

<https://doi.org/10.18778/1505-9057.08.22>

*Malgorzata Gajak-Toczek*

## RÓŻEWICZ W OGRODZIE SZTUK

Uchodzi Tadeusz Różewicz za pierwszego buntownika współczesnej poezji polskiej, za – wedle słów Kazimierza Wyki<sup>1</sup> – antytradycjonalistę, burzyciela wzorów i obowiązujących norm, podważającego wartość kultury dawnej i niedowierzającego kulturze nowej. Czy zasadne jest więc mówienie w odniesieniu do jego twórczości o ogrodzie sztuk? A może raczej należałoby pisać o Różewiczu na śmietniku sztuk? Kwestie te są zarazem pytaniami o swoiste domostwo autora *Niepokoju*.

Poetyki klasycystyczne, naśladowując w tym względzie upodobania starożytnych, chętnie sięgały do obrazu poety-ogrodnika, „uprawiającego” poezję niczym płodną ziemię. Wizja taka nieobca jest też poetom wieku XX – choćby Iwaszkiewiczowi, Staffowi, Miłoszowi. Oda, którą ostatni z wymienionych poświęcił w 1948 r. Różewiczowi, trochę *à rebours* oddaje widzenie świata i poetycki gust przyszłego laureata Nagrody Nobla, sprzeczna jest natomiast z kreacją wyróżnionego debiutanta:

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty  
Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi  
Czterysta rzek błękitnych pracowało  
Na jego narodziny i jedwabnik  
Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda  
Korsarskie skrzydło muchy, pysk motyla  
Uformowały się z myślą o nim  
I wielopiętrowy gmach łubinu  
Jemu rozjaśniał noc na skraju pola [...]  
Chwała stronie świata która wydaje poetę!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 11.

<sup>2</sup> Cz. Miłosz, *Do Tadeusza Różewicza poety. Wiersze*, t. 1, Kraków-Wrocław 1984, s. 220.

Nieco później Różewicz odpowiadał w dramacie *Na czworakach*:

Laurenty: [...] wszystko co uświęconą nazywamy historią dowodzi, że narodziny poety są wszelkiej chronologii zdarzeniem najgłówniejszym a mnie głównem głównie i ja głównem głównie w głównie mimo częstych rozczarowań człowiek<sup>3</sup>.

Zatem tradycyjnym „ogrodnikiem” twórca *Et in Arcadia ego* nie jest. Ma jednak, jak sędzę, swój oryginalnie kultywowany ogród sztuk. Czasem przypomina on gęszcz skutecznie zasłaniający gdzieś rozkwitłe pąki lub płaskorzeźbę, na której kompozycja tylko nieznacznie wydobywa się z płaszczyzny tła. Można znaleźć w nim wiele zjawisk. Jest literatura, w tym też własna poezja, jest muzyka, są artyści, miasta, katedry, rzeźby i obrazy, jest wreszcie teatr i film oraz sztuka-kicz, wyrastająca z jarmarcznego folkloru. Jakkolwiek każda z dziedzin współbudujących Różewiczowski ogród jest równie ważnym źródłem inspiracji twórczej, w pierwszej kolejności pragnę przedstawić związek tej poezji z plastyką, tym bardziej, że „żaden chyba z naszych poetów – jak stwierdził Mieczysław Porębski – nie współżyje z malarstwem tak bezpośrednio jak on – studiował przecież historię sztuki, a w środowisku malarskim obraca się częściej bodaj i chętniej niż w środowisku literackim”<sup>4</sup>. Sam Różewicz przyznawał w rozmowie z Kazimierzem Braunem: „Od Uffizich, poprzez Prado, Kunsthistorisches Museum, Alte Pinakothek, Luwr, wszystkie większe muzea europejskie... światowe. To wpływało na mój warsztat [...]. 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»”<sup>5</sup>.

Malarstwo w poezji Różewicza to temat niewątpliwie istotny, aczkolwiek nieco przez krytyków zaniedbany. A wszak ślad bliskiej więzi łączącej sztukę słowa ze sztuką wizualną widoczny jest nie tylko w przestrzeni semantycznej, lecz także w formie graficznej, jaką przybierają poszczególne tomiki. Pierwszy podjął tę problematykę Bogdan Wojdowski. W 1983 r. przedstawił ją szerzej Stanisław Piskor, ostatnio zaś zagadnienie owo zainteresowało Adama Czer-niawskiego i Marię Adamczyk. Mimo to nadal daleko do jego dokładnej prezentacji. Więcej uwagi poświęcili mu historycy sztuki – przywołany już Mieczysław Porębski, Urszula Czartoryska, Stefan Morawski. Z natury rzeczy jednak ich ogląd różny jest od literaturoznawczego.

