



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym - malarskie i inne cytaty jako "dodatek" do rozpraszającego się życia

van Nieukerken, A.

DOI

[10.14746/pt.2014.21.4](https://doi.org/10.14746/pt.2014.21.4)

Publication date

2014

Document Version

Final published version

Published in

Przestrzenie Teorii

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van Nieukerken, A. (2014). Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym - malarskie i inne cytaty jako "dodatek" do rozpraszającego się życia. *Przestrzenie Teorii*, 21, 59-76. <https://doi.org/10.14746/pt.2014.21.4>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<https://dare.uva.nl>)

*Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym – malarskie i inne cytaty
jako „dodatek” do rozpraszającego się życia**

ABSTRACT. Nieukerken Arent van, „Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym” – malarskie i inne cytaty jako „dodatek” do rozpraszającego się życia [“Francis Bacon or Diego Velázquez in a dentist’s chair” – pictorial and other kinds of quotations as an addition to a disintegrating life]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 59-76. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

The mature poetry of Tadeusz Różewicz seems to be at odds with both modernist and postmodern literary tenets. It undeniably makes abundant use of intertextuality (including self-quotations), but in spite of this [post]modernist tendency it does resist self-referential impersonality. Różewicz again immerses allusions to images, texts and other artifacts – which, according to formalist and structuralist interpretations, should disengage themselves from an artist’s biography in order to achieve aesthetic autonomy – in the current of life, devoid of an innate sense and always identical to itself. In fact, life cannot be apprehended by art, and precisely, Różewicz tries to thematize this impossibility by producing texts or rather poetical acts that could be classified as self-effacing artifacts. He even succeeded in discrediting the modernist epiphany (which has a double status, i.e. as a poetical device and a window on the transcendent) by replacing it with loquacious anticlimaxes. The fragmentary, disintegrating form of his later poetry (the long poem “Francis Bacon or Diego Velázquez in a dentist’s chair” is a perfect – or rather consciously imperfect – implementation of this form) does not pretend to be a representation of a human being’s disintegrating existence. This poetry is, above all, an existential act, or – in other words – a performance, and not a self-sufficient work of art.

W swojej monografii o twórczości Różewicza Tadeusz Drewnowski przytacza znamienne – w kontekście dyskusji na temat modernizmu i postmodernizmu – słowa poety i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego:

Z wiary w sztukę i z wątpienia o sztuce powstała ufność ostateczna, bezwarunkowa. Tę bezwarunkową, Mickiewiczowską ufność do poezji, wiarę w funkcję naszego słowa wypowiada współcześnie tylko jeden Różewicz¹.

Wydaje się więc, że w odróżnieniu od współczesnych mu poetów polskich, którzy prawie bez wyjątku swój rodowód wywodzili od modernizmu, Ró-

* Artykuł jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Tadeusz Różewicz i obrazy” zorganizowanej przez Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Komisję Filologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, która odbywała się 2-4 grudnia 2013 roku w Poznaniu.

¹ T. Drewnowski, *Walka o oddech: bio-poetyka w pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 317.

zewicz nie kwestionuje zasadniczej adekwatności języka wobec rzeczy, istot i sytuacji, które prawdziwa poezja powinna ujmować. Jeżeli sztuka, a zwłaszcza poezja, znajduje się w stanie kryzysu (nie mogąc dotrzeć do sfery prawdziwego życia, jawi się jako wyraz albo sprawozdanie z porażki), to wynika to – zdaniem Różewicza – z przyczyn nie tylko dotyczących środków wyrazu, lecz także – i przede wszystkim – egzystencji poety, który pozostaje – nawet wbrew własnej intencji – świadkiem swojej epoki. Kryzys języka poetyckiego wynikał bowiem z odkrycia, że słowa stanowią warstwę pośredniczącą między „ja” poety a światem. Rzecz w tym, że ów świat jest z punktu widzenia po-Kantowskiego światoodczucia zaledwie zbiorem zjawisk. Nie wskazują one na sferę rzeczy samej w sobie, jako że *noumenon* stanowi zaledwie logiczny warunek ich istnienia, mając status idei regulatywnej. Zasugerowana przez nią transcendencja jest w najlepszym przypadku hipotezą, a nie objawieniem przywracającym światu jego substancjalność. Krótko mówiąc, sam Absolut jawi się tu jako odezwana konstrukcja intelektualna. Wprawdzie tak rozumiany Absolut może – na innej płaszczyźnie – być przedmiotem wiary. Jednakże wiara taka nie może już liczyć na wsparcie intelektu.

