka kieszonkowego z białymi cyframi 1970; pudełka zapalek (na którym mucha czyści przezroczyste skrzydełka), srebrzystoszarego chińskiego termosu w dziwaczne znaki oraz grzybów na blaszanym talerzu z osypanymi ziemią szorstkimi korzeniami i brązowymi ciepłymi kapeluszami.

Wszystkie te drobne przedmioty odznaczają się godnością, różnorodnością kształtów i materii, harmonią starannie dobieranych barw ciepłych i zimnych oraz konstytuujących się na tej podstawie (w świadomości patrzącego) jakości abstrakcyjnych, takich jak przejrzystość, szorstkość, wilgotność czy gra światłocieniem, odpowiedzialnych za dodatkowe efekty: dotykowe, ruchowe i przestrzenne. Oto wielokrotny, coraz bardziej upraszczany, poddany zasadzie fenomenologicznej redukcji, opis soli, popiołu i niedopalonego papierosa ze śladem szminki z początkowego fragmentu poematu:

#### NA POWIERZCHNI POEMATU I W ŚRODKU

Biały pagórek soli  
na szklanym spodku  
ślady palców  
wglębenia cienie  
iskry kryształów

Biała sól  
na spodeczku  
wglębenia po palcach  
światła cienie  
iskrzenie (światła)

sól  
na spodeczku  
ślady po palcach  
światła cienie  
iskrzenie (ziaren)

na popielnicze  
(popielate) wystygłe zimne  
grudki popiołu  
żółtobiały zgnieciony  
skrecony (pomarszczony)  
niedopałek  
śląd po wargach  
na popielnicze

Jolanta Dudek

(popielate) wystygłe zimne  
 grudki popiołu  
 żółtobiały zgnieciony  
 skręcony (pomarszczony)  
 niedopałek  
 ślad po wargach

na popielniczce  
 grudki szarego popiołu  
 wygaszone (bez światła)  
 żółtawobiały  
 niedopałek  
 wgnieciony palcem  
 ślad po ustach

na popielniczce  
 grudki ostygłe  
 popiołu  
 biały niedopałek  
 wgnieciony palcem  
 ślad szminki

Zgodnie z estetyką współczesną każda z kolejno ukazywanych najzwyklejszych rzeczy traktowana jest jak *ready made*, potencjalne dzieło sztuki, które z nadania artysty pełnić może w każdej chwili funkcję estetyczną. Dlatego „malowany jest wprost”<sup>8</sup>, czyli pokazywany tak, jak jawi się on oczom patrzącego nań wielokrotnie (z różnych odległości) bezinteresownego obserwatora, który pragnie jedynie zapamiętać, zatrzymać i wyrazić w języku ów wizualno-ruchowy efekt różnicowania i zwielokrotniania wybranych cech oszajanego wzrokiem przedmiotu. Rozmaicie dobieranym jakościami i profilom zwykłych drobiazgów, których kontury, jak na obrazach kubistów, niekiedy przenikają się wzajemnie, odpowiadają kolejne warianty coraz bardziej skondensowanego językowego opisu sporadycznie roziskrzanego metaforyczną pointą.

W ten sposób pozornie przypadkowy, bo dobrze znany miłośnikom malarstwa, zestaw naczyń porcelanowych, szklanych i blaszanych oraz podstawowych przypraw, produktów, jarzyn i owoców o różnych walorach smakowych, dotykowych, barwnych i emocjonalno-abstrakcyjnych systematycznie wzbogacany o nowe cechy i eksponaty w miarę postrzegania i językowej ekspresji autora (lub lektury czytelnika) niemal niezauważalnie komponuje się – w poszerzającym się z wolna polu widzenia – w sensowną całość, która w miarę przyrastania tekstu jawi się ostatecznie w wyobraźni odbiorcy właśnie jako *quasi-rzeczywisty*, świadomie zaaranżowany literacki odpowiednik znanej powszechnie malarskiej for-

my gatunkowej (martwej natury), zdolny do wywoływania żywych, naczynych przedstawień oglądowych i polisensorycznych<sup>9</sup>.

