

# Aleksandra Ubertowska

---

## Między biblioteką a ikonosferą

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (63), 118-122

---

2000

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Między biblioteką a ikonosferą

Książka Roberta Cieślaka<sup>1</sup> dotyczy niezwykle istotnego, choć pozornie marginalnego zespołu zagadnień – miejsca sztuk wizualnych w twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza. Pisywano o owych relacjach chętnie i często; wcześniejsze opracowania, poświęcone tej tematyce (ich wyczerpujący rejestr sporządza autor w jednym z przypisów) miały jednak charakter przyczynkarski i na ogół pozbawione były konsekwentnej, przemyślanej podbudowy metodologicznej, niezwykle istotnej tam, gdzie w grę wchodzi próba przekraczania fundamentalnej różnicy między ontologią obrazu i pisma.

Rozprawa Cieślaka zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na jej tematyczne zorientowanie; bardziej wnikliwego omówienia domagają się literaturoznawcze przesłanki, które przyświecały przedsięwzięciu naukowemu szczecińskiego badacza. Przesłanki te są, jak się wydaje, znamionym elementem klimatu naukowego ostatnich dekad, określanym, między innymi, przez postulaty zrewidowania ontologicznych hierarchii, w tym również relacji między kanonem, „dziełem głównym” i „tekstami pobocznymi” (historycznoliterackimi suplementami). Cieślak, decydując się na wybór problematyki, która w tradycyjnych monografiach Różewicza pojawiała się okazjonalnie, zawsze w charakterze aneksu, glosy do głównego wątku rozprawy, dokonał nobilitacji „Różewiczowskich marginaliów”, pokazując jednocześnie, że tak zakreślona perspektywa badawcza otwiera nieoczekiwane możliwości interpretacji twórczości autora *Plaskorzeźby*. *Oko poety* jest, jak się wydaje, manifestacyjną antymonografią, odwrotnością totalizujących projektów, zmierzających do opisanego całego dzieła twórcy.

Taka decyzja ma, jak się zdaje, i inne uzasadnienie. Optyka acentryczna, w której pozornie marginalne zagadnienie staje się punktem wyjścia dla odczytania antropologii i filozofii poznania, jest, być może, najbardziej rozsądnym wyborem

---

<sup>1/</sup> R. Cieślak *Oko poety. Poezja Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

## Ubertowska Między biblioteką a ikonosferą

metodologicznym tam, gdzie mamy do czynienia z dziełem niejednorodnym formalnie, „wielogłosowym”, a także w sposób zamierzony niekonsekwentnym, aporetycznym.

Autor rozprawy w sposób przekonujący przedstawia zasadność omówienia „wątku wizualnego” w twórczości Różewicza. Wyszukuje twórcze powinowactwa i inspiracje, wywodząc poezję Różewicza z tradycji Staffa i Przybosa, dla których „doświadczenie wzrokowe” i „technika widzenia” były podstawową metodą organizującą wyobraźnię poetycką. Pokazuje ważność owego zespołu zagadnień w biografii autora *Rozmowy z księciem* (który, jak wiadomo, porzucił studia polonistyczne na rzecz historii sztuki i wielokrotnie nazywał swoje podróże muzealne „prawdziwą edukacją uniwersytecką”), a także śledzi rytm narastania motywów zaczerpniętych z historii sztuki, od *Gotyku i wiosny* z tomu *Niepokój*, po przyznanie inicjującej, nagłosowej pozycji w dwóch ostatnich tomikach słynnemu poematowi *Francis Bacon czyli Diego Velasquez na fotelu dentystycznym*. Robert Cieślak odwołuje się przy tym do bogatej tradycji teoretycznej, zorientowanej na opisywanie rozmaitych przejawów „korespondencji sztuk”, przede wszystkim do koncepcji przekładu intersemiotycznego, Ingardenowskiej teorii „wyglądów” (i szerzej, fenomenologicznej tradycji ujmowania „obrazów” jako przedmiotów intencjonalnych, powstających w świadomości podmiotu), aż po najnowsze inspiracje z kręgu teorii intertekstualności. Autor respektuje zasadę, wedle której powstaje „poezja mówiąca o sztuce”. Jest ona wszak zawsze „interpretacją interpretacji”, „językową rejestracją operacji myślowej”. Odtwarzając Różewiczowską strategię poszukiwania poetyckich ekwiwalentów postrzeganych obrazów, posługuje się Cieślak koncepcją dialogu międzytekstowego; na podstawie mniej lub bardziej jawnych wykładników tekstowych pokazuje, jak w poszczególnych utworach przebiegał proces „deszyfrowania relacji intertekstualnych w stosunku do istniejącego poza dziełem tekstu kultury”. Na najwyższym poziomie – Różewiczowskiego światopoglądu – wiersze o sztuce jeszcze raz zmieniają swoją funkcję; stają się argumentem w sporze o etyczne wyposażenie duchowości człowieka współczesnego. „Fundamentalnym założeniem” twórczych poczynań Różewicza jest bowiem, zdaniem Cieślaka, „rezygnacja z estetyzmu na rzecz postępowania etycznego”.