Wiadomo, że poezja modernistyczna próbowała na różne sposoby docierać właśnie do sfery Absolutu, np. poprzez wynalezienie idiomu pozwalającego uobecnić jego niewyrażalną tajemnicę, wobec której istniejące kody językowe tracą swą wiarygodność. Słowa okazują się wtedy elementami większych i uświęconych konwencji systemów znaczeniowych, a zadanie języka poetyckiego polega na tym, by wyzwolić język z tego typu zapośredniczenia. Problem w tym, że w symbolistycznej odmianie modernizmu jest to możliwe tylko poprzez poetykę cudowności, konstruującą przestrzeń wierszową w taki sposób, by Absolut mógł się – na krótką chwilę, w postaci epifanii – objawić (choćby skądinąd, samoobjawianie się Absolutu równa się zasłanianiu się jego istoty, albo – jeszcze inaczej – właśnie owa sytuacja aporetyczna stanowi istotę Absolutu *dla nas*). Doświadczenie epifaniczne nie przeobraża jednak zapośredniczonej natury słowa, nie przywraca mu jego nagości i niewinności. Ponadto wydaje się, że językowe opisy rzeczywistości zjawiskowej nie mają wtedy żadnej samodzielnej wartości. Stanowią zaledwie pretekst – albo może raczej wyrefinowany rytuał – by ustalić relację między podmiotem a Absolutem.

Druga – awangardowa – opcja modernistyczna traktuje samo słowo jako Absolut (albo może raczej jako namiastkę tradycyjnego Absolutu), który uległ dyskredytacji wskutek odkryć nowoczesnego przyrodoznawstwa. Absolutna istota słowa realizuje się w autotelicznym akcie kreacji poetyckiej, który stwarza niepowtarzalne konfiguracje słowne ulegające estetycznej ocenie poza wszelkimi relacjami z pozasłownym pierwowzorem („rzeczywistością”, „światem”) lub ponadśłownym celem (transcendencją, Bogiem). Można sobie oczywiście wyobrazić rozmaite formy po-

etyckie łączące – albo mieszające – te podstawowe typy modernistycznej twórczości poetyckiej (jak np. w polskim kontekście wizyjna poetyka drugiej awangardy).

W końcu istnieje rodzaj poezji modernistycznej, który stawia sobie za cel uobecnienie sytuacji nieadekwatności słowa wobec Absolutu jako jednego z możliwych aspektów ogólniejszej odmiany niewspółmierności. Chodzi tu o status samego nowoczesnego człowieka, który jest istotą w zasadzie odosobnioną. Żyje on w stanie separacji, nie tylko od Absolutu (objawiającego się mu tylko jako intelektualna hipoteza), lecz również od bytów względnych składających się na jego świat, a nawet od samego siebie. W tym przypadku utwór przedstawia każdy jednostkowy akt docierania do rzeczywistości bezwzględnej jako podszyty ironią, godzącą nie tylko w „rzeczywistość”, lecz także w podmiot sięgający do owej rzeczywistości za pośrednictwem tego aktu.

*

Czy można więc – albo może raczej czy należy – pisać o rozproszony – jeżeli nie wręcz rozpraszającej się – rzeczywistości naszego coraz bardziej skomplikowanego świata bez takich typowo modernistycznych zabiegów, jak epifania i ironia? Wydaje się, że w twórczości modernistycznej ironia i epifaniczność mają podwójną funkcję. Są zarówno wyrazem sytuacji egzystencjalnej człowieka nowoczesnego, jak i środkiem formalnym pozwalającym mu przedstawić ów status w dziele sztuki. Na płaszczyźnie egzystencjalnej ironia i epifania świadczą o rozpraszającej się istocie życia w warunkach nowoczesności. Pełni sensu, namacalności świata, całkowitej tożsamości jaźni ze sobą, nowoczesny człowiek może doświadczyć jedynie jako niemożliwości, tzn. poprzez zawieszenie praw i reguł rządzących rzeczywistością, albo jeszcze inaczej: jako – zaprzeczającego egzystencji nowoczesnej – cudu. Z punktu widzenia formy przestrzeń nowoczesnego utworu poetyckiego przedstawia rozpraszający się charakter nowoczesnej rzeczywistości poprzez formę scalającego się dzieła sztuki, czyli odmiany „sylwy nowoczesnej” [Ryszard Nycz].

