

POSTACI KOBIECE W TWÓRCZOŚCI JERZEGO NOWOSIELSKIEGO I TADEUSZA RÓŻEWICZA. IKONICZNY WYMIAR SZTUKI

JUSTYNA SIEMIENOWICZ*

Nie sposób pomyśleć ani poezji Różewicza, ani obrazów Nowosielskiego bez postaci kobiecych. Szczególne miejsce, jakie zajmują one w twórczości obu twórców, sprawia, że sposób, w jaki w niej istnieją, nie poddaje się uspójnieniu i zredukowaniu do jednego ściśle określonego motywu lub tematu, jak również wyraźnie wykracza poza wyłącznie kontekstowe, epizodyczne ujęcie. Postaci kobiece stanowią bowiem oblicze – lustro, w którym zarówno malarstwo Nowosielskiego, jak i poezja Różewicza przyglądają się same sobie wraz z ich twórcami.

By mówić o postaciach kobiecych w twórczości obu artystów, za punkt odniesienia przyjęto sztukę ikony. Kontynuuje ona bowiem obecny już w dialogach Platona silny związek słowa i obrazu. W niej, jako w obrazie Wcielenego Słowa, ten związek ma postać ontologiczną. Równocześnie ikona jest malarstwem, które walczy ze słowem, z anegdotą, opowiadaniem, czego przejawem w wymiarze formalnym jest silna doza abstrakcji, którą sztuka ta na równi z figuracją przejawia. Jest to związane z wymową faktu Wcielenia. Skoro słowo stało się ciałem, a tym samym zyskało obrazowość – stało się przedstawialne – w takim razie obraz nie musi już dodatkowo opowiadać, gdyż tym samym zasłaniałby tylko ten fundamentalny fakt, że już sam w sobie jest słowem, a zatem zawiera jakiś podstawowy, konstytuujący go sens – sam z siebie jest już tym niepowtarzalnym sensem.

W swej praktyce poetyckiej relację słowa i obrazu Różewicz wydaje się postrzegać tak samo, jak ma to miejsce w sztuce ikony. Z jednej strony bowiem jego poezja pełna jest nawiązań do malarstwa, z drugiej zaś cały czas nieustrudzenie walczy on z obrazem i metaforą.

Dlaczego? W szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* wyjaśnia: „W praktyce poeta przy pomocy obrazu jakby ilustruje wiersz, ilustruje poezję. Tymczasem zdarzenia w świecie uczuć nie chcą już być przekazywane przy pomocy najdoskonalszych i najpiękniejszych metafor – obrazów, one chcą się ujawniać same”¹.

* Justyna Siemienowicz – absolwentka Polonistyki UJ specjalności komparatystycznej, studentka piątego roku filozofii UJ.

¹ Cyt. za: A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury: poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 242.

Owe zdarzenia mają już zatem immanentnie w nie wpisana swą własną niepowtarzalną obrazowość. Podobne deklaracje znajdujemy w wierszu *Uzasadnienie*:

Rzecz
zdarzenie

dopiero izolowane
odcięte zamknięte
staje się jasne
ostre
wyraźne i zbliżone
nie do „prawdy”
lecz do siebie
[...]

wiem
że nic nie chce być
porównane do niczego
aby się objawić
wyrazić mocniej
lub piękniej

[P2, 122]²

Słowo, a tym samym poezja, już samo w sobie jest figuratywne. Cechuje je swoisty ciężar, materialność, które przesłaniane są przez malowniczość nadużywanych metafor i porównań, ich łudzenie wyobraźni – ilustrowanie, podwajanie rzeczywistości i tym samym jej zafałszowywanie, zamiast wyjawiania. Szczególną wrażliwość na arbitralność języka, jego często nieuchwytną konwencjonalizację, która zubaża postrzeganie rzeczywistości poprzez wtłoczenie jej w utarte schematy, albo ją niejako od nowa stwarza, zdradza wiersz *Nowe porównania*. Podmiot liryczny tego utworu pyta, przestrzegając niejako przed zbyt pochopną odpowiedzią, a nawet sugerując, że odpowiedź taka w sensie absolutnym jest niemożliwa, wprost absurdalna:

Do czego porównasz
dzień
czy do nocy
do czego porównasz
jabłko
czy do królestwa
ciało
w nocy
ciszę
między ustami
między

² Cytowane przeze mnie utwory pochodzą z czterotomowego wydania: T. Różewicz, *Poezja. Utwory zebrane*, t. 1–4, Wrocław 2005. Cytowany utwór opatruję oznaczeniem tomu, po przecinku zaś numerem strony.

do czego porównasz oko
rękę w ciemności
prawą do lewej
zęby język wargi
pocałunek
do czego porównasz
biodro
włosy
palce u ręki
oddech
milczenie
poezję
w świetle dnia
w nocy

[P2, 161]

Ikona, pozbawiona liniowej perspektywy, nie podporządkowuje przedmiotów iluzji percepcji, tym samym jako medium usuwając się w cień, ale je każde z osobna wyeksponowuje, ukazuje w ich odrębności. To właśnie jawna materialność obrazu, przy równoczesnym konstytuującym go reprezentowaniu innej materialnej rzeczywistości, dla Różewicza stanowi o metafizycznym wymiarze malarstwa. By mógł stać się on również udziałem poezji, ona także musi ujawnić w pełni swoją materialność. Dlatego też Różewicz, zwalczający obraz w planie treściowym, swoje utwory komponuje tak, jak malarz, by figuratywność zawartą w samej tkance języka jak najpełniej uwidocznić.