(...)  
Na białym  
porcelanowym talerzyku  
obok porowatej cytryny  
jajko  
dwa pomidory powleczone  
napiętą czerwoną skórką  
na białym talerzyku  
gładkie (blade) jajko  
cytryna z przezroczystym wnętrzem  
dwa czerwone pomidory

Szklanka  
blaszana łyżeczka  
wilgotne brązowe  
żdźbła herbaciane  
futurał do okularów  
niebieski  
kalendarzyk kieszonkowy  
z białymi cyframi  
1970

Mucha na pudełku  
(zapalek) czyści  
przezroczyste skrzydełka

srebrzystoszary  
chiński termos dziwaczne znaki  
liter

mała martwa natura  
pomniejsza ucisza  
leczy  
usypia  
(...)

Ta powoli wylaniająca się ze słów całość opisowa i przedstawieniowa zarysowuje się „w środku poematu” dwoiście rozumianym: i jako unieruchomione zapisem, tekstowe centrum linearnej narracji, i jako ruchome centrum obserwacyjne, umieszczone „w środku”, czyli wewnątrz zamkniętej przestrzeni, która ogranicza percepcję protagonisty, gdy tworzy on opis, ikonę słowną i steruje powstającą na bazie jego słów, potencjalną konkretyzacją.

Całkowity obraz powstaje dopiero pod koniec dyskursu, gdy ujawnia się ja mówiące, a inicjalna grupa luźnych przedmiotów jawi się także w wyobraźniowym polu widzenia czytelnika jako krystalicznie przejrzysta, rzecz by można – klasyczna:

mała martwa  
 natura oświetlona do połowy  
 druga część w cieniu

mucha uderza w okno  
 za którym stoi  
 wielka matka natura  
 z grupą drzew  
 drogą  
 i listonoszem  
 który zbliża się  
 do mnie  
 (do domu)

Wprowadzone tu przez poetę – znawcę dziejów poezji i malarstwa – zróżnicowanie na małą i wielką naturę, z których pierwsza usypia a druga niepokoi, zapowiada dokonany w *Postowiu* dwoisty podział obrazu na płaszczyznę „zewnątrzną”, skupioną wokół wymiernego środka i utkaną odpowiednio z konfiguracji plam barwnych lub słów, które stanowią podstawę obrazu, i niewymierną sferę „wewnętrzną”, strukturę głęboką, która swoiście zabarwia obrazy literackie i malarskie (także martwe natury i abstrakcje) i utożsamiana była przez współtwórcę nowoczesnej semiotyki Charlesa Morrisa z dominantą estetyczną i wartością znaku<sup>10</sup>, a przez Ingardena ze sferą „jakości metafizycznych”<sup>11</sup>, które dosięgają samej natury bytu i decydują o tzw. prawdziwości dzieła sztuki, a ich funkcja odpowiada mniej więcej Arystotelesowskiej *katharsis*.

Wszystkie te unaocznione w poemacie Różewicza analogie strukturalne – między „obrazem” słownym i malarskim wyłaniającym się (w obu wypadkach z udziałem odbiorcy) z odpowiednio ukształtowanej przez autora powierzchni językowego lub barwnego „malowidła”<sup>12</sup> – żywią się polisemią języka i subiektywną waloryzacją emocjonalną kształtów i barw bądź słów i znaczeń. Wskazują też pośrednio na współodpowiadanie funkcjonalne linearnej narracji literackiej (z której wyłaniają się bliższe i dalsze, bardziej i mniej naocznie pokazywane przedmioty intencjonalne) i konwencji malowania zgodnego z perspektywą malarską, która stwarza iluzję głębi przestrzennej i różnicuje wielkość przedmiotów.