Nieprzystające do siebie fragmenty reprezentujące nowoczesne życie zostają przeobrażone przez – na ogół – niewielkie i już na pierwszy rzut oka wyróżniające się poetycznością lub wzniosłością „odpryski” odsyłające do przednowoczesnego ładu. Wprawdzie nie przywracają ani ponownie nie realizują owego ładu na poziomie ontologicznym, ale właśnie dzięki ich obecności forma się zagęszcza. Pozornie nieuporządkowany zbiór fragmentów składających się na poemat okazuje się nagle strukturą posiadającą środek. Ów proces poetyckiego ześrodkowywania się idzie na ogół w parze z mniej lub bardziej dyskretnymi nawiązaniem do tradycyjnych form i zabiegów poetyckich (epizodyczne używanie klasycznych formatów wierszowych, rymów, archaizmów leksykalnych i składniowych

itp.). Tego typu rozwiązania stanowią jednak – z punktu widzenia Różewicza – niedostatecznie radykalną reprezentację rozkładu hierarchii i nieobecności sensu charakteryzującego egzystencję [po]nowoczesną, ponieważ w modernistycznym utworze wyrugowana z przestrzeni „prawdziwego” świata hierarchiczność wraca – wprawdzie jako element popełkanej formy – w przestrzeni wiersza. Zagęszczające powierzchnię tekstu elementy epifaniczne podporządkowują tę przestrzeń jakiejś ostatecznej, często metafizycznej perspektywie². Ironia stanowi tu jedynie warunek wstępny ostatecznej transformacji, dzięki której specyficzny sens poetycki przesłania bezsens życia (choć go z punktu widzenia Różewicza nigdy nie unieważnia), którego przypadkowość wyrażona przez doświadczenie pierwotnego okrucieństwa stała się po odejściu bogów oczywistą prawdą. Modernistyczna poetyka w wydaniu Eliota i Miłosza stawia sobie więc za cel, by za pośrednictwem formalnych zabiegów poetyckich (epifanii jako czynnika kompozycyjnego) uruchomić mechanizm zbawiający, dzięki któremu rozproszony i upadły (w sensie moralnym) świat zostaje ponownie zintegrowany.

Tego rodzaju poematy modernistyczne stanowią w pewnym sensie indywidualne apokalipsy przygotowujące proces restytucji uporządkowanego świata sprzed upadku. Można nawet powiedzieć, że uczestniczą w tym procesie zbawienia. Trzeba tu zresztą podkreślić, że poetyka zbawienia niekoniecznie musi mieć charakter metafizyczny. Może również chodzić o ocalenie tradycyjnych wartości kultury w rozpraszających warunkach nowoczesności. Tak dzieje się np. w poezji Ezry Pounda, w której nawet najmniejszy fragment tradycji składającej się z arcydzieł greckich, prowansalskich, włoskich, a nawet chińskich ma moc przeobrażenia statusu podmiotu zanurzonego w okrutnym i chaotycznym świecie XX wieku. Uobecnienie mitycznych (ale nie atawistycznych – wszystko dzieje się w twórczości Pounda w ramach historycznie poświadczonych tradycji kulturalnych) wzorców nie przeobraża wprawdzie naszej okrutnej współczesności, ale niewątpliwie pozwala jednostce załagodzić traumatyczny charakter konfrontacji z rzeczywistością, która wydaje się na pierwszy rzut oka nie do uporządkowania, i odnaleźć się w niej jako nowe wcielenie Odyseusza lub Dantego.

Nie jest chyba przypadkiem, że w swoich późniejszych tomikach poetyckich Różewicz nieraz przywołuje świadectwo wspomnianych poetów modernistycznych, którzy za pośrednictwem poetyki ironii, fragmentu

² Należy przy tym podkreślić, że relacja między fragmentarycznymi reprezentacjami nowoczesnej rzeczywistości jako takimi pozostaje przypadkowa. Tylko jako całość owe reprezentacje przypadkowości nowoczesnego bytowania wchodzi do nowej przestrzeni poetyckiej, która zostaje przeobrażona dzięki energii promieniującej ze skądinąd również fragmentarycznego – ale z punktu widzenia egzystencjalnego właśnie, a nie przypadkowego – centrum.

i epifanii próbowali ocalić swoją egzystencję w rozprasającym się świecie nowoczesnym. Jednakże polski poeta stara się obrócić tę strategię w jej przeciwieństwo. Chętnie cytuje pojedyncze linijki z utworów starych mistrzów poezji, prowadząc modernistyczną strategię zagęszczania formy *ad absurdum*. Owe krótkie, na ogół silnie zrytmizowane wstawki, przywołujące poprzez swoją formę ciągłość tradycji, Różewicz traktuje jednak jako swoiste anty-epifanie, włączając je w przestrzeń nowoczesnej bylejakości i bełkotu. Dobrym przykładem tej strategii demaskatorskiej jest utwór, który poeta poświęcił Poundowi. Różewicz cytuje kilka linijek z *Pisan Cantos* (owego zapisu prywatnego doświadczenia piekła, które Poundowi bez trudu udało się umieścić w strukturze Dantejskiego piekła), pozbawiając je jednak zamierzonej przez amerykańskiego modernistę funkcji terapeutycznej. Polega ona na tym, że nawet najbardziej przygnębiające przeżycie można ująć i do pewnego stopnia usensownić poprzez skojarzenie go z zakorzenionymi w Homeryckich epopiejach początkami cywilizacji europejskiej:

the dogs leap on Actaeon
[...]
Ich bin Niemand
Mein Name ist Niemand
[...]
mówił że od szaleństwa
uratowała go antologia liryki
którą znalazł w latrynie
that from the gates of death
that from the gates of death:
Whitman and Lovelace found
on the jo-house seat at that
in cheap edition!
Whitman liked oysters
[...]
The dogs leap on Actaeon
Siedział w klatce
Dla dzikich zwierząt³.