Tę cechę poezji Różewicza podkreśla szczególnie Mieczysław Porębski, który dowodzi, że poeta patrzy na tekst, jak na powierzchnię, którą trzeba w jakiś sposób zagospodarować, opracować wizualnie. Zaznacza: „to nie jest tekst poetycki, który gdzieś tam sobie biegnie i może być byle jak złamany. Należy go podać ze świadomością istnienia płaszczyzny, którą dopełnia, domyka, fragmentuje. Wchodzą w nią cudzysłowy, cytaty, kursywy, nawiasy – to wszystko są przecież sygnały wizualne!”³

Wiersze Różewicza tworzą odrębne całości, niczym obrazy ujęte w ramy. Wersy można objąć wzrokiem, a ich nierówne długości, nie pozwalają w czasie lektury przejść obojętnie wobec samej formy zapisu, bez zastanowienia się nad ewokowanym przez nią znaczeniem. Dowodem na to, jak ważny jest ten wizualny aspekt w twórczości Różewicza, jest reprodukcowanie przez niego pierwopisów, z którym spotykamy się między innymi w tomie o autoreferencyjnym tytule *Płaskorzeźba*. Porębski widzi w tej praktyce pragnienie ukazania przez poetę tworzywa, z którego wiersz niczym obraz się wyłania: „podobnie jak malarz ujawnia fakturę na płótnie, tak on ujawnia fakturę wiersza, który nie jest od początku krystalicznie czysty, ale zawiera skreślenia, dopiski, strofy, które się później wyrzuca”⁴. Tym samym poezję swą chce uczynić bardziej namacalną, materialną właśnie.

³ M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 163.

⁴ *Ibidem*, s. 163.

Próba ujawnienia materialności, namacalności słów i wierszy wiąże się w tej poezji z odkrywaniem cielesności – materii żywej i nieuchwytniej. Szczególnym znakiem i śladem tych poetyckich poszukiwań są postaci kobiece obecne w jego utworach. Świadectwem tego wyjątkowego powiązania cielesności, kobiecości i materialności (obrazowości języka), którą ujawniać ma poezja, jest z pewnością zacytowany wiersz: *Nowe porównania*. Związek ten uwydatnia także fragment poematu *Et in Arcadia ego*:

poeta który zginął myśli
kobieta jest jak kwiat
odłóż to piękne
stare porównanie
[...]
kwiat jest jak kwiat
słowo stało się ciałem
[...]
odłóż to piękne
stare porównanie
na bok

[P2, 252]

* * *

Kobiety na obrazach Nowosielskiego, choć stanowią często główny punkt odniesienia, jądro, wokół którego ogniskuje się cała kompozycja, pozostają tak naprawdę nieuchwytnie, w jakiejś mierze nieobecne, skrywające się.

Akty Nowosielskiego zdradzają szczególny sposób traktowania przez niego przestrzeni obrazu. Charakteryzuje się ono silnym skonstrastowaniem środka płótna z jego obrzeżami. Centrum bardzo często pozostaje puste, co najwyżej pojawiają się w nim wyobrażenia zbliżone do abstrakcyjnych. Tak, jakby w tym, co stanowi centrum, artysta widział jakąś groźną trudną do oswojenia przestrzeń⁵. Pobocza natomiast, wypełniane drobnymi aluzjami figuralnymi, przejmują cały ciężar narracyjny. To właśnie w aktach ten sposób organizowania przestrzeni stał się najbardziej sugestywny i dał najlepsze rezultaty artystyczne. Ostro wykadrowane postaci kobiece zaczęły okalać puste centrum obrazu, czasami przebite małym okienkiem, prowadzącym w inny wymiar, pozostawiając w ten sposób otwartą całą kompozycję. Kobiety kryjące się w załomach murów, często jedynie odbijające się echem w umywalkach i lustrach lub też wylaniające się tylko częściowo z ciemności, częściowo zaś w nią się cofające, uwydatniają, głęboko zakorzenioną w tym malarstwie, a związaną ze sztuką ikony, oscylację między obecnością i nieobecnością. Postaci kobiece na tych obrazach istnieją właśnie na granicy między bytem i niebytem. W ten sposób powraca podstawowa aporia związana z *mimesis*, która wprowadziła Platona w taką konfuzję i niepokój, że postanowił wyrzec się sztuki.

⁵ Zob. J. Gondowicz, *Nowosielski*, Warszawa 2006, s. 52.

Sprzeczność ta nazwana przez filozofa w *Sofiście* kłębkiem – *symploke*⁶, oznaczającym zarówno złożoną figurę retoryczną, jak również splót miłosny i agoniczny, w malarstwie Nowosielskiego znajduje odzwierciedlenie w jego figuracjach męczeńsko-erotycznych, na których kobieta jawi się zarówno jako ukochana, jak też budzący nieufność i poczucie zagrożenia przeciwnik, którego trzeba za pomocą linii i geometrycznych kształtów ujarzmić.

Kobiety w utworach Różewicza, tak jak na obrazach Nowosielskiego, pozostają nieuchwytnie. Zazwyczaj pojawiają się w nocnej scenerii (*Ranny, Czarownica*) w taki sposób, że wzrok podmiotu nie jest w stanie ich uchwycić albo olśniewają jasnością żywego zmiennego ciała, które jest obecnością samą (jak w wierszach *Okruch, Stąd*). Ono otacza sobą, ujmuje, wprowadza do wnętrza, nie pozostawiając dystansu, który umożliwiłby jednoznaczne ujęcie, przedstawienie. Percepcja wzrokowa podmiotu zamienia się wtedy albo tylko przybiera cechy percepcji dotykowej, która wyraża się we fragmentaryczności, niepełności, niekompletności opisu (*Czarownica, Ranny, Stąd*). Dotyk pozwala też wyjawić się temu, co jest dotykane, pełniej, bardziej samoistnie. Wzrok, najwyższy ze zmysłów, ma w sobie najwięcej z arbitralności, aprioryczności, która sprowadza to, co oglądane do uprzednio już wytworzonych kategorii. Wzrok organizujący przestrzeń, sprawia, że rzeczy widziane jawią się jako elementy danego systemu, który możemy nazwać światem. Ich bycie sprowadzone jest do bycia w relacji, ale nie tylko w relacji do oglądającego wzroku, gdyż ta zazwyczaj poprzez dystans niezbędny do tego, by coś mogło być zobaczone, jest zapoznavana. To bycie rzeczy w relacji oznacza bycie przedmiotów, które chwyta spojrzenie, w relacjach istniejących pomiędzy nimi samymi jako elementami większej całości. W ten sposób, zyskując charakterystykę jakościową, równocześnie tracą one swoją odrębność. Tym samym uparte dążenie do ich uchwycenia, pojęcia ich obecności, czyni je ostatecznie nieobecnymi; całkowicie tę obecność zasłania.