W najobszerniejszym – i, jak się zdaje, poznawczo najistotniejszym – rozdziale książki scharakteryzowano różnorodne odmiany dialogu międzytekstowego. Autor wyodrębnił nawiązania meta- i intertekstualne; w celu uporządkowania tych ostatnich posłużył się typologią Seweryny Wysłouch, która wyszczególniła cztery funkcje dialogu intertekstualnego: pretekstowe nawiązanie, wirtuozowski popis, polemiczną interpretację malarskiego pierwowzoru, dysputę o sztuce. To typologiczne uporządkowanie posłużyło Cieślakowi jedynie jako wstępna procedura „wytyczenia mapy”, po której poruszać się powinien badacz związków Różewicza ze sztukami wizualnymi. Praktyka interpretacyjna dowodzi bowiem, że konkretne teksty rzadko pozwalają przypisać się do jednej z wymienionych kategorii. Zamiast dokonywania statycznej klasyfikacji, badacz podjął próbę uchwycenia dynamiki konstituowania się znaczeń w obrębie „tekstu mówiącego o obrazie”. Taka

## Roztrząsania i rozbiory

metoda postępowania dochodzi do głosu w jednym z najbardziej brawurowych odczytań Cieślaka – interpretacji Różewiczowskiego wiersza *Kopytka* (literackiej transpozycji obrazu Tadeusza Makowskiego *Le Sabotier*), który jest dobrym przykładem twórczego przekraczania wirtuozowskiego opisu w kierunku polemiki z ikonograficznym przesłaniem obrazu Makowskiego.

Świadomość rangi zagadnień podjętych przez autora *Oka poety* nie jest jedynym odczuciem towarzyszącym lekturze rozprawy. Od pewnego momentu czyta się książkę Cieślaka nieustannie życzliwie z nią polemizując, zapisując na marginesie uwagi-przyczynki do dyskusji. Najłabszym punktem wielowątkowej pracy szczebińskiego literaturoznawcy wydało mi się dość dowolne powiązanie idei korespondencji sztuk z problematyką podmiotu i – szerzej – antropologią Różewicza. Sam akt „podmiotowego przedstawiania obrazów” miałby, w ujęciu Cieślaka, stanowić przeciwwagę dla tendencji dominujących we współczesnej cywilizacji: dla wizji rozbitcia, „zgruzowania” podmiotu, desubstancjalizacji osoby, zniszczenia tego, co w niej nieredukowalne do jakości wobec niej zewnętrznych. Taki sposób przedstawiania Różewiczowskiej filozofii podmiotu wydaje się zdecydowanie zbyt jednostronny. Autor *Regio* wszak często pozytywnie waloryzuje rozbitcie tożsamości, stan „niepozbywania”, życie – chciałoby się powiedzieć – „poniżej poziomu podmiotowości”. Personifikacją tej osobliwej antropologii (która u poety ma oczywiście charakter asystemowy, niekonsekwentny) wydaje się Różewiczowski człowiek nieaktywny, bierny, odmawiający uczestnictwa (również w projektach i procesach poznawczych). Podmiot liryczny jednego z wierszy z tomu *zawsze fragment. recycling*<sup>2</sup> (by nie odwoływać się do klasycznego, „szkolnego” przykładu – bohatera *Kartoteki*) buduje swoje życie w opozycji do modelu egzystencji świadomej, „celowościowej”; opowiada się po stronie Heideggerowskiego „das Man”, „Się”, po stronie „poważnych wątpliwości” i „przewracania się z boku na bok”. Inaczej mówiąc – po stronie Kafkowskiej „odmowy życia”.

Być może przyczyna niejasności, jakie wylaniają się w trakcie lektury książki, leży w skłonności do nieprecyzyjnego używania pojęć. Autor niekiedy definiuje „podmiotowość” w wąskim, epistemologicznym znaczeniu jako aktywność podmiotu poznającego, ośrodek i czynnik sprawczy aktu intencjonalnego; w innych fragmentach zdaje się używać tego pojęcia jako synonimu „osobowości”, a nawet „człowieka”. Wspomniany wyżej wiersz pokazuje, że Różewicz uchyla filozoficzne spory na temat podmiotowości – zwłaszcza fundamentalną niewspółmierność między egologiczną ideą „ja” transcendentalnego i negującymi je koncepcjami antyegologicznymi<sup>3</sup>. „Ja” jest dla Różewicza fenomenem ważnym ontologicznie, ale zarazem różni się w sposób zasadniczy od Kantowskiego podmiotu pewnego – niekwestionowanego centrum osoby. Różewicz doszukuje się „osobowego” w labilności, niedokończeniu, bezforemności, paradoksalnie broniąc w ten sposób substan-

---

<sup>2/</sup> T. Różewicz *Od jutra się zmienię*, w: *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998.

<sup>3/</sup> Por. K. Okopień *Podmiot, czyli podrzutek. O fenomenologii odbioru idei filozoficznych*, Warszawa 1997.