Rzecz w tym, że w Różewiczowskiej rekontekstualizacji owe próby uobecnienia trwałości tradycji wskazują na jej zmierzch. Uwięziony w klatce Pound nie jest przecież nowym Odyseuszem wracającym do Itaki, lecz upokorzonym i narażonym na depersonalizację nędzarzem. Napadnięcie zaś kogoś przez psy nie nadaje mu – jak w przypadku Akteona

³ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 3, Wrocław 2006, s. 191-194, rozspacjowanie moje – A.v.N. Powołując się na kolejne utwory zamieszczone w tym tomie, posługuję się skrótem UZ, *Poezja*, t. 3 i podaję numer strony.

– mitycznej aury, lecz oznacza po prostu cielesne cierpienie upodabniają-
ce go do milionów ofiar nowoczesnych obozów koncentracyjnych (mamy
tu więc do czynienia z kolejną „próbą rozwiązania mitologii”, tyle że
w znacznie bardziej radykalnej postaci niż w wierszu Herberta o takim
tytule). Fakt, że ojciec chrzestny anglosaskiego modernizmu do końca
życia nie uświadomił sobie moralnej nikczemności propagowanej przez
siebie ideologii faszystowskiej, nadaje wierszowi Różewicza jeszcze więk-
szą ambiwalencję. Okazuje się bowiem, że w samej istocie bycia poetą
jest „coś nieprzyzwoitego” (por. wiersz Różewicza *Unde malum?*: „Skąd
się bierze zło?/jak to skąd//z człowieka/zawsze z człowieka/i tylko z czło-
wieka” [UZ, *Poezja*, t. 3, s. 65]⁴). Słowo nie ma bowiem statusu sakralne-
go. To nie ludzka egzystencja jest zakorzeniona w słowie (w języku jako
„domu bycia”), lecz słowo – język, poezja – stanowi przedłużenie nieokieł-
znanej konkretności ludzkiego bytu, albo inaczej: okazuje się jednym
z wielu przejawów zawsze tożsamego ze sobą życia. Rozdwojenie czło-
wieka między słowem – będącym najwyższym wyrazem „ludzkiej” natury
– a zwykłą, milczącą „naturą” wynika bowiem tylko z jednostronnej per-
spektywy. Bycie poetą równa się nienormalności, ale nie jako pozytywnej
charyzmu, lecz jako wzmożonej podatności na chorobę psychiczną:

- Czy ktoś zna Pana Pounda
- Ja znam
- Czy poezja, którą Pan czytał była dobra
- Myślę że to co czytałem było w porządku
- Czy fakt że miał manię wielkości
- i dobre zdanie o sobie
- jest czymś szczególnie nienormalnym?
- Nie w wypadku poety
- A on jest jednym z najwybitniejszych
- poetów
- Tak

(UZ, *Poezja*, t. 3, s. 193-194)

Nieporozumienie bycia poetą polega bowiem na tym, że nie traktuje on
słowa jako narzędzia służącego życiu, lecz jako cel (tu znajduje się źródło
poezji i form poetyckich), co jest sprzeczne z „prawdziwą” naturą ludzką.
Jest ona bowiem szersza, nie wolno poddawać jej właściwości hierarchi-
zacji. Jednakże dopiero niesłużebne, czyli artystyczne traktowanie słowa
– jest ono zadaniem dla „specjalistów od słów” – pozwala Różewiczowi
uświadomić sobie względne na tle „kipiącego” życia znaczenie słowa po-
etyckiego: „pośrednicząc/między górą i dołem/wykonuję od wielu lat/ten

⁴ Jednakże – wbrew Miłoszowi jako autorowi wiersza *Ars poetica?* – owa nieprzyzwo-
itość nie zawiera się w istocie samej poezji. Poezja nie ma bowiem istoty niezależnej od
człowieka.

zawód/do którego zostałem wybrany i/powołany/«a który nazywa się poezją» (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 75). Nawet pisząc antypoezję, poeta nie może się więc pozbyć charyzmy bycia poetą.