Zarówno Nowosielski, jak i Różewicz starają się takiego zafałszowania uniknąć, niejako głodząc spojrzenie, wzmagając pragnienie obecności. Dla nich bowiem to pragnienie jest tej obecności miarą, tylko w pragnieniu może się ona wydarzać, gdyż, jak wskazuje Lévinas, jest ona Nieskończonością, Transcendencją, a nie totalnością, a jako taka nie jest ona nigdy tym, co uobecnione, ale co się uobecnia. Uobecnianie zaś, czyli stawanie się obecnym, zakłada nieustanne oscylowanie między momentem apofatycznym i katafatycznym, które konstytuują ikonę.

Wyraz takiej właśnie postawie twórczej daje poeta w *Szkicu do erotyku współczesnego*, który jest niejako odpowiedzią na pytania postawione w wierszu *Nowe porównania*. Czytamy w nim bowiem:

A przecież biel
najlepiej opisać szarością
ptaka kamieniem

⁶ Zob. Platon, *Sofista* [w:] Platon, *Sofista, Polityk*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, 240 A–C.

słoneczniki
w grudniu

dawne erotyki
były opisami ciała
opisywały to i owo
na przykład rzęsy

a przecież czerwień
powinno opisywać się
szarością słońce deszczem
maki w listopadzie
usta nocą

najplastyczniejszym
opisem chleba
jest opis głodu
jest w nim
wilgotny porowaty ośrodek
ciepłe wnętrze
słoneczniki w nocy
piersi brzuch uda Kybele

źródlanym opisem
wody
jest opis pragnienia
popiołu
pustyni
wywołuje fantasmagorię
obłoki drzewa
wchodzą w lustro

Brak głód
nieobecność
ciała
jest opisem miłości
jest erotykiem współczesnym

[P2, 351–352]

Wiersz ten należy do grupy utworów, które nazwać można programowymi, tzn. takimi, w których poeta bezpośrednio ujawnia swoją własną koncepcję poezji, czy też sztuki w ogóle. Znamienna i symptomatyczna jest w nim obecność pierwiastka kobiecego. Poezja cała ma być bowiem na kształt erotyku, ale erotyku specyficznego rozumianego, w którym nie opisuje się już ciała kobiety, ale jego nieobecność, brak. Tym samym miłość erotyczna i postać kobiety występują tu jako synonim poezji, jako jej oblicze, choć oblicze nieobecne. Tytuł tego utworu jest też wymownym świadectwem, że Różewicz traktuje wiersz jak obraz, równocześnie wpisując weń silny moment aporetyczny między istnieniem i samoistością, a niebytem, cieniem istnienia, konstytuujący sztukę ikonieczną. Utwór ten nazywa bowiem szkicem, jak gdyby stanowił on dopiero przygotowanie pod właściwy

wiersz, jak rysunek zdradza zamysł dzieła, którego jeszcze nie ma, które ma dopiero powstać.

Nowosielski w swoich aktach starał się dać wyraz takiej samej wizji sztuki, jaką przedstawił w zacytowanym utworze Różewicz. W jednej ze swoich wypowiedzi artysta zdradza bowiem: „Najdoskonalszym studium pejzażu jest studium pustyni [...]. A na czym polega istota nagości? Na tym, że tam nie ma nic, że tam jest możliwie najmniej z tego, co mogłoby być. Rozbieranie człowieka, to jest doprowadzanie do stanu pejzażu pustynnego, brak to jest istota nagości, nieobecność czegoś”⁷.

Intencję taką ujawnia w sposób szczególny często powtarzający się w aktach motyw zasłoniętej twarzy lub odwróconej głowy. Taki sposób ukazywania postaci spotykamy m.in. w *Antygonie* (1982) czy też w innym dziele o wymownym tytule: *Monografia nieznajomej* (1997). Na obrazie przedstawiającym *Antygonę* na obrzeżach występuje ciąg małych obrazków, w centrum zaś odwrócony plecami kobiecy półakt. W rezultacie zatem równocześnie widzimy i nie widzimy ukazanej na obrazie postaci, jest ona zarazem obecna i nieobecna. Choć możemy stwierdzić, że ma mlecznobiałe plecy, krótkie ciemne włosy, nosi długie kolczyki, to jednocześnie jasne staje się, że nic istotnego o niej samej nie możemy powiedzieć, pozostaje dla nas nieznajoma, skryta, pomimo tak dobitnego wyeksponowania jej postaci. Jak podkreśla Porębski, obrazy Nowosielskiego pozostawiają wrażenie, że „obecność widza nie jest w stanie ani zamącić ani przeniknąć osobnego skupionego w sobie istnienia kobiety”⁸.

Artysta, ukazując nagie ciała kobiet z niezwykłą precyzją i oszczędnością, pragnie zarazem dać wyraz przeświadczeniu, że obraz jest tylko zasłoną i nie może zamknąć w sobie, uchwycić obecności przedstawionej na nim postaci. Jego akty nie pozostawiają bowiem wątpliwości, z jednej strony przez schematyzm rysunku, z drugiej przez częstą arbitralność koloru, że również nagie ciało kobiety ukazane na obrazie, chociaż powinno odsłaniać już wszystko, co da się odsłonić, jest ostatecznie jedynie kolejną zasłoną, niejako obrazem w obrazie. Tę cechę malarstwa Nowosielskiego bardzo dobrze uchwycił Andrzej Kostołowski, który stwierdził, że: „mało jest w malarstwie istot tak doskonale ubranych w cielesność”⁹. Przedstawiane przez niego coraz skąpiej ubrane sylwetki kobiet, obrysowane grubą linią, czasami wręcz tak namacalne, jakby były wyciosane z drewna, a równocześnie kryjące się w ciemności lub zakamarkach domu, ujęte w geometryczne bliskie abstrakcji kształty, nie pozwalają spojrzemu spocząć, nie łudzą, że są czymś więcej niż przedstawieniem.