Nieprzypadkowo też rozwijany w wierszu migotliwy obraz martwej natury, uchwyconej na stabilnym tle naszkicowanego w jednym przebie-

gu słownym, jedną linią, i ujętego w oszkloną ramę okienną pejzażu wystylizował przemyślnie Różewicz na oszczędną ikonę słowną i *quasi*-ekfrazę; całość zaś ujął w ramę gatunkową *quasi*-poematu opisowego, który uważany był (do wieku XVIII) za najbardziej malarski, bo apelujący do „wewnętrzznego oka” i dekoratywny gatunek poetycki. W ten sposób uczynił historyczną koncepcję powinowactwa obu sztuk, związaną z pojęciem wąsko pojętej obrazowości i *mimesis* (realizowanej poprzez stylistyczne medium bezpośredniego opisu i konwencję malarstwa odtwarzającego wiernie przede wszystkim zewnętrzne, dostępne wzrokiem, cechy przedstawianych przedmiotów) łatwo uchwytnym punktem odniesienia, który pozwala zreinterpretować wspólne obu sztukom kategorie i pojęcia kompozycyjne, zwłaszcza obrazowości, formy zewnętrznej i wewnętrznej oraz „powierzchni i środka” poematu (i malarskiego obrazu).

Ta właśnie para niejednoznacznych pojęć oraz gra ich polami semantycznymi stanowi w wierszu Różewicza intelektualną ośnowę rozważań nad własną poetyką uważaną często za zbyt powierzchowną, apelującą jedynie do wzroku, zdemuzykalizowaną, pozbawioną duchowej głębi i nadmiernie jednoznaczną<sup>13</sup>.

O niedoceniony przez krytyków, „środek poematu”, czyli implikowany pośrednio, „wewnętrzny”, głębszy wymiar własnych wierszy upomina się zatem dyskretnie poeta w komentarzu za pośrednictwem analogii z obrazami malarskimi i zreinterpretowanej przez siebie kategorii obrazowości poetyckiej, pojmowanej jako oddzielna warstwa utworu, w której ów głębszy sens całościowej ikony słownej może znaleźć oparcie.

## POSŁOWIE DO POEMATU

Powoli ostrożnie  
trzeba zdejmować słowa

rozbierać obraz z obrazu  
kształty z barw  
obrazy z uczuć  
aż do rdzenia  
do języka cierpienia  
do śmierci

są wiersze  
wewnętrzne  
i wiersze zewnętrzne  
są wiersze skończone uchwytnie  
wyrzucone  
na powierzchnię

przez wiedzę rutynę  
 jasne kryształowe  
 promienne  
 jak światło  
 i są inne  
 płynne senne  
 ciemne

W poemacie z roku 1983 wzajemne podobieństwa i różnice między poezją i malarstwem ujmuje więc Różewicz przede wszystkim przez pryzmat charakterystycznych dla poezji i malarstwa wspólnych sposobów doświadczania świata i ekspresji oraz odmiennej realizacji wspólnych funkcji i kategorii formalnych: powierzchni i środka, płaskości i głębi, zewnętrżności i wewnętrżności, pustki i pełni, piękna i całości, jasności i ciemności, otwartości i zamknięcia, a także zdarzeniowości, której jak wiadomo nie dostaje sztukom plastycznym.

Funkcję namiastki dziania się spełnia więc wprowadzony do milczącej<sup>14</sup> „martwej natury” (na zasadzie żartu, autoironii i ilustracji) ruchomy dysonans: znany z martwych natur holenderskich – motyw „muchy” – która w wierszu Różewicza „na pudełku / (zapalek) czyści / przezroczyste skrzydełka”, a potem wielokrotnie „uderza miarowo w szybę”, usiłując bezskutecznie wydostać się na zewnątrz.

Motyw szyby, która oddziela wyłaniającą się z domowego rozgardiaszu, „małą martwą naturę” z parapetu od „wielkiej matki natury” zza okna (również traktowanej jako potencjalne dzieło malarskie), wskazywać też może na rezygnację z tradycyjnie rozumianej funkcji odtwarzania (reprezentacji) na rzecz prezentacji czystej przedmiotowości<sup>15</sup> (Ingarden) czyli świadomie zaaranżowanego układu rzeczy ukształtowanych w sensowną całość pracą oka, dłoni i pamięci artysty oraz odbiorcy.