Wiersz o Poundzie zatytułowany *Jestem nikt* jest doskonałym przykładem poezji (czyli koncepcji słowa traktowanego nie jako narzędzia, lecz jako celu) demaskującej modernistyczną tendencję do używania formy – nawet fragmentarycznej, umyślnie rozbitej – jako antidotum na coraz bardziej postępującą w XX wieku depersonalizację człowieka. Jednakże trudno się zgodzić, że w tym utworze udało się Różewiczowi rzeczywiście przywrócić wiarę w „nagie słowo”. Mamy tu bowiem do czynienia z ostrą konfrontacją między dwoma dyskursami: jednym „artystycznym”, zakładającym trwałą wartość sztuki dla ludzkiej egzystencji (poezję uwiarygodnia niepowtarzalna biografia osoby twórcy) – drugim, „naukowym”, statystycznym, redukującym człowieka do „wielkiej liczby”. Przestrzeń tego utworu nie jest poezją w tradycyjnym tego słowa znaczeniu ani tekstem naukowym lub publicystycznym, ale czymś pomiędzy tymi stylami mówienia (podobnie dzieje się zresztą w wielu *Cantos* samego Pounda). Jedyna różnica wobec praktyki modernistycznej polega na tym, że w *Jestem nikt* depersonalizacja zwycięża. Dzieje się tak nie dlatego, że w tym demaskatorskim i antymodernistycznym wierszu jeden styl mówienia okazuje się sam w sobie bardziej bezpośredni i wiarygodny niż inne (np. cytat z zeznań psychologa badającego Pounda, który podkreśla „nienormalność” jednego z „najwybitniejszych” poetów). Jest raczej tak, że owe style wzajemnie się zapośredniczają. Znamienne przy tym, że „Różewicz”, tzn. autor biograficzny jako byt tekstowy, ogranicza się tylko do podawania ogólnych wiadomości o amerykańskim poecie (jak trafił on do obozu karnego, ile miał lat, jak wówczas wyglądał itp.). Nie podejmuje natomiast bezpośredniego dialogu z Poundem w jego roli modernistycznego artysty słowa. Nie powiada więc wprost, że z autorskiego punktu widzenia modernistyczne formy poetyckie przeżyły się.

Godząca w sens modernistycznego projektu antypoetyckość tego wiersza wynika z tego, że podmiot czynności twórczych buduje jeszcze jedną – właśnie demaskatorską – warstwę nad modernistyczną aluzyjnością uobecnioną przez cytaty z poezji Pounda. Odtworzenie linijek włączających Poundowskiego autora do tradycji służy tu więc dyskredytacji i rozproszeniu zarówno scalającej mocy europejskich „mitów” (narracji) założycielskich, jak i osobowości poety-„szukmistrza słowa”. To, co zostało uniezwykłe i zagęszczone, ulega dekonstrukcji i staje się znów zwyczajne, typowe („dla poetów”) z punktu widzenia psychologa, nowoczesnego „profesjonalisty”, który jednak ze swojej strony nie może sobie wyobrazić innego modelu poezji (zagadnienie to nie należy bowiem do zakresu jego „zawodowych kompetencji”). Poezja okazuje się z takiego

punktu widzenia przestarzałą odmianą nauki „szczegółowej”, która przeszkadza w poprawnej ocenie otaczającej nowoczesnego człowieka rzeczywistości (wyręcza ją w tym psychologia, która jednak świadomie rezygnuje z całościowych interpretacji sfery zjawisk). Wydaje się więc, że w związku z ironiczną strategią autora (dzięki niej poetycki strumień świadomości na podobieństwo *Pisan Cantos* nabiera znaczenia przeciwnego temu, co nam wiadomo o światopoglądzie samego Pounda) wiersz ten nie zrywa z modernistyczną poetyką. Co najwyżej wykazuje bezpodstawność modernistycznej koncepcji kultury traktującej słowo poetyckie jako kotwicę w epoce chaosu, ale dokonuje tego poprzez intensyfikację wielowarstwowości leżącej u podstaw modernistycznego projektu poetyckiego. Wszystkie te warstwy wzajemnie się zapośredniczają, ale wśród tych zapośredniczeń brakuje warstwy zapośredniczającej odwołującego się do bezpośredniości swojej autobiografii autora („Różewicza”).