W podobny sposób, jak akty z odwróconą głową, istnieją postaci kobiece szczególnie w dwóch wierszach Różewicza. Pierwszy z nich to utwór *Doskonała*:

⁷ Cyt. za: K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 74.

⁸ M. Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 19.

⁹ Cyt. za: K. Czerni, *op. cit.*, s. 74.

Twoje gorące usta
są jak gwiazda błękitna
zimna i daleka

oczy twoje
oprawione w krajobraz
czyste do dna i chłodne
wiodą z sobą dialog
niezmacony i doskonały

z dłoni która poraziła mnie
obojętnością
ptaki karmisz i zwierzęta

[P1, 40]

Podmiot podkreśla niedostępność, nieosiągalność upragnionej kobiety, która paradoksalnie wzmacnia się wraz z coraz pełniejszym opisem jej ciała. Ten sam motyw ciała, które jest zasłona, samo będąc także równie niedostępne, powtarza się także w utworze *Wieża*:

To ciało które ona nosi na sobie
które kładzie na łóżku zmęczone
[...]
które miało usta i drogocenne oczy w głowie
które mówiło

ta skóra po której wędrowało słońce
spływały deszcze
ta cisza skóry uroczysta
rozpięta nad nami jak namiot

To ciało którego nigdy nie miałem
bo należało tylko do siebie
to ciało chodzi samo po dalekim obcym
mieście siada na ławce odpoczywa
obojętne na nasze
pragnienia
zamknięte [...]

[P2, 76]

Druga strofa wiersza przez porównanie ciała kobiety do ziemi, podkreśla, że ono właśnie poprzez swoją materialność najpełniej wyjawia naturę świata, który też jawi się jako zasłona, w jakiś sposób zbawienna, bo chroniąca, osłaniająca jak namiot.

Utwór *Na powierzchni poematu i w środku* można potraktować jako realizację wyrażonych w *Szkicu do erotyku współczesnego* dyrektyw. W wierszu tym poeta podejmuje się opisać „małą martwą naturę”, ale w taki sposób, że opis danego wydzielonego z niej fragmentu zawarty w jednej zwrotce zostaje powtórzony w kolejnych, tyle tylko że przy użyciu coraz mniejszej ilości słów. W każdej z tych odsłon zaznaczona jest obecność kobiety – obecność, która jest zarazem nieobecnością, gdyż trwa jako ślad:

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

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

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

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

na popielnicze
grudki szarego popiołu
wygaszone (bez światła)

żółtawobiały
niedopałek
wgnieciony palcem
ślad po ustach

na popielnicze
grudki ostygłe
popiołu
biały niedopałek
wgnieciony palcem
ślad szminki [...]

[P3, 105–106]

W późniejszych strofach nie ma już tak oczywistych oznak uprzedniej obecności kobiety, jednak w perspektywie tych pierwszych, pozostałe, choć coraz mniej namacalnie, przekazują zarówno ślad jej bytności, jak i jego stopniowe zanikanie. W jednej ze zwrotek następujących już po właściwym opisie martwej natury uwypatniony został upływ czasu, który jest konstytutywny dla samej poezji, jako sztuki w czasie się rozwijającej: „muchą uderza / miarowo w szybę kropla draży kamień”. Być może zatem kolejne coraz skąpsze opisy martwej natury mają uwypatnić czasowość obecności człowieka, która naznaczona jest przemijaniem, zanikaniem, aż po zupełną nieobecność. W pierwszej zwrotce bowiem pojawia się zwrot „ślady palców”, który wydaje się podkreślać przede wszystkim to, że coś było obecne i zostawiło oznaki swej bytności w postaci odcisku. Platon ślad taki określa jako

*typos*¹⁰, czyli odcisk właśnie. Ślad ten silnie związany jest z obecnością tego, kto go zostawił. Może też sugerować, że sama nieobecność nie trwa długo.

Jednak już w następnych strofach zwrot ten przeobraża się i przyjmuje postać: „wglębieńia po palcach”, „ślady po palcach”. Tym samym uwytatniony zostaje dystans czasowy pomiędzy trwaniem samego śladu a momentem jego pozostawienia, tworzy się i pogłębia także rozziw między obecnością i nieobecnością. To nieobecność staje się dominująca. Podobnemu przeobrażeniu podlega jeszcze jedna sekwencja zwrotów, w których pojawia się słowo „ślad”. Mamy bowiem kolejno: „ślad po wargach”, „ślad po ustach”, „ślad szminki”. Jako pierwsze zostały wymienione „wargi”, gdyż słowo to bardziej niż „usta” ewokuje cielesność, ich specyficzną, miękką, pomarszczoną powierzchnię, która może się odbić, odcisnąć na papierosie, gdy są one pomalowane. Słowo „usta” wydobywa raczej sam kształt, wskazuje na pewien element twarzy, ale bez takiej cielesnej, materialnej namacalności. Ostatni „ślad szminki” to już tylko ślad śladu, który zapośrednicza obecność kobiety. To już nie ona sama pozostawiła ślad, ale pomadka, którą miała na ustach, która jej usta zakrywała. Ślady zatem stopniowo zacierają się. Ostatecznie to nie obecność zdają się uwytatniać, ale jej brak. Ślad rozumiany jako *typos* przeobraża się w *ichnos*, który jest resztką, tym, co pozostaje, co jest szczątkowe, niepełne, wybrakowane właśnie. Ta szczątkowość śladu, jego zanikanie, zamywanie także zdaje się postępować. Czy bowiem pusta szklanka po herbacie to jeszcze ślad po czyjejś obecności? Jeśli tak, to czy „futrał do okularów / niebieski / kalendarzyk kieszonkowy / z białymi cyframi 1970” to też jeszcze ślad? Pomimo wszystko wydaje się, że jest to ślad, ale ślad bardzo słaby, niewyraźny. Jeśli początkowo mogliśmy stwierdzić, że osobą, której już nie ma, która jest nieobecna, to kobieta, która usta miała pomalowane szminką, tak też ostatecznie możemy jedynie przypuszczać, że owe przedmioty mogły do kogoś należeć, że ktoś mógł je po sobie pozostawić.