Przegląd tytułów wierszy nie zdaje się świadczyć o głębokiej fascynacji poety sztukami plastycznymi. W szkicu *Różewicz wśród znaków kultury...* Maria Adamczyk wskazała zaledwie pięć tytułowych haseł, które repetują nazwy słynnych prac lub nazwiska twórców: *Jatki*, *Poćwiartowany wół*,

<sup>3</sup> Por. T. Różewicz, *Na czworakach. Teatr*, t. 2, Kraków 1988, s. 61.

<sup>4</sup> M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966, s. 230.

<sup>5</sup> K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1988, s. 119.

Z muzeum notatki. Część I „Szal”, *Syn marnotrawny* (z obrazu Hieronima Boscha), *Et in Arcadia ego*, Witolda Wojtkiewicza „Sąd ostateczny”<sup>6</sup>. Do tej listy można by dodać jeszcze *Uśmiech Leonarda da Vinci*, *Odkrycie pierwotnych barw w ołtarzu Wita Stwosza*, *Frans Hals*. Zaiste, nie nazbyt imponujący szereg. Trzeba ponadto pamiętać, że tytuł niekiedy zwodzi czytelnika, pierwotna sugestia okazuje się chybiona, gdyż tekst wiersza eksponuje np. wyłącznie literalny sens tytułowego miana. W *Jatkach* z tomu *Czerwona rękawiczka* tytuł oraz początkowy dystych odwołują się do znanego obrazu Rembrandta. Ale dzieło sztuki nie jest w tym przypadku ważne. Znaczący jest tylko realizm i pewna brutalność widocznej sceny, która – schematycznie odtworzona – pomaga opisać aktualną sytuację polityczną „doprawiania gęby tym, co przeżyli i co wciąż jednak patrzą w czaszkę niedawnej wojny”<sup>7</sup>. W dorobku Tadeusza Różewicza można wyłonić więcej utworów w podobnie semiotyczny sposób co prawda nienacechowanych, ale proponujących, w moim odczuciu, ciekawsze i donioślejsze odniesienia do konkretnych dzieł plastycznych czy postaci wybitnych twórców. Nawiązania te mają zresztą na tyle różnorodny charakter, są im przypisane tak odmienne funkcje, że warto pokusić się o ich wstępną systematyzację.

1. Odwołania jako ozdobny składnik małej metafory, np.:

Rubens złota  
pszczoła  
w otwartej róży<sup>8</sup>

Młodzieniec z twarzą świętego  
ze słodkich obrazów prerafaelitów  
schodzi powoli na ziemię<sup>9</sup>

Najmniej odkrywczе, dowodzą wszak bardzo ambitnej koncepcji czytelnika, która odgrywa dla Różewicza niebagatelną rolę. „Można wątpić – głosi podręcznik Welleka i Warrena – czy poezja byłaby w stanie zasugerować efekty malarskie komuś, kto – przypuśćmy – nie miałby żadnego pojęcia o malarstwie”<sup>10</sup>. Odbiorca Różewicza o sztukach pięknych „pojęcie” mieć powinien.

Z dużym zaskoczeniem przyjął następującą wypowiedź poety w *Językach teatru*: „Czytałem w «Radarze» taką serio wypowiedź, że perkusista

<sup>6</sup> M. Adamczyk, *Różewicz wśród znaków kultury*, „*Syn marnotrawny* (z obrazu Hieronima Boscha)”, Warszawa 1985, s. 242.

<sup>7</sup> K. Wyka, *op. cit.*, s. 61.

<sup>8</sup> T. Różewicz, *W róży* (*Nic w płaszczu Prospera*, 1962), [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 580.

<sup>9</sup> T. Różewicz, *Tate Gallery Shop* (*Na powierzchni poematu i w środku*, 1983), [w:] *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 545.