*

Nasuwa się w związku z tym pytanie, czy Różewiczowi udało się stworzyć nową formę poetycką, która przedstawia egzystencję człowieka nowoczesnego (ponowoczesność traktuję tu jako radykalizację tej kondycji) w sposób niemodernistyczny, tzn. poprzez formę, która nie tylko rezygnuje ze stosowania poetyki ironii i epifanii, lecz także unika pułapki negatywnej zależności od niej (ponadto zachowuje dystans do anachronicznej stylistyki późnej poezji autobiograficznej Miłosza – albo z nią polemizuje). Wydaje mi się, że próbą takiej świadomie nie-modernistycznej poetyki jest wiersz pt. *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, który w tomiku *zawsze fragment* Różewicz poświęcił owemu malarzowi i jego dziełu. Znamienne, że w tym „poemacie” „ja” liryczne zaznacza swą obecność o wiele bardziej otwarcie (bezpośrednio) niż w dopiero co omówionym wierszu o Poundzie. Konfrontacja z poetyką modernistyczną wcieloną w osobę amerykańskiego poety nie zaangażowała bowiem – jak widzieliśmy – całej osobowości autora („Różewicza”). Demaskując Poundowskie autopułapki, „ja” liryczne nie przeciwstawia im otwarcie swojego własnego doświadczenia egzystencjalnego. Ujmijmy to jeszcze inaczej: wiersz o Poundzie niedostatecznie jest zakorzeniony w autobiografii. Można oczywiście odnieść rozmaite konstatacje „ja” lirycznego do życia poety Różewicza, lecz podmiot mówiący nigdy nie wykracza poza granice narzucone przez modernistyczny dogmat bezosobowości (*impersonality*). W podobny sposób Różewicz traktuje wątki autobiograficzne w *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (wiersz poświęcony innemu modernistycznemu mistrzowi poetyki epifanicznej inkrustacji, Paulowi Celanowi, który „utopił” doświadczenie Holokaustu

w „ciemności”⁵) czy nawet w wierszu o Kafce pt. *Przerwana rozmowa*. Jednakże jedyna szansa na przezwycięzenie modernistycznej bezosobowości, która jest z punktu widzenia Różewicza zawężoną, „zaledwie” estetyczną odmianą koncepcji teologicznie umotywowanej opatrności, to poezja – dzieło sztuki – mająca charakter tekstu performatywnego:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza
[...]
przybiera kształt
ust
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści
(UZ, *Poezja*, t. 3, s. 255)

Ta krótka notatka metapoetycka z 13 października 1988 roku nie jest oczywiście tekstem performatywnym, lecz wypowiedzią programową postulującą konieczność poezji performatywnej. Chodzi o to, by uratować autentyczność egzystencjalną poety w epoce, w której wiersze zamiast się przemieniać „dla ułaskawionych/w Boga” stały się „[oczyszczonymi z błota/pyłu ziemi/kamieniami z nieba/wyzutymi z ognia/meteorami]” (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 256). Jedyna inna opcja to milczenie, tyle że nie ze względu na nieskończoną, niedającą się reprezentować pełnię Absolutu, lecz dlatego, że poeta nie może przezwyciężyć zapośredniczonej natury swoich poetyckich obserwacji. Każdy „ruch w stronę realizacji” (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 257) powoduje ucieczkę istoty, którą poeta chce ująć. Pod twym względem nie ma różnicy między Bogiem a „pełną myszką” lub „wodą co wsiąkła w piach” (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 254):

może opuściłeś mnie
kiedy próbowałem otworzyć
ramiona
objąć życie

lekkomyślny
rozwarłem ramiona
i wypuściłem Ciebie
(UZ, *Poezja*, t. 3, s. 253-254)

⁵ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 34. Jeżeli zaś chodzi o wiersz *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, to zwraca uwagę, że autor skupia się na referowaniu życiowej drogi „Anczela Żyda”, przy czym kluczowym momentem okazuje się spotkanie Celana z Heideggerem. Opowieść o życiu poety przeplata narrator mniej lub bardziej dokładnymi cytatami z utworów Celana i Hölderlina.

Wprawdzie z punktu widzenia poetyki modernistycznej tekst dążący do bezpośredniości pozostaje konstruktem, tyle że zgoda na tę konstatację oznacza uznanie, że w dziedzinie estetyki utrzymuje się rodzaj wszechmocy, która przeczy światoodczuciu „naszej” (nieprzypadkowo używam tu pierwszej osoby liczby mnogiej) epoki. Performatyczno-poetyckim zapisem owego światoodczucia pozostaje nadal fragment, ale nie chodzi tu o reprezentację odcinka ludzkiej egzystencji, któremu poeta nadaje doskonałą formę (w postaci zamkniętej w sobie notatki lirycznej, medytacji filozoficznej albo momentu epifanicznego, integrującego w cudozny sposób pewną większą, na pierwszy rzut oka niejednorodną całość), lecz o tekst mający charakter utworu powstającego, niedokonanego-dokonującego się, tzn. również z punktu widzenia formy stroniącego od wszelkich zabiegów integrujących. Wydaje mi się, że Różewicz zdawał sobie doskonale sprawę z innowacyjności tej strategii poetyckiej (jej zapowiedzią są metapoetyckie notatki z tomiku *Plaskorzeźba*). Poeta zastanawiał się nad tym zagadnieniem nie tylko w poezji. W posłowniu do wydanej w roku 1995 antologii swojej poezji pt. *Niepokój. Wybór wierszy* zaczyna od zacytowania jednej z najsłynniejszych poetyckich epifanii uobecniających światoodczucie nowoczesnego człowieka. Chodzi o liryczną „notatkę” Goethego *Über allen Gipfeln ist Ruh*, w której poetyka bezosobowości – osiemdziesiąt lat przedtem, zanim sformułowano ją jako zasadę estetyczną – została już w pełni zrealizowana, po czym Różewicz formułuje współczesny ideał poezji (przeciwstawiając ją „wierszowi”):