Być może jednak tych różnych sposobów opisu „małej martwej natury” nie należy wcale traktować chronologicznie, lecz jako różne ujęcia tej samej statycznej rzeczywistości, kolejne rzuty spojrzenia podmiotu lirycznego patrzącego na nią i próbującego dać jej opis, przedstawić ją. Jednakże spojrzenie to nierozzerwalnie należy do kogoś, kto czyjaś obecność przeżył, a teraz (tzn. w chwili wypowiedzenia) pozostał sam wobec przedmiotów i wobec nich trwa, ale trwa ze świadomością czyjejś nieobecności.

Na tę podwójność perspektywy wskazuje *Posłowie do poematu*, w którym czytamy:

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbierać obraz z obrazu

¹⁰ Typologię śladów u Platona zarysowuje Andrzej Zawadzki przy okazji prezentowania głównych nurtów filozofii postmetafizycznej odwołującej się do języka doświadczenia religijnego. Zob. A. Zawadzki, *Hermeneutyka śladu i hermeneutyka świadectwa* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 331–344.

kształty z barw
 obrazy z uczuć
 aż do rdzenia
 do języka cierpienia
 do śmierci [...]

[P3, 109]

Okazuje się, że wyjawianie śladów obecności kobiety, które przybiera formę wiersza, mówi zarazem coś o samej poezji. Utwór, w którym zawarte zostało doświadczenie nieobecności kobiety, sam też przybiera postać śladu, co ujawnia się właśnie w sposobie opisu, który jest coraz bardziej powściągliwy, stanowi zdejmowanie słów, rozbieranie z obrazów. Tutaj słowo jest obrazem. Określenie „martwa natura” w malarstwie odnosi się do tego, co obraz przedstawia, do zewnętrznej wobec niego rzeczywistości, ale jest też (a raczej przede wszystkim) tytułem samego obrazu i to obraz jest właściwym desygnatem tego słowa. Martwa natura bowiem, nawet jeśli nie jest namalowana, to zawsze jest już obrazem, pewnym współlistnieniem przedmiotów jako wydzielonej kompozycji. Tak rozumiana, ujawnia tkwiącą w świecie obrazowość, przedstawialność. Okazuje się bowiem, że:

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

Zatem określenie „martwa natura” w omawianym wierszu odnieść można, a nawet trzeba, nie tylko do rzeczywistości, której opis on stanowi, ale także do niego samego. I ta podwójna perspektywa nie może być zniesiona. Wskazówka do takiej interpretacji tkwi w planie treściowym utworu, w strofie, gdzie mowa o martwej naturze:

mała martwa
 natura oświetlona do połowy
 druga część w cieniu

Równocześnie odnosi się ona do rzeczywistości reprezentowanej, jak i do samego utworu. Grę światła i ciemności przenieść można na relację między tym, co wyjawione (a więc oświetlone) i tym, co ukryte (pozostające w cieniu), o której w istocie mówi tytuł wiersza: *Na powierzchni poematu i w środku*, a także druga część *Postawia*:

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 sennie
 ciemne

Poemat zatem składa się w istocie z dwóch wierszy: tego, który jest na powierzchni i tego będącego w środku, ukrytego. Powtarza się motyw: wiersza w wierszu – obrazu w obrazie (tak częsty także u Nowosielskiego). Jasna jego część to utwór, który czytamy – opis martwej natury. Wiersz ten jako obraz miał zostać rozebrany z uczuć. Wiersz ukryty zaś to rdzeń, o którym mowa w *Posłowie*. I rzeczywiście, kolejne zwrotki z precyzją przedstawiać mają martwą naturę. Nie wyrażają uczuć, bo same też są martwą naturą. Należą do niej również ślady kobiecej obecności i one również są opisane tak, by tę ich śladowość jak najbardziej zatrzeć, by przestały one być śladami, a stały się jedynie grą kolorów, światła, wgłębieniem na powierzchni soli. W tym chłodnym, wyważonym, powoli i ostrożnie sporządzonym opisie, który jest napisanym wierszem, ukryte są uczucia, cierpienie i śmierć, która jest nieobecnością. Spokój tej martwej natury, która: „pomniejsza ucisza / leczy / usypia” zestawiony jest z opisem nieubłagane płynącego czasu. Przecież mucha, która miarowo, a zarazem morderczo uderza w szybę i kropla, która draży kamień, tylko „na powierzchni” mogą być obrazem, który usypia martwym opisem. Tak naprawdę wyraża on w najwyższym stopniu niepokój, tym większy, że pozornie będący właśnie niezmaconym spokojem. W tym świetle ślady pozostawione przez kobietę, choć szczątkowe, świadczą o jej dojmującej nieobecności, są językiem cierpienia, ale w ten negatywny, apofatyczny sposób właśnie ją uobecniają. Wiersz staje się katafaticznym świadectwem jej nieobecności – przedstawia bowiem ślady po niej i apofatycznym świadectwem jej obecności, które wyraża się w przemilczanym, ukrytym języku cierpienia.

W ten sposób widać, jak poprzez postać kobiety znajduje swój pełny wyraz tajemnica „wcielonego słowa”, jak nazywa swoją twórczość poeta w wierszu *Do Piotra* z tomu *Płaskorzeźba*, a tym samym jednoznacznie wskazuje na silne związki tej twórczości ze sztuką ikony i z taką koncepcją obrazu, jaką ta sztuka w sobie niesie.