Podobne, paradoksalne – z punktu widzenia dziewiętnastowiecznego naturalisty – „zadanie domowe / dla młodego poety”<sup>16</sup> wyznaczył zupełnie niedawno Różewicz słowami wiersza: „nie opisuj Paryża / Lwowa i Krakowa / opisz swoją twarz / z pamięci / nie z lustra / w lustrze możesz pomylić / prawdę z jej odbiciem” – potwierdzając zaobserwowane przez niektórych krytyków nie tyle ekspresjonistyczne (Lindsay Anderson)<sup>17</sup>, ile raczej, w tym wypadku, ekspresyjne tendencje obecne w jego własnej twórczości.

Ukazany obraz niedokończonego posiłku wraz z zaokiennym widokiem drzew, drogi, i listonosza jest więc artystyczną reminiscencją, która ma zbliżać poezję do malarstwa i przywodzić na myśl dawne martwe natury, pejzaże i poematy opisowe. Istotna różnica w sposobie ujęcia tematu wynika z przemiany wrażliwości estetycznej i pogłębionego rozumie-



nia specyfiki językowego tworzywa, zwłaszcza jego schematyczności i sekwencjonalnego, *quasi*-czasowego przebiegu. Dlatego oddzielona od żywej natury „mała martwa natura” ukazywana jest zupełnie inaczej: ascetycznie i – paradoksalnie – *in statu nascendi*, procesualnie. Nosi zatem na sobie wyraźny „śląd ludzkiej pracy”, odmienny zapis aktu postrzegania, „który jest utrwalonym przez artystę, dalszym ciągiem procesu formowania świata” jak pisał Merleau-Ponty<sup>18</sup>.

Różewicz pokazuje, że jedynie poeta potrafi w sposób zupełnie naturalny i niezauważalny dla odbiorcy utrwalić sam przebieg powstawania obrazu, wykorzystując fakt, że konkretyzuje się on stopniowo w wyobraźni czytelnika, równocześnie z przebiegiem lektury zgodnie z Ingardenowskim opisem „dwuwymiarowej” (czasowo-przestrzennej) budowy dzieła literackiego.

Poeta z powodzeniem stosuje obydwie opisane przez krakowskiego filozofa techniki przedstawieniowe: początkowo bardziej nowoczesną, „malowania wprost”, pod koniec zaś bardziej tradycyjną, jakby z zastosowaniem perspektywy malarskiej – która służy różnicowaniu wielkości poszczególnych rzeczy. Komentarz zaś z *Postłowia do poematu* ilustruje teorię estetyczną krakowskiego filozofa o warstwowej budowie dzieła sztuki także malarskiej<sup>19</sup>.

Również wpisane w tekst poematu rozumienie pojęcia obrazowości literackiej odpowiada dość wiernie odkrywczym uwagom Ingardena na temat wyodrębnionej przezeń osobnej warstwy dzieła literackiego, tzw. „wyglądów uschematyzowanych, trzymanyh w pogotowiu”, odpowiadających na płaszczyźnie językowej np. metaforom i małym figurom stylistyczno-kompozycyjnym. Obecność i ukształtowanie tej obrazotwórczej warstwy wpływa – zdaniem autora *O dziele literackim* – na specyfikę stylu oraz decyduje o artystycznej i estetycznej wartości dzieła literackiego. Szczególnie zatem doniosła funkcja przypada w procesie lektury i naocznej konkretyzacji owym mniej lub bardziej uchwytnym, często niestabilnym i migotliwym, zjawiskowym aspektem świata przedstawionego, które wspólnie tworzą zmysłowe jakości: wzrokowe, słuchowe, dotykowe, ruchowe, smakowe, zapachowe i emocjonalne. W przypadku poezji można doświadczyć ich jedynie w wyobrażeniach wewnętrznych zapośredniczonych przez język.