<sup>10</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1970, s. 163.

może nic o Chopinie nie wiedzieć. I ten, co to mówił, jest o tym głęboko przekonany. [...] On sobie nie zdaje sprawy, że się wyrzeka człowieczeństwa”<sup>11</sup>. W kontekście przytoczonych słów, odbieranie sygnałów ze sfery kultury – a więc i malarstwa – decyduje także o obliczu człowieka, o sensie podejmowanych przezeń działań. Wydaje się, że m.in. taką myśl ujawniają wiersze należące do drugiego kręgu inspiracji plastycznych.

## 2. Nawiązania wciągnięte w wieloznaczną grę aluzji i komentarzy

Z tomu *Uśmiechy* pochodzi tekst *Z muzeum notatki*. Jego pierwsza część poświęcona jest obrazowi Podkowińskiego *Szał*, dziełu, które budziło w Krakowie 1894 r. ogromne emocje i traktowane było jako obraza dobrych obyczajów. Sformułowania „ślepy ogier żądy” czy „alabastrowe ciało kobiety” nie tyle oddają rzeczywistość przedstawioną, ile przypominają atmosferę skandalu, towarzyszącą recepcji malowidła. Cóż z tego dotrwało do czasów współczesnych?

dwaj żołnierze  
mrugają do siebie  
przewodniczka objaśnia  
„to jest  
symbolizm realistyczny  
w warunkach kapitalistycznych”<sup>12</sup>

Cicerone wygłasza absurdalne komentarze, skojarzenia zwiedzających są wręcz żenujące, a jednak nie zmienia to faktu, że właśnie grupka turystów wypełnia sale muzeum. Dawna „siła fatalna” sztuki bezpowrotnie minęła. I „rzenie czarnego konia”, choć jeszcze słyszalne, nie przywróci dla niej szacunku, nie uchroni przed lekceważeniem ze strony „nowoczesnego barbarzyńcy”. Podstawową wartością jest życie (rozumiane biologicznie), dobre samopoczucie, ciepło. Trudno nie zgodzić się z Edwardem Balcerzanem, iż: „być w terażniejszości to dla bohaterów Różewicza jedyne źródło siły [...]. Umarli nie mają głosu. Przeszłość nie może upomnieć się o siebie – jeżeli nie weźmie jej w obronę terażniejszość. A terażniejszość powojenna ma własne zmartwienia”<sup>13</sup>.

Dlaczego sztuka utraciła swą rangę? Gdzie leży przyczyna takiego stanu rzeczy? Niewątpliwie, doświadczenie wojny okazało się przełomowe, ponieważ ostatecznie podważyło dotychczasowy porządek świata. Ład, który sprawiał, że: „krucyfiks romański nie był przede wszystkim rzeźbą, *Madonna* Cimabuego nie była przede wszystkim obrazem, nawet *Pallas Atene* Fidiasza nie była przede wszystkim posągami. Przeciwnie: krucyfiks był przede wszystkim

<sup>11</sup> K. Braun, T. Różewicz, *op. cit.*, s. 121.

<sup>12</sup> T. Różewicz, *Z muzeum notatki (Uśmiechy, 1955)*, [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 138.

<sup>13</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II*, Warszawa 1988, s. 193.

Chrystusem ukrzyżowanym, *Madonna* widomym wcieleniem swojej świętości (świętej powagi, czułości, miłości), *Atena* boginią z Olimpu”<sup>14</sup>. To zakorzenie sztuki w tradycji, filozofii, religii przestało po wojnie obowiązywać. Wielkie dzieła, odcięte od przypisanego im życia, pozbawione zostały pierwotnego znaczenia, uległy stopniowej degradacji.

O tej samej porze  
między obrazami  
nie ma oczu  
nikt nie przeżywa  
nie odbiera piękna  
tylko Gioconda  
uśmiecha się tajemniczo i pracowicie<sup>15</sup>

Cóż warta jest jej pracowitość, cóż warte piękno w niej ukryte, jeżeli nikt nie potrafi albo nie chce go odnaleźć, nikt nie podziwia... Tragizm polega zatem i na rozpadzie starego świata wartości, który formował kulturę europejską, i na pustce, która po nim pozostała. W notatce zatytułowanej *Do źródeł* Tadeusz Różewicz oznajmił, że wybór historii sztuki jako przedmiotu studiów związany był z marzeniem odbudowania gotyckiej świątyni. „Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka”<sup>16</sup>. To symboliczne spojrzenie na sztukę wyjaśnia, dlaczego dla poety istotniejsze będą – w płaszczyźnie znaczeniowej – kryteria moralne niż estetyczne. Jego liryka ocenia sztukę z punktu widzenia etyki, którą zresztą – paradoksalnie – Różewicz nieustannie podważa.