Rozbieranie obrazu z obrazu nie jest niczym innym, jak rozbieraniem człowieka, by spoza zasłon wydobyć jego cielesność, poprzez którą realizuje się jego obecność jako osoby. Mówi o tym wiersz *Zasypiając*, w którym podmiot liryczny zwraca się do upragnionej, ukochanej, ale też pożądanej kobiety:

Zasłony
 jak bandaż

spowiły związały
utańczy ranę twego ciała

jak wyjawic
wyłuskać
z tych zasłon
słów gestów
jak wydobyć
twoją cielesność
wyjawic
płec

[P3, 224–225]

Różewicz nazywa płec kobietą raną – rozdarcie, bo pozostaje otwarta, nie zabliźnia się. Czym bowiem jest w istocie „język cierpienia”, do którego dotrzeć można, jedynie zdejmując słowa, rozbierając obrazy? Domeną języka jest słowo, a cierpienia – ciało, ciało żywe, doznające. „Język cierpienia” to słowo, które jest ciałem, ciałem cierpiącym. Tajemnica „okałeczonej poezji” (P3, 241) to tajemnica „wcielonego słowa” (P3, 294). Wcielenie zaś znajduje swój ostateczny wyraz w figurze Chrystusa na krzyżu. Konsekwencją Wcielenia, jego wypełnieniem jest śmierć. Język cierpienia to rozrywanie między słowem i ciałem. Słowo, stając się ciałem, uczyniło możliwym przedstawianie. Dogmat Wcielenia ukonstytuował przecież ikonę. To przedstawianie może się jednakże dokonywać tylko w konaniu, tylko poprzez śmierć. Ciało, którym można się dzielić, jak w czasie Ostatniej Wieczery, które można przekazywać, które może łączyć tak, jak słowo – takie ciało, które w istocie jest słowem, to ciało umierające. Jezus jako Wcielone Słowo, stał się obrazem Boga, ucieleśnił pełnię obecności. Na krzyżu, który miał być jej świadectwem, został z niej całkowicie wyzuty. Taki jest właśnie sens *kenosis*, które jest uniżeniem, ogołoceniem aż po wyniszczenie.

Poezja, stając się „wcielonym słowem”, jest świadectwem obecności jako *martyria*, które w świadczeniu tym doznaje całkowitego wyniszczenia, staje się śladem w sensie *ichnos* – szczątkami, martwą naturą. Tak rozumiana poezja, w której pragnienie obecności spotyka się z jej brakiem, utratą, to *Ciern* „który rozdziera / nasze usta / teraz/ i w godzinie śmierci” (P3, 39). Dlaczego poezję nazywa Różewicz „wcielonym słowem”? Być może, rozumie ją bowiem zarazem jako wiersz, który jest właśnie jej ciałem, jej materialną formą, jak również jako to, co metafizyczne, co jest pełnią obecności, ale równocześnie tak jak Absolut, pozostaje nieuchwytny. Bowiem, jak pisze w jednym z wierszy tomu *Płaskorzeźba*:

Poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesięciu latach
pisania
poezja

może się objawić
poecie (...)

przybiera kształt
ust
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści

[P3, 255]

Tak rozumiana poezja jako doświadczenie obecności, swoistej paruzji, istnieje na kształt epifanii. Utwór ten mówi o takim aspekcie poezji czy też sztuki, który w ikonie wyraża jej droga zstępująca. Tym, co zstępuje, jest obecność, która możliwa jest dzięki istnieniu dzieła, ale droga ta przecina się z drogą wstępującą, apofatyczną. Wiersze Różewicza ten właśnie aspekt negatywny realizują. Ikona w swej apofatyczności nie skrywa tego, że jest jedynie obrazem, schematycznym przedstawieniem postaci, oszczędnym, unikającym wszystkiego, co byłoby jedynie ozdobą, co zatrzymywałoby spojrzenie w zachwycie na sobie. Podobnie poezja Różewicza stroni od estetyzmu, nie chce się podobać. Dlatego też poeta unika wyszukanych metafor, porównań, które zatrzymywałyby na samych sobie, dawały złudzenie, że rzeczy, do których się one odnoszą, zostały raz na zawsze uchwycone, zobaczone. Ta poezja, tak jak ikona, stroni od anegdotyczności: „nie chce opisywać / opowiadać / tłumaczyć bawić” (P2, 91). Poeta wie, że słowa są zasłonami i nie można ich mnożyć, wręcz przeciwnie, trzeba je „zdejmować”, dlatego też nie waha się stwierdzić, że może najpełniej poetą jest właśnie wtedy, gdy je skreśla, a nie stawia. W tym akcie negacji odzyskują one swoje widzialne, materialne istnienie. Przestają być tylko transparentnym medium. Jako skreślone ujawniają, że poza wskazywaniem, odsyłaniem do czegoś, one także na swój własny sposób istnieją, są bytami pośród bytów i jak wszystko inne mogą także przestać istnieć. Z tej perspektywy określenie „nieczysta poezja” ma wskazywać na nieprzejrzystość języka. Poezja, zdaje się mówić poeta, ma być jak ikona, która nie skrywa, lecz ujawnia, że jest obrazem – zasłoną:

Czasem życie zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam potrzebnych
środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz Tego

nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę

[P4, 166]

Podobna intencja kieruje Nowosielskim, dla którego rama stanowi integralną część obrazu i z tego powodu często sam ją maluje na desce lub płótnie. W ten sposób pragnie zaznaczyć, że obraz jest tylko jedną z rzeczy, ściśle wydzieloną. Sam nie jest światem, ale do niego należy.

Dwie wymienione wizje poezji przeplatające się w twórczości Różewicza, których w istocie nie da się od siebie oddzielić, bardzo dobrze odpowiadają sofiologicznemu wymiarowi sztuki, na jaki może naprowadzić nas ikona¹¹. Poezja, która przybiera formę wiersza, jest jak Sofia stworzona. Ta zaś, która „przybiera kształt ust” lub ta, o której poeta mówi w jednym z wierszy: „obudziłem się ze słońcem / miałem uczucie że zbliża się / do mnie poezja / ale to było złudzenie / (poezja zakryła oblicze)” (P3, 264), jest jak Sofia niestworzona. O tej ostatniej nie można nic powiedzieć, jak o Bogu. Skrywa ona oblicze lub objawia się, ale poeta o tym nie decyduje. Może jedynie pisać wiersze, czekając aż znów go nawiedzi, wtedy jego wysiłki połączą się z tym, co przychodzi z zewnątrz, jak ma to miejsce chociażby w wierszu *Pisałem* (P2, 238).