Konfiguracje tych jakości odpowiednio dobranych (znaki cząstkowe) unaoczniają różne aspekty konstytuującego się powoli świata poematu, odpowiednika wielowarstwowej ikony. Uwydatnia je graficzne i prozodyjne rozczłonkowanie tekstu Różewicza, na strofoidalne ustępy, gdzie każda linijka wiersza odpowiada w procesie konkretyzacji znaczącemu (jak plamy barwne w malarstwie) zespołowi jakości brzmieniowo-wizu-

alno-dotykowych. Z nich to są raczej utkane niż ułożone z wersów – klocków<sup>20</sup>, poszczególne fragmenty poematu, który tylko w swym wymiarze nieliniowym konstruowany jest całościowo na podobieństwo obrazu malarzkiego.

Subiektywne rozczłonkowanie tekstu wiersza potęguje wrażenie, że „mała martwa natura” Różewicza, umieszczona na tle wykonanego przez człowieka okna, wychodzącego na żywy świat natury – ulubionego motywu holenderskich mistrzów i nowoczesnych malarzy: starego analogonu dzieła sztuki – wydobywana jest stopniowo, metodą zarówno eksponowania mnogości narzucających się wyglądom rzeczy, jak i przemyślanej eliminacji mniej istotnych szczegółów. Kilkakrotnie opisywane są: sól, popiół, wgnieciony palcem niedopałek ze śladem szminki, stoik z dżemem, talerzyk z porcją jedzenia, szklanka, mucha. Tylko jeden raz: termos, talerz ze świeżo zebranymi grzybami, pejzaż za oknem.

Kształtowany na podobieństwo obrazu malarzkiego słowny obraz stopniowo nasycy się starannie dobieranymi barwami: bielą, żółcią, szarością, różem, zielenią, czerwienią, czernią, brązem, błękitem, srebrzystą szarością. Są one nośnikami takich skomplikowanych, niematerialnych, intelektualnych efektów oglądowych, jak światłocienie (*chiaroscuro*), a także przezroczystość, wypukłość i wklęsłość, płaskość i przestrzenność, jednowymiarowość i bryłowość, które z wielkim trudem udaje się unaoznić tylko największym mistrzom pędzla. W literaturze jednak, mimo że można nazwać je po imieniu, efekty są uchwytnie tylko pośrednio, w wyobrażeniu wewnętrznym – zgodnie z naturą językowego przekazu – a nie, jak w malarstwie, z udziałem także bezpośrednich spostrzeżeń zmysłów zewnętrznych, zwłaszcza wzroku.

Malowana słowami „mała martwa natura” z poematu Różewicza wraz z pejzażowym tłem apeluje zatem – jak pisał Pound, Eliot, Max Black, Richards i Ingarden – za pośrednictwem (wewnętrznego) oka – do całej ludzkiej wrażliwości: a więc także dotyku i zmysłu ruchu, dalej: czysto intelektualnej intuicji sfery pojęć i wycucia ograniczeń czasoprzestrzeni. Co więcej, ów poetycki obraz apeluje także do emocji – gdyż jest naczyniem niepokoju, poczuciem niestabilności, a także braku, niespełnienia, skrywaną za kimś bliskim tęsknotą. Nosi na sobie – jakby powiedział Merleau-Ponty – starannie obserwowane i poddawane wielokrotnej obróbce językowej, a przez to potrojone, „ślady” czyjeś niedawnej, nerwowej obecności („skręcony niedopałek, ślady po wargach / po ustach, ślad szminki”). Cały poemat jest ponadto pośrednim ekwiwalentem narastającego poczucia absurdalnego uwięzienia w świecie codziennych przedmiotów i rytuałów, znanego z obrazów bliskiego Różewiczowi brytyjskiego malarza Francisca Bacona<sup>21</sup>.

Z eliptycznego dyskursu wynika, że owa najzwyczajsza, nasycona malarskim światłocieniem martwa natura, jako znak tego, co bezpośrednio uchwytnie, przesłania a równocześnie prefiguruje to, co znajduje się po drugiej stronie szyby, w tle – a więc widok na żywe drzewa i biegnącą od jakiegoś centrum drogę oraz zbliżającego się ku domostwu listonosza, posłańca od nieobecnej...