Wskazane wiersze nie są jedynymi, jakie można by w wydzielonym przeze mnie kręgu umieścić. *Za przewodnikiem*, *Opowiadanie dydaktyczne*, *Venus de Laussel*, *Uśmiech Leonarda da Vinci* czy bardzo wnikliwie zanalizowany przez Ryszarda Przybylskiego poemat *Et in Arcadia ego*<sup>17</sup> – oto kilka kolejnych pozycji.

Wykorzystywane przez Różewicza odniesienia do dzieł plastycznych na ogół nie wprowadzają nowych idei, nie rozszerzają zbytnio poznawczych horyzontów tej poezji, ale – co ciekawe – współargumentują całość, potwierdzają intelektualną propozycję, obecną w jego twórczości. Mówiąc o sztuce, mówią zarazem o życiu.

### 3. Interpretacyjne wizje autora na tematy sztuki

Nieco inaczej należałoby postrzegać teksty związane z konkretnymi obrazami bądź artystami: *Kopytka o Szewcu* Tadeusza Makowskiego, *Witolda*

<sup>14</sup> J. Guze, *Dialogi ze sztuką*, Kraków 1992, s. 86.

<sup>15</sup> T. Różewicz, *O tej samej porze* (*Nic w płaszczu Prospera*, 1962), [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 576.

<sup>16</sup> T. Różewicz, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 11.

<sup>17</sup> Por. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego*, Warszawa 1966.

*Wojtkiewicza Sąd ostateczny*, *Widziałem cudowne monstrum* poświęcone Picassowi, *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*), a także *Drzwi*, odwołujące się do malarstwa Pietera de Hoogh. Spróbujmy określić, na czym polega ich odmienność.

*Kopytka* należą do cyklu *Zasłony* i opatrzone zostały dedykacją: „Pamięci zmarłego we Francji malarza Tadeusza Makowskiego”. Różewicz znał dobrze jego twórczość, w liście do Kazimierza Wyki z 13 sierpnia 1973 r. pisał m.in. o wznowieniu lektury książki o Makowskim<sup>18</sup>. Podziwiał zwłaszcza oryginalny styl autora *Maskarady* z początku lat dwudziestych. Wówczas powstawały obrazy „pełne ptaków i dzieci”. Małe, ubrane w spiczaste czapki ludziki urzekają naiwnym realizmem, lirycznym wdziękiem, bliskim niekiedy nastrojowi komedii dell'arte lub teatru kukielkowego, zaś uproszczone, „kubistyczne” kształty nie odbierają małym bohaterom nic z ich przedziwnej indywidualności. Formy jakby ciosane z drewna, masywne i kanciaste, przenoszone są także w świat dorosłych.

wrół w stółek  
jak huba w dąb<sup>19</sup>

– opisuje Różewicz tytułowego szewca z kompozycji Makowskiego. *Kopytka* zachowują subtelną ironię charakterystyczną dla dzieł ucznia Stanisławskiego i Mehoffera, odtwarzają wiernie świat dziecięcej zabawy, której umyka nawet pijackie zachowanie mistrza szydła. Są jednak *Kopytka* czymś więcej niż tylko dokładnym przekładem sztuki wizualnej na sztukę słowa, wiersz bowiem zmienia obraz, będący w istocie płaską powierzchnią pokrytą plamami barwnymi, w anegdotę, w obraz mówiący. Uzupełnia malarską kreację o kategorię czasu, przekształca ją w widowisko, w bajkowy teatrzyk, pozornie dla dzieci, a faktycznie – tylko dla dorosłych:

czyje to kopytka  
czyje to kopytka  
komu szyje buty  
na tych kopytkach  
stary szewc [...]  
pociągnie łyk  
kopytka z miejsca ruszają  
pociągnie drugi  
kopytka do drzwi pukają  
pociągnie trzeci  
pełno tu ptaków i dzieci<sup>20</sup>

<sup>18</sup> T. Różewicz, *Proza*, s. 103.