Tak rozumiana poezja zawsze pozostanie nieuchwytna, przychodzi niejako spoza świata, wydarza się jako obecność, dlatego też pisanie wierszy, które są jedną z rzeczy tego świata, może być śladem tego wydarzania się, ale nim samym nie jest, czego wyraz daje poeta w utworze *Można*:

Pamiętam że dawniej
poeci pisali „poezje”
można jeszcze pisać wiersze
przez wiele wiele lat

można też robić
inne rzeczy

[P2, 129]

Dlaczego zatem poeta podejmuje się pisanie wierszy? Różewicz wydaje się, podobnie jak Nowosielski, wierzyć w taką wizję sztuki, jakiej możliwość daje ikona właśnie w jej aspekcie sofiologicznym, a więc sztuki ocalającej, bo scalającej na nowo to, co dotknięte zostało rozbiciem, rozłamem¹². Dlatego też obaj

¹¹ Ten aspekt sztuki ikony związany jest z tajemniczą postacią kobiecą – Sofią, czyli Mądrością Boga, która miała tańczyć przed Nim w trakcie stwarzania świata. Z tego powodu często utożsamiana była ze światem zarówno tym stworzonym: materialnym, jak również z jego pierwowzorem: odwiecznie obecnym w umyśle Boga. Po grzechu pierworodnym Sofia doznała rozbicia na świętą i przekłętą, jednak rozłam ten nie przekreślił ostatecznie jej pierwotnej jedności, której znakiem stało się Wcielenie. Zob. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, przeł. ks. H. Paprocki, Bydgoszcz 2006.

¹² Zob. Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 128–130.

w swojej twórczości przekonują, że w sztuce nie ma tematów przeklętych, że w jakimś głębokim sensie podział na *sacrum* i *profanum*, jak również na to, co przynależne sztuce i co pozostaje poza jej zasięgiem, jest wtórny i że sztuka może to ujawniać.

Nowosielski podkreśla, że „sztuka często jest posyłana właśnie w bardzo ciemne rejony bytu, ażeby te ciemności rozproszyć...”¹³ Pytany w jaki sposób tego dokonuje, malarz odpowiada: „Swoimi środkami, sobie właściwymi... Nie da się tego zanalizować, ale nawet najbardziej infernalne tematy przestają być w sztuce infernalnymi”¹⁴. Różewicz w wierszu *na obrzeżach poezji* także mówi o tej scalającej, pośredniczącej roli poety: „pośrednicząc / między górą i dołem / wykonuję od wielu lat / ten zawód / do którego zostałem wybrany i / powołany / «a który nazywa się poezją»” (P4, 75). A w innym utworze poetę nazywa „kamieniem z nieba / wyzutym z ognia / meteorom” (P3, 256). By mogło się dokonywać owo scalanie, zbawianie rzeczywistości, sama sztuka musi doznać ogołocenia, wyniszczenia, musi stać się „wcielonym słowem”, wejść w to wszystko, co najbardziej ziemskie, prozaiczne, anty-poetyckie, wyzuć ze swej niebiańskości, anielskości, dlatego też w jednym z utworów poeta walczy z aniołem poezji (P2, 183).

Tak jak w Jezusie obie Sofie: święta i przeklęta stały się na powrót jednym, a dokonać się to mogło tylko poprzez śmierć, która była konsekwencją Wcielenia, tak też sztuka musi docierać do swoich granic, by mogła się odrodzić. Dlatego też Różewicz tak wiele mówi o śmierci poezji i poety. W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* wyznaje bowiem: „Aby zmartwychwstać, poezja musiała umrzeć. Byłem i ja sprawcą i świadkiem jej śmierci”¹⁵. To on ją jako twórca rodził, przyoblekał w ciało, które było śmiertelne. Jednakże mówienia o samym zmartwychwstaniu unika w swoich utworach lub wypowiada się o nim negatywnie. Szczególnie wyraźnym przejawem takiej postawy jest wiersz *Wiedza*, w którym stanowczo odżegnuje się od jakichkolwiek eschatologicznych wizji. W innym utworze – *Vrśacka elegia* – chociaż pojawia się perspektywa eschatologiczna odnosząca się do poezji, podmiot liryczny stara się ją zakwestionować:

Idziemy aleją parku
ubywa nas z każdym słowem
krokiem liściem

umierając rozmawiamy pogodnie
o przeszłości o poezji

są poeci którzy odbierają sobie życie
inni piszą aż do śmierci

ja odbieram sobie poezję
żeby widzieć jaśniej

¹³ *Ibidem*, s. 85.

¹⁴ *Ibidem*, s. 113.

¹⁵ Cyt. za: R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, przeł. K. Chmielewska et al., Izabelin 2000, s. 97.

Kiedy wybiję godzina Nowej Poezji?
Spróbuję odpowiedzieć Tobie sobie

Kiedy ostatni poeta
będzie pierwszym poetą
a pierwszy ostatnim
kiedy zły wiersz
będzie dobrym wierszem
a dobry wiersz
będzie złym wierszem
wtedy wybiję godzina
nowej poezji

uśmiesz się bracie
nudzi Cię moja pusta
kostyczna retoryka (...)