Autor wiersza-obrazu (i czytelnik), aby odebrać i pojąć ów komunikat, musi więc rozumieć także język, w którym zwraca się doń ów zaklęty żywy i wielki świat natury. Musi zatem – jak mucha przez szybę – spróbować przebić się przez codzienny i zwyczajny obszar oswojonych rzeczy, przez ową „małą martwą naturę, która usypia i uspokaja”, a także przez zwykłe barwy i słowa oraz ewokowane przez nie wyobrażenia zmysłowe i przeniknąć w poznawczym i twórczym wysiłku aż do samego „środka”, do istoty rzeczy, do tajemniczego wnętrza żywej natury – matki wszechrzeczy i partnerki człowieka, czyli do granicy życia, „aż do rdzenia / do języka cierpienia / do śmierci”.

Musi on zatem wedle Merleau-Ponty'ego dotrzeć do ciemnego biegu na „mowy wysławiającej, głębinowej”, nadbudowanym nad znaczeniem potocznym „mowy wysłowionej”, tej, która stanowi jedynie odpowiednik sensu postrzeżeniowego, uwięzionego w widzialnej konfiguracji barw i kształtów oraz wyrazów i słów. Ten przejrzysty i łatwo uchwytny dla zmysłów sens postrzeżeniowy, ukryty w materialnym nośniku znakowej mowy sztuki, odpowiada ikonograficznemu aspektowi<sup>22</sup> „języka” malarstwa oraz utrwalonej w naturalnym języku powierzchni poematu, nad którą, według E. Pounda i I. A. Richardsa pojawia się poetycki obraz jako sensualno-emocjonalno-intelektualna całość wyobrażeniowa<sup>23</sup>. Jest ona potencjalnym nośnikiem także tego, co nieuchwytnie, „płynne, senne, ciemne” i co stanowi ukryte, irracjonalne, „ciemne jądro”<sup>24</sup> wewnętrznie doświadczonej osnowy rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej, a zarazem przekraczającą ramy tekstu sygnaturą człowieka, „nerwowym śladem, jaki twórczością swą odciska na otoczeniu”<sup>25</sup>.

*Wewnętrzny wiersz* Różewicza to prawdopodobny odpowiednik owej pierwotnej, wymykającej się wszelkim konwencji elementarnej mowy życia i śmierci, którą tak dobrze znał Rilke. W niej to zwraca się do nas głęboka osnowa wszelkiej rzeczywistości, której odpowiada nie kompozycyjny „środek poematu”, lecz raczej jego głębinowy, pozawerbalny podtekst.

*Wiersz zewnętrzny* to „wiersz skończony, uchwytny / wyrzucony / na powierzchnię / przez wiedzę rutynę”. Odpowiada on „malowidłu”, czyli powierzchni obrazu dostępnej odbiorcy w bezpośrednim postrzeżeniu wzrokowym lub konwencjonalnej powierzchni zarówno języka naturalnego, jak i niezauważalnego kodu spetryfikowanych tradycyjnych stylów

i form artystycznych (literackich i malarskich), który wpływa na nasz sposób postrzegania i ukazywania świata.

Ten właśnie spetryfikowany kod konwencji Różewicz, jak każdy wybitny artysta, nieustannie przekracza i przeistacza w swoim „laboratorium form nieczystych”<sup>26</sup>, tworząc własny język wewnątrz języka zastanego, który daje mu zaledwie zewnętrzne podobizny rzeczy; domniemany kontakt z rzeczami nie jest na początku, lecz u kresu jego wysiłku i w tym sensie język zastany raczej maskuje, niż odsłania prawdziwe funkcjonowanie słowa”, jak napisał autor *Esejów o mowie*.

Utwór poetycki jako palimpsestowa ikona słowna jest zatem, podobnie jak obraz malarski, przede wszystkim efektem spotkania wrażliwości człowieka ze światem zewnętrznym i jego tajemnicą. Utworzone przez artystę, na bazie języka lub pokrytego farbami malowidła, momentalne konfiguracje barw i kształtów przemieniają się w poznawczym i twórczym wysiłku odbiorcy w znaczące całości obrazowe, naznaczone grą światła i cienia. Stają się one nośnikami uczuć i myśli, nabierają głębszych sensów emocjonalnych i poznawczych, a wskazując zarówno na siebie, jak i pośrednio poza siebie, odsłaniają jasne strony i osłaniają mroczne tajemnice małej i wielkiej natury, która również spod łatwo uchwytej językowej lub barwnej powierzchni „mówiącego” lub „milczącego” znaku estetycznego może w każdej chwili przemówić niekonwencjonalnym, pozawerbalnym, epifanicznym językiem niepojętego losu.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Zob. T. Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*, Warszawa 1998, s. 5–7.