<sup>19</sup> T. Różewicz, *Kopytka* (*Zasłony*, 1957), [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 358.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

O ile prace Tadeusza Makowskiego przepełniał spokój i łagodnie-smutny uśmiech, o tyle w malarstwie Witolda Wojtkiewicza dominuje świat szamoczącej się beznadziejnie z losem ludzkiej egzystencji. Jego cyrki, kłowni, karły, dzieci-starcy, zwyrodniałe psychicznie i fizycznie potworki przywodzą na myśl tytułowy sąd ostateczny z utworu Różewicza (tom *Regio*). Odnaleźć można w tym liryku wszystkie chyba motywy plastycznego pierwowzoru. Prócz wymienionych uprzednio postaci poeta przywołuje też lalki w białych czapkach, konie na biegunach (z *Rozstania* lub *Asysty księżniczki*), embriony (*Matka*), homunkulusy, pieski, trąby papierowe (z *Krucjaty dziecięcej*). Zdeformowane kształty postaci ludzkich i rzeczy stają się symbolem jałowej wegetacji, udręczenia, brzydoty, moralnego skażenia. A wszystko to – zgodnie ze źródłem Różewiczowskiej inspiracji:

posypane popielcowym popiołem  
cukrem pudrem  
jak torty  
z cukierni ciast trujących powleczone  
wesołym różowym lukrem<sup>21</sup>

Niewiele wart byłby jednak ten wiersz, gdyby poeta zatrzymał się tylko na sumiennym oddaniu za pomocą słów narracyjnych cech malarstwa Wojtkiewicza. Podważyłby wówczas wartość artystyczną oryginalnego dzieła i zredukowałby możliwości literatury. Tak się na szczęście nie stało za sprawą ostatniego fragmentu tekstu:

tylko bóg  
uchodzi [...]  
zaciera mgłą  
cyrk Wojtkiewicza<sup>22</sup>

Malarstwo potrafi pokazać brzydotę, wywołać odczucie lęku, drwiny, odrazy, radości, unaocznic symboliczny sąd ostateczny. Ale do niepowtarzalnych cech języka należy jego zdolność obdarzania znaczeniem, interpretacja sztuki wizualnej, umiejętność wyjaśniania tego, co ledwie pociągnięciem pędzla sugerowane, dotykane sfery nieprzedstawialnej.

Fascynacja malarstwem holenderskim we współczesnej poezji polskiej jest – jak się zdaje – wyjątkowa. Za każdym razem inne są przyczyny, które to zainteresowanie tłumaczą. Miłosza, o czym świadczy wiersz *Realizm* z tomu *Na brzegu rzeki*, zachwycą nade wszystko sensualizm tej sztuki, tak głęboki, że aż nadający holenderskim scenkom i martwym naturom wymiar

<sup>21</sup> T. R ó ż e w i c z, *Witolda Wojtkiewicza Sąd ostateczny (Wiersze 1971–1976)*, [w:] *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 487.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 489.

metafizyczny. Myślę, że autorowi *Rodzinnej Europy* nieobce byłoby, użyte przez Ojca Świętego Jana Pawła II w ostatniej encyklice, określenie: „liturgia codzienności”<sup>23</sup>.

Splendor (i najzupełniej niepojęty)  
Okrywa popękany mur, śmietnisko  
Podłogę karczmy, kaftany biedaków,  
Miotłę i ryby skrwawione na desce<sup>24</sup>.