W naszych czasach nie forma końcowa, tzn. wiersz (udatny, „piękny”, „doskonali” itd.), ale proces formujący jest dla czytelnika bardziej frapujący... ponieważ sam czytelnik coraz częściej pisze wiersze. Poezja „w ruchu” ku niewiadomemu ma jeszcze sens, utwory pełne „smaku”, „mądrości”, „głębi” to porcelana... którą zawsze mam chęć potłuc albo wyrzucić przez okno. Tylko stara porcelana ma wartość. Porcelanowe wiersze, produkowane teraz ku zbudowaniu krytyków i recenzentów, są zajęciem jałowym⁶.

⁶ T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 668 (dalej skrót N z numerem strony). Można by tu znów obronić tezę, że właśnie w archetypicznym dziele poezji modernistycznej, czyli *Cantos* Ezry Pounda, udało się stworzyć przestrzeń, w której „stara porcelana” staje się integralną częścią tekstu „w ruchu ku niewiadomemu”. Wiersz Różewicza o Poundzie (*Jestem nikt*) stanowiłby z takiego punktu widzenia – i wbrew intencji autora – kolejne wcielenie tej strategii poetyckiej. Modernistyczny impas daje się bowiem przezwyciężyć tylko poprzez poetycki przewrót kopernikański rezygnujący z idei, że utwór („kamień z nieb/wyzuty z ognia meteor”) istnieje niezależnie od aktu twórczego. Jeżeli jednak zakładamy, że tak nie jest, to wychodzimy milcząco z założenia, że obcujący z wierszem odbiorca [od]tworza przede wszystkim akt egzystencjalny poety, który w zasadzie nie istnieje w formie wygasłego „meteoru”.

Wiersz Goethego wyraźnie nie jest w ruchu. Ujmuje przeżycie chwili spełnienia, z którym w określonych warunkach każdy czytelnik może się utożsamić. Wydaje się właśnie eksponatem „starej porcelany”, który można podziwiać niezależnie od czasu lub miejsca jego powstania. Gdyby Różewicz jako poeta nawiązał do tego wiersza, poddałby go chyba rekonstruktualizacji, zwracając np. uwagę, że w 150 lat później w pobliżu Weimaru wybudowano obóz koncentracyjny Buchenwald. Stworzyłby podmiot, w którym przeżycia estetyczne przeplatałyby się z brutalnymi okolicznościami Zagłady. Odrzuciłby natomiast strategię łączącą ironię z żalem po kruchym pięknie, które padło ofiarą potworności XX wieku („Niczego mi, proszę pana,/Tak nie żal jak porcelany”⁷). Jak wiadomo, właśnie taką poetycką strategię realizował Czesław Miłosz „zaraz po wojnie” m.in. w wierszu *Piosenka o porcelanie*. Główny zarzut, który Różewicz postawiłby takiej poezji, wyeksponowałby niezdolność jej autora (wiersz jest zawsze aktem osobowym), by wykorzystać skorupy starej porcelany w utworze oddającym ducha nowej, rozbitej rzeczywistości w taki sposób, że zachowałaby ona swój rozproszony charakter. „Nagie” słowo współczesne może bowiem być tylko cytatem poddawanyemu poetyckiemu *recyclingowi* z punktu widzenia całej – ale rozbitej – osobowości autora, włącznie z tymi dziedzinami jego życia, które poezja na ogół wyklucza albo – w najlepszym przypadku – przywołuje jako *preteksty* służące procesowi reintegracji. Chodzi więc o to, by przeobrazić status poety nowoczesnego (modernistycznego), który „w czasie pisania” jest „[człowiekiem odwróconym]/tyłem do świata/do nieporządku/rzeczywistości” (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 201), w taki sposób, by wreszcie potrafił on „odpowiadać/na najprostsze pytania” (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 202).