<sup>2</sup> „*Ut pictura poesis* – z utworem poetyckim jest jak z obrazem, malowidłem; jest to słynne powiedzenie Symonidesa z Keos”. Zob. Kwintus Horacjusz Flakkus, *Sztuka poetycka*, w. 361–365, *Dziela wszystkie*, t. 2, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000, s. 454 i 455.

<sup>3</sup> Zob. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978. Zob. J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001, s. 203–210.

<sup>4</sup> Zob. C. K. Ogden, I. A. Richards, *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, ed. W. T. Gordon, London 2002; C. K. Ogden, I. A. Richards, *The foundations of aesthetics*, ed. J. Constable, London 2001.

<sup>5</sup> Zob. W. K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon. Studies in the meaning of poetry*, London 1970.

<sup>6</sup> Zob. W. Juszcak, *W stronę asymbolizmu*, w: *Tessera, sztuka jako przedmiot badań. Na jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego*, red. J. Białostocki, Kraków 1981, s. 105.

<sup>7</sup> Zob. T. Drewnowski, *Walka o oddech: bio-poetyka: o pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 272, 277–278.

- <sup>8</sup> Zob. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 90.
- <sup>9</sup> Zob. H. Markiewicz, *UT PICTURA POESIS... Dzieje toposu i problemu*, w: *Tesera*, *op. cit.*
- <sup>10</sup> Zob. Ch. Morris, *Sings, Language and Behaviour*, New York 1955; *idem*, *A Study of the Relations of Signs and Values*, 1964. Zob. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Warszawa 1974.
- <sup>11</sup> Zob. A. Tyszczyk, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993; zob. W. Stróżewski, *Jakości metafizyczne*, w: *Słownik pojęć filozoficznych R. I.*, red. A. J. Nowak, Kraków 2001, s. 127.
- <sup>12</sup> Zob. R. Ingarden, *op. cit.*, s. 69–80.
- <sup>13</sup> Zob. T. Drewnowski, *op. cit.*
- <sup>14</sup> Simonides z Keos nazwał malarstwo „milczącą poezją”, a poezję „mówiącym malarstwem”.
- <sup>15</sup> Zob. R. Ingarden, *op. cit.*
- <sup>16</sup> T. Rożewicz, *zawsze fragment recycling*, Wrocław 1999, s. 55.
- <sup>17</sup> Zob. T. Drewnowski, *op. cit.*, s. 288–289.
- <sup>18</sup> Zob. M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1999.
- <sup>19</sup> Zob. R. Ingarden, *op. cit.*
- <sup>20</sup> Zob. K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977, s. 115.
- <sup>21</sup> Zob. M. Żuławski, *Od Hogartha do Bacona*, Warszawa 1973.
- <sup>22</sup> Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.
- <sup>23</sup> Zob. *Literary Essays of E. Pound*, ed. T. S. Eliot, London 1968.
- <sup>24</sup> Zob. C. K. Stead, *Eliot's „Dark Embryo”*, w: *The New Poetic: Yeats to Eliot*, London 1998.
- <sup>25</sup> Zob. M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 247.
- <sup>26</sup> Zob. H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000.

INTERSEMIOTYCZNOŚĆ  
literatura wobec innych sztuk  
(i odwrotnie)

pod redakcją

Stanisława Balbusa  
Andrzeja Hejmeja  
Jakuba Niedźwiedzia

Kraków

Książka dotowana przez Uniwersytet Jagielloński

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców  
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2004

ISBN 83-242-0279-X  
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne  
*Izabella Sariusz-Skapska*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Ewa Gray*