Cenny jest dla Miłosza również brak ironii w dziełach Holendrów, tej ironii, bez której wiek XX obejść się nie potrafi, stanowiącej jednocześnie jego przekleństwo. We wstępie do *Kontynentów* poeta powiada, że ma „gust staroświecki albo, jeżeli mam pochlebiać sobie, tak nowoczesny, że staroświecki na odwrót. Może nie w przywiązaniu do form, ale do mięsistości, której wyrzekły się różne eteryczne awangardy”<sup>25</sup>. Realizm Miłosza jest szczególnym poetyckim esejem o sztuce, przynoszącym jej interpretację i będącym próbą umiejscowienia siebie względem poruszanych zagadnień. Należy też zwrócić uwagę na fakt, że jest to tekst pisany z perspektywy kogoś, kto czuje niedostatek swojego warsztatu, kto wielokrotnie dawał wyraz potrzebie „namalowania” świata i żałował, „że tylko drobna część może być obrysowana słowem”. Niezmiennie towarzyszy mu marzenie, by z malarstwa właśnie zaczerpnąć frapującą „gęstość” szczegółów, jednoczesność zdarzeń i piękno tkwiące w barwach, w świetle i kresce. Malarstwo holenderskie XVII w. jest też tematem esejów innego wybitnego poety – Zbigniewa Herberta. Jego wszakże nie pasjonuje tak bardzo, w przeciwieństwie do Miłosza, sensualizm czy realizm tej sztuki, zdolność utrwalania i zatrzymywania w czasie tego, co było, lecz jej ukryta idea, duch. Kompozycje Gerarda Terbocha, Torrentiusa, Jana van Goyena, Pietera de Hoogh rodzą podziw, gdyż są widomym znakiem takich cnót, jak: spokój, pracowitość, skromność, poczucie miary i sprawiedliwości. Pod banalnym widokiem skrywa się niesłychana rzemieślnicza sprawność, którą Herbert utożsamia z heroizmem w afirmowaniu widzialnej rzeczywistości. „Malarstwo małych mistrzów holenderskich tchnie wiarą w skrojony na człowieczą miarę porządek natury. To malarstwo jest naiwnym odwzorowaniem świata, w którym prawda jest prawdą, fałsz fałszem, zdrada zdradą”<sup>26</sup>.

Cóż natomiast intrygującego dostrzega w sztuce niderlandzkiej Różewicz? Jak na nią patrzy i jak ją opisuje? Tylko trzy pierwsze wersy utworu *Drzwi*<sup>27</sup> przypominają holenderskie *Stillebens*:

<sup>23</sup> Jan Paweł II, *Veritatis Splendor*, Rzym 1993.

<sup>24</sup> Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 25.

<sup>25</sup> Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Paryż 1958.

<sup>26</sup> J. Drzewucki, *Sztuka podróżowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10, s. 103.

<sup>27</sup> W rozważaniach nad wierszem *Drzwi* opieram się na szkicu A. Czerniawskiego (*Szkola holenderska*, „Oficyna Poetów” 1972, nr 4).

W ciemnym pokoju  
na stole stoi kieliszek  
czerwonego wina<sup>28</sup>

Z przedstawionego w ten sposób wnętrza otwiera się droga ku pomieszczeniu, które sprawia wrażenie typowo polskiego. Na ścianie pokoju wisi malowidło serca Jezusa w cierniowej koronie, matka krząta się po kuchni z niebieskim czajnikiem. Krajobraz dzieciństwa zastępuje schludne wnętrza niderlandzkich domów. Lecz to jeszcze nie koniec wędrówki – uchylają się kolejne podwoje:

a za nimi we mgle  
w głębi  
trochę na lewo  
albo w środku  
nic  
nie widzę<sup>29</sup>

Autor *Niepokoju* nie usiłuje stworzyć słownego ekwiwalentu dla obrazów mistrzów Północy. Akceptuje, co nie zawsze udaje się Miłoszowi, unikatość środków plastycznych. Nie wprowadza skrupulatnego opisu tego, co jest już na płótnie zilustrowane. Penetruje sferę zastrzeżoną dla języka, wykorzystując jedynie pewne chwytty typowe dla ówczesnych rycin (chociażby wielowarstwowość w kształtowaniu przestrzeni, system „zdzierania zasłon z rzeczywistości”, stopniowe zbliżanie się do rzeczy najprostszych). W przywołanym tekście, wychodząc od malarstwa holenderskiego, dociera do pustki oznaczonej słowem „nic”, od pejzażu „zapamiętanego malarsko” podąża ku scenerii „ukreowanej językowo”<sup>30</sup>. W tym momencie wkraczamy w dziedzinę semiotyki i korespondencji sztuk, które dla analizy inspiracji plastycznych w poezji Różewicza mogą okazać się ogromnie użyteczne. Ideę korespondencji sztuk rozwinęli szeroko romantycy, choć pojawiła się ona już w antyku. Z *Listu do Pizonów* Horacego pochodzi słynna formuła „ut pictura poesis” (poemat to jak obraz), powszechnie przyjmowana aż do czasów Lessinga. Współczesną semiotykę, będącą pewnego rodzaju kompromisem między poprzednimi koncepcjami, „wyróżnia [...] wysiłek uprawiania wiedzy o kulturze w ustawicznej konfrontacji ze świadectwami samowiedzy kultury”<sup>31</sup>. Badane jest współwystępowanie elementów różnych sztuk w jednym dziele, ich wzajemne oddziaływanie oraz, co dla poruszanej problematyki jest najważniejsze, przekładalność utworów należących do jednej sztuki na