Widzieliśmy, że z punktu widzenia poetyki modernistycznej traktującej wiersz jako artefakt zadanie to jest niewykonalne, ponieważ przepaść między [auto]biograficznym autorem a podmiotem lirycznym jest z zasady nie do pokonania. Jak można przewyciężyć tę aporię? Chyba poprzez rezygnację z podświadomie modernistycznego dogmatu, że utwór poetycki wykraczający poza ideę autonomii sztuki powinien objawić ten cel w przestrzeni wiersza, tzn. poprzez swoją formę. Stają się wtedy dopuszczalne zewnętrzne wobec wiersza komentarze, sformułowane dyskursywnie, jak np. uwagi Różewicza z posłowania do wspomnianej już antologii *Niepokój. Wybór wierszy*. Czasami takie uwagi dyskursywne, wykraczające poza bezosobowe informacje biograficzne o protagonistach w utworach Różewicza (Ezra Pound, Celan, Kafka, August von Goethe itp.), stanowią integralną część przestrzeni wiersza. Przykładem mogą być zacytowane linijki z wiersza *Poeta w czasie pisania* lub następujące pyta-

⁷ C. Miłosz, *Piosenka o porcelanie* (z tomu *Światło dzienne*, 1953), [w:] tenże, *Poezje*, Warszawa 1982, s. 111.

nie z *Przypomnienia*: „kiedy byłem ostatni raz poetą?/przed wejściem/do «brudnicy dla mężczyzn»/w szpitalu kolejowym” (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 380). Takie uwagi nie podporządkowują się jednak modernistycznemu procesowi scalającemu. Na przykład przypominające Norwidowskie epifanie linijki o pisaniu wiersza, w którym „«teraz»/dotykasz palcami tajemnicy” (UZ, *Poezja*, t. 3, s. 380), radykalnie immanentyzują i desakralizują tę tajemnicę. Dzięki konfrontacji takich wypowiedzi dyskursywnych o naturze poezji oraz statusie i zadaniu poety z wierszami, a w szczególności „poematami”, pozbawionymi tego rodzaju refleksji metapoetyckiej, paradoksalna antypoetycka poetyckość utworów reprezentujących model „poezji w ruchu” nie zamyka relacji między tajemnicami warsztatowymi a światoodczuciem modernistycznym w przestrzeni artefaktu. Unaocznia ona bowiem akt przekroczenia przestrzeni utworu. Wydaje się on rozpadać na swoje części składowe. Proces ten łączy go z powrotem do „życia”, albo konkretniej: do autobiografii autora. Właśnie dlatego późniejsze poematy Różewicza są swoistymi „opowieściami”⁸.

Zastanówmy się teraz z punktu widzenia takiej poezji „w ruchu”, czyli właśnie performatywnej, nad utworem *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*. Jest to wiersz, który – nie tylko na pierwszy rzut oka – broni się przed mechanizmami poetyckimi zarówno modernistycznymi, jak i postmodernistycznymi, jako że wszystkie elementy intertekstualne w najszerszym sensie tego słowa (włącznie z cytataми z wierszy Różewicza z okresu bezpośrednio po 1945 roku) świadomie opierają się autonomizacji utworu jako artefaktu estetycznego. Mamy tu bowiem do czynienia z ruchem odwrotnym. Wszystkie te aluzje do obrazów, tekstów i innych artefaktów, które – z punktu widzenia interpretacji formalistycznych i strukturalistycznych – powinny się wyodrębnić z [auto]biografii artysty i ułożyć się w dzieło bezosobowe, zostają

⁸ Bardzo ciekawym przykładem takiej strategii jest późny utwór *tempus fugit* (opowieść). Autobiograficzny charakter tego utworu jest jeszcze dodatkowo wyeksponowany poprzez informacje o czasie jego powstania: „*Konstancin – Wrocław / styczeń – marzec 2004 roku*” (UZ, *Poezja*, t. 4, s. 282). Trzeba jednak przyznać, że czytelnik przyzwyczajony do modernistycznej lektury poezji natychmiast wyodrębnia ten już na pierwszy rzut oka autobiograficzny tekst z „życia” i łączy go właśnie do przestrzeni sztuki. Zauważa bowiem, że pierwsze linijki tego utworu są przekładem (dokonanym przez Józefa Czechowicza) słynnego wiersza T.S. Eliota *The Journey of the Magi*: „Mroźną mieliśmy podróż/Toż to najgorsza w roku pora/na wędrowanie [...] czyli nas wiodła tak daleka droga/Po narodziny, czy po Śmierć” (UZ, *Poezja*, t. 4, s. 271). Chodzi tu jednak przypuszczalnie o to, by pokazać, że intertekstualność nie jest żywiołem tekstowym w wąskim znaczeniu tego słowa (świadczącym o autonomii sfery sztuki), lecz dialogiem między konkretnymi ludźmi („Ryszard” [Przybylski], „Vasco” [Popa