## Ubertowska Między biblioteką a ikonosferą

cji osoby przed zawłaszczeniem przez zideologizowane, „twarde” modele egzystencji. Widać więc, że Różewiczowska „nietożsamość” nie ma nic wspólnego z nihilistycznymi projektami unicestwienia człowieka, z homogenizacją ludzkiej osobowości (czy raczej zgodą na te zjawiska, o którą poeta bywał posądzany); jest przejawem polemiki z tymi tendencjami, ale polemiki dokonywanej przekornie, w niekonwencjonalny sposób. Autor pisze o tym wprawdzie w ostatnim rozdziale, ale chyba nie dość konsekwentnie i w trochę innym znaczeniu.

Należałoby się chyba w ogóle zastanowić, na ile odkrywcze i poznawczo płodne jest penetrowanie w twórczości Różewicza obszarów styku pomiędzy tym, co „podmiotowe” i tym, co „osobowe”, „egzystencjalne”. Konieczne wydaje się zawężenie i, by tak rzec, odhumanizowanie owej kategorii. Zawężenie do, oczywistego w kontekście dzieła literackiego, aspektu podmiotu – „ja” mówiącego. Wówczas zamiast o dehumanizacji, „śmierci człowieka” przyjdzie nam rozmawiać o „śmierci Autora”; a ta Barthes’owska kategoria podlega zgoła nieantropologicznym kryteriom oceny. Różewicz często dawał wyraz przekonaniu, iż „ja” autorskie jest raczej funkcją, efektem poetyckiego mówienia, kategorią wobec niego wtórną. Wizja „potopu słów”, „Niagary mowy”, w których ukryte jest prawdziwe Źródło poezji, pojawia się już w Różewiczowskich fragmentach prozatorskich z lat sześćdziesiątych (*Uczeń czarnoksiężnika*), ale i w nowych wierszach z trzech ostatnich tomików. W jakim stosunku wobec tej problematyki pozostają opisywane przez autora *Oka poety* akty postrzegania i ikonologicznej interpretacji fresków, obrazów, asambłaży Simone Martiniego, Fransa Halsy, Burriego? To chyba podstawowa kwestia, którą należałoby uwzględnić, pisząc o Różewiczowskiej filozofii podmiotu.

Przedstawione wyżej rozumienie podmiotu (i procesów depersonalizacji) byłoby oczywistym, zrozumiałym kontekstem dla metody, którą wybrał autor do przeanalizowania wierszy interpretujących znane obrazy. Badania intertekstualne niweczą bowiem fikcję homogenicznego, „pierwotnego” autora, podmiotu sprawującego pełną władzę nad językiem, tekstem. Ukazują podmiot jako instancję, która łatwo pozwala się opisać za pomocą formy biernej (to „ten, który jest mówiony”, „ten, który podlega władzy istniejących uprzednio trybów mowy”).

Pomimo solidnej podbudowy teoretycznej, o jaką zadbał autor, odnosimy wrażenie dziwnego „odstawania” instrumentarium metodologicznego, jego niefunkcjonalności wobec problematyki zasugerowanej w tytule książki. W pewnym momencie staje się ona niemal jej drugorzędny temat. Być może owoch metodologicznych inspiracji znalazło się w rozprawie Cieślaka zbyt dużo (oprócz wspomnianych koncepcji semiotycznych, fenomenologicznych, intertekstualnych autor przywołuje terminy o proveniencji hermeneutycznej i dekonstrukcjonistycznej). Zamiast porządkować dyskurs działają one odśrodkowo, rozpraszają tok rozważań, inicjują wątki, które nie znajdują kontynuacji na poziomie interpretacji konkretnych tekstów Różewicza. W rezultacie nie rozstrzygnięte pozostają ważne kwestie dotyczące relacji między „biblioteką” a „ikonosferą”. Niejasne są na przykład motywacje, które skłoniły autora do połączenia w ramach jednej rozprawy zagadnienia wyobraźni wizualnej, plastycznej (wrażliwości na kolor, fakturę,

## Roztrząsania i rozbiory

formę) i utworów mówiących o sztuce, w których literatura występuje w funkcji metajęzyka kultury<sup>4</sup>. Czasami w wywodach autora *Oko poety* zacierają się różnice między „widzeniem” a „konwencją widzenia”, tą właściwością malarskiej kompozycji, która sprawia, że świadomy odbiorca nie „ogląda” obrazów Halsa czy Velasqueza, lecz „czyta” je (jak sonet), mając na uwadze dwoistość ich struktury, która często zakłada uchYLENIE, zignorowanie wizualności.

„Życzliwe polemiki” towarzyszące lekturze książki Roberta Cieślaka (jak się zdaje, założone, do pewnego stopnia sprowokowane przez autora) nie zmieniają faktu, iż *Oko poety* jest niewątpliwie jedną z najciekawszych rozpraw poświęconych dziełu Różewicza, jakie ukazały się w ciągu ostatnich dekad i chyba pierwszą, twórczo wykorzystującą koncepcje literaturoznawcze, w myśl których tekst literacki jawi się jako miejsce przecięcia różnorodnych dyskursów, pole uzgadniania znaczeń zaczerpniętych z różnych kodów.

**Aleksandra UBERTOWSKA**

---

<sup>4/</sup> Por. E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980.