<sup>28</sup> T. Różewicz, *Drzwi (Twarz trzecia, 1968)*, [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 609.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Terminy użyte przez E. Balcerzana w artykule *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 22.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 23.

język drugiej. Oznacza to, że tekst uformowany w granicach jednego systemu, np. malarstwa jest rekonstruowany w materiale innego systemu, np. poezji, i w wyniku tego procesu traci specyficzne malarskie właściwości, a zyskuje specyficznie poetyckie. Wiersze Różewicza „mówiące o sztuce” nigdy nie są jednak prostą transmutacją (ekfrazą) obrazu plastycznego na język, lecz głęboko przemyślanym przetworzeniem doświadczenia płynącego z kontaktu z dziełem malarskim, jego reinterpretacją autorską. Wiersz jest wówczas nie tylko samodzielnym tekstem kultury, lecz także uzurpuje sobie prawo do pełnienia funkcji metajęzyka sztuki<sup>32</sup>. „Skoro bowiem piękny obraz jest przyrodą przemyślaną przez artystę, dobrą krytyką będzie ów obraz przemyślany przez umysł inteligentny i wrażliwy. Tak więc sonet czy elegia może być najlepszą recenzją z obrazu”<sup>33</sup>.

Dla Różewicza malarstwo nie jest źródłem przyjemności. Daleki – w porównaniu z Herbertem czy Miłoszem – od delectowania się sztuką, w rozmowie z Adamem Czerniawskim podkreśla, że sztuka to przede wszystkim jeszcze jedno doświadczenie życiowe. „Jeśli obraz nie wchodzi mi w krew, tylko wchodzi w mój zapas erudycji, on nie ma roli w moim życiu”<sup>34</sup>. Spotkanie poety z kompozycją malarską rozpoczyna się zawsze od pytań: „Czy ja to już powiedziałem? W jaki sposób, tak samo, czy inaczej?”<sup>35</sup> Jak pisze Mieczysław Porębski, „Tadeusz Różewicz szuka w malarstwie tego, za co płaci się znużeniem, często rozdrażnieniem, zawsze jakimiś niewygodami: szuka informacji, informacji, informacji, którą potem wraz z innymi, z wielu innymi, weźmie na swój warsztat, obejrzy, rozkroi i pod nową, własną postacią przekaze dalej”<sup>36</sup>.

Dotychczasowe rozważania nie wyczerpują wszystkich związków twórczości Różewicza z plastyką. Co więcej, uważam że istota tych relacji tkwi raczej w strukturze tekstów i dającym się wyodrębnić warsztacie poetyckim, niżli w warstwie semantycznej. Zastanawia zwłaszcza szczególna wizualność tej poezji, typ obrazowania, który w sposób bardziej, mniej lub wcale niezamierzony przez autora wywołuje u czytelnika potrzebę poszukiwania korelatu wśród dzieł malarskich. Charakterystyczny jest w tym względzie wiersz *Pejzaż* z tomu *Czas, który idzie*. Wskazywanie wyraźnych inspiracji plastycznych nie jest konieczne dla zrozumienia sensu utworu, ale sam koloryt, dobór scen i opisywanych szczegółów wiejskiego życia przywodzi na myśl płótna Milleta czy Corota. Podobnie *Strumień* (*Twarz trzecia*) można odczytać bez odwołań pozaliterackich, niemniej wiedza malarska – nie

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Wrocław 1961, s. 6.

<sup>34</sup> Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim, „Oficyna Poetów” 1976, nr 2, s. 9.

<sup>35</sup> Taki system myślenia sugeruje M. Porębski, *op. cit.*, por. przyp. 4, s. 234.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 230–231.

stanowiąc celu prymarnego – niewątpliwie wzbogaca odbiór tekstu. Fragment pierwszy:

światło  
w ogrodowej altanie  
było  
żółte ruchliwe  
spłoszone jak wilga<sup>37</sup>

przywołuje słynną *Altanę* Aleksandra Gierymskiego, a z kolei następny:

strumień  
niósł w ciepłej pianie  
gałązki  
listki  
płatki kwiatu  
białego motyla<sup>38</sup>

jest jakby poetycką wersją *Dziwnego ogrodu* Mehoffera bądź *Dzieci w ogrodzie* Podkowińskiego.