Kobieta która nie jest już kobietą
mija nas uśmiecha się
bezkrwistymi wargami do siebie...

usłyszała z mojej przepowiedni
ostatnie słowa

[P3, 113–114]

Poeta mówi o poezji, umierając, a więc stojąc niejako na granicy, i choć sam sobie wydaje się przeczyć, bo to, co mówi określa tylko „pustą retoryką”, ostatecznie wizję nowej poezji nie nazywa zmyśleniem, a przepowiednią, a więc tym, co ma się wydarzyć. Kim jest tajemnicza kobieta? Opis sugeruje, że to śmierć, również ostatnie słowa, które mogła usłyszeć, zostają ujęte w taką formę wyrażenia, które jej nadejście właśnie zazwyczaj oznajmniają („...wybiję godzina nowej poezji”). Być może jednak poeta zobaczył starą poezję, która, tak jak jej twórca, stoi już na granicy (a może właśnie ją przeszła), umiera i dlatego wydaje się być „kobietą która nie jest już kobietą”. Może uśmiecha się, bo ostatnie słowa przepowiedni dają perspektywę odrodzenia, odnowy, a może dlatego, że wie coś, czego podmiot jedynie się domyśla? Może w końcu przeżyła ona już swoją własną śmierć i zmartwychwstanie nie nadeszło, a teraz pędzi swój upiorny żywot?

Wydaje się jednak, że wiersze te nie znoszą wcale perspektywy eschatologicznej, a jedynie ukazują jej właściwy wymiar. We *Wrotach śmierci* poeta wyjaśnia bowiem, że wiara nie znosi poziomu wiedzy, która tej wierze zupełnie się sprzeciwia. Tak naprawdę bowiem wiara dopiero wtedy rzeczywiście staje się możliwa, gdy wiedza jej przeczy: „wiara w to co istnieje / nie jest wiarą jest wiedzą / ale wiara w to co nie istnieje / jest prawdziwą wiarą” (P4, 383).

Jezus umierając, doświadczył momentu całkowitego opuszczenia, został wyzuty z tego, co boskie. Poezja jako „wcielone słowo” również z tej nadprzyrodzonej perspektywy, z metafizyki powinna się ogałacać, co nie znaczy, że na innym poziomie, już nie deklaratywnym, wypowiedzeniowym czy przedstawieniowym, perspektywa ta wcale nie zostanie zniesiona. Kluczem do takiego rozumienia

sztuki jest właśnie ikona. Nowosielski podkreśla bowiem, że zasadniczo nie istnieje ikona Zmartwychwstania, a jedynie ikona Zejścia do piekieł. Jednakże, zdaniem Nowosielskiego, nie jest to ikona we właściwym sensie, a jedynie wyobrażenie symboliczne wpisujące się tylko w nurt malarstwa ikonowego, gdyż ani samego aktu Zmartwychwstania ani Zejścia do piekieł nikt nie widział. Ikona natomiast, jak podkreśla Nowosielski, musi wyrzec się jakiegokolwiek obrazowania symbolicznego na rzecz realizmu wizji, który zawsze zasadza się na znanej nam, widzialnej rzeczywistości. Dlatego też granicą, poza którą malarstwo to nie może wyjść, jest ikona Ukrzyżowania. Ukazuje ona bowiem, że już samo przeżycie śmierci na krzyżu jest przeżyciem Zmartwychwstania. Ikona Ukrzyżowania pokazuje ciało umęczone, słabe, biczowane, rozpięte na krzyżu, jednym słowem, ciało w stanie katastrofy. Jednak już sama sublimacja formalna, samo przedstawienie Ukrzyżowania, nadanie mu sensu, stworzenie jego obrazu, pokonuje śmierć¹⁶. Nowosielski w swoich obrazach także stara się wydobyć ten podwójny wymiar rzeczywistości, co szczególnie widoczne jest w aktach, zdominowanych przez figurację męczeńsko-erotyczną, dla której podstawą jest właśnie ikona Ukrzyżowania wraz z niejako kobiecym jej odpowiednikiem – ikoną świętej Praksedy¹⁷.

W ten sposób poprzez odwołanie się do ikony możemy wskazać na jeszcze jedną bardzo ważną cechę twórczości Różewicza i Nowosielskiego. Z jednej strony z człowieczeństwa Chrystusa, z drugiej zaś z faktu, że jest on jedynym Obrazem Niewidzialnego Boga, wynika, że sztuka, która ma w nim swe źródło, nie może wyjść poza przedstawianie człowieka i świata, który także jest dogłębnie ludzki, tzn. dzięki Sofii w swej materialności cielesny. Dlatego też Nowosielski podkreśla, że to ciało człowieka jest domeną i najważniejszym tematem ikony. Różewicz także wyraźnie wskazuje na konieczność samoograniczenia się poezji do tego, co stanowi obszar ludzkiego doświadczenia, przeżywania, co tworzy bezpośrednio mu daną rzeczywistość. Dlatego też w wierszu *W środku życia* mówi, że: „jeśli usłyszał głos / który płynął / z ziemi wody i nieba / to był głos drugiego człowieka” (P2, 55). Jego poezja już nie tylko mówi o człowieku, ale sama nabiera ludzkich cech – przyjmuje ciało, które czyni ją śmiertelną.

W tym samoograniczeniu sztuka wcale nie traci wymiaru metafizycznego czy sakralnego, ale tak naprawdę odkrywa i ocala go na nowo, wskazując na niego właśnie jako na Transcendencję, o której ona może mówić tylko w sposób negatywny. Zdejmując kolejne zasłony, ujawnia bowiem zarazem, że ona sama w tym zdejmowaniu także jest tylko jedną z nich.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 69–70.

¹⁷ Zob. M. Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 130; Z. Podgórzec, *op. cit.*, s. 80.

Justyna Siemienowicz

FEMALE CHARACTERS IN THE WORK OF
JERZY NOWOSIELSKI I TADEUSZ RÓŻEWICZ:
THE ICONIC DIMENSION OF ART

Summary

This is a comparative study of women characters in the work of painter Jerzy Nowosielski and poet Tadeusz Różewicz. Rather than list or catalogue the vast array of women portraits brought to life by brush or pen, this article tries to establish the place and the role of the female character in the work of either of the two artists. The common ground, which makes such a comparison possible, is sought in self-referentiality, a feature which is conspicuously present in both Nowosielski's as well as Różewicz's compositions. The techniques of analysis and interpretation used here come from the toolkit of criticism dedicated to the exploration of the interdependence of word and visual image. However, the key set of critical concepts is in this case provided by the art of the icon in the twin sense of a strictly painterly tradition and the icon's spiritual aura with its unique philosophical and theological background.