Wiersze *Z notatek* i *Śmiech* zaskakują natomiast niezwykle zestawieniami słów i paradoksami, które – jak pisał Jerzy Kwiatkowski w szkicu *Poetyckie zaduszki Różewicza* – pozwalają „w minimum słów osiągnąć efekt niesamowitości o sile przypominającej obrazy najwybitniejszych malarzy nadrealistów”<sup>39</sup>. *Hycle*, *Nienasycony*, *Obojętność*, *Noga* przekonują o rosnącej fascynacji poety atmosferą sztuki Magritte’a, Delvaux, de Chirico.

Tadeusz Drewnowski w *Walce o oddech* eksponuje ponadto obecność elementów neoawangardy i pop-artu w poezji Różewicza<sup>40</sup>. Motyw śmietnika, reistyczne widzenie świata, somatyzm i konkretyzm na pewno znajdują uzasadnienie w przemianach współczesnej plastyki. Ale: „to nie są ręce złożone do lotu” – powiada autor *Rozmowy z księciem*. Jest więc tak, że nie akceptując do końca wartości moralnych – a raczej ich braku – Różewicz wykorzystuje techniki artystyczne stosowane przez nowoczesne nurty post- Duchampowskie. Wie bowiem, że czasów powojennych nie da się wyrazić za pomocą anachronicznych środków. Wciąż sprawdza funkcjonalność w poezji collage’u, assemblage’u, tzw. *ready mades*. Montuje, zestawia, przekształca... Próbuje zsyntetyzować według określonych logicznie zasad dwie dziedziny aksjologiczne: etykę i estetykę<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> T. Różewicz, *Strumień* (Twarz trzecia, 1968), [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 631.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> J. Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 188.

<sup>40</sup> T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990.

<sup>41</sup> Por. *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków 1977.

\*      \*

\*

Celem artykułu nie była wnikliwa analiza związków malarstwa z poezją Tadeusza Różewicza, lecz tylko zasygnalizowanie kilku problemów, które pozwalają obfitemu w tej mierze materiałowi nadać wewnętrzny porządek. Świadomie zrezygnowałam z ujęcia tej twórczości w szerszym kontekście teoretycznym, wielokrotnie też zarzucałam ideową interpretację utworów, mając nadzieję powrotu do tych zagadnień w najbliższej przyszłości.

Dlaczego właśnie temat *Różewicz w ogrodzie sztuk* wydaje mi się wart podjęcia? Zdaję sobie oczywiście sprawę, że może on w pierwszej chwili budzić wrażenie sztucznie „wykadrowanego”. Przecież – jak słusznie zauważył Kazimierz Wyka – „ktokolwiek o Różewiczu pragnie pisać, musi jego dorobek widzieć w sposób całościowy”<sup>42</sup>. Tak, lecz szacunek dla całości nie zamyka prawa do przyjmowania coraz to nowych perspektyw badawczych, do przełamywania utrwalaonych już sądów o jego liryce. Jestem przekonana, że przez pryzmat „ogrodu sztuk” można ujrzeć „starego Różewicza” w nowym świetle.

*Małgorzata Gajak-Toczek*

## RÓŻEWICZ IN THE GARDEN OF ARTS

(Summary)

The following article is the attempt to look on the literary output of this great contemporary poet in relation with great painting. Although the titles of his poems do not suggest the connection with painting as such, however, in the variety of his works the correspondence between the two arts can easily be seen.

The influence on the artistic purpose enclosed in a word can be found in Dutch painting, paintings of Leonardo da Vinci, Bosch, Wojtkiewicz or Makowski. The aim of the article was not a deep analysis of the relationship between painting and poetry of Różewicz, but only to make a few problems come to light, which may further allow to rearrange this ample issue.

I am fully aware of depriving his literary output of a wider theoretical context. I have also avoided the ideological interpretation of his works, hoping to return to the above problem in the nearest future.

<sup>42</sup> K. Wyka, *op. cit.*, s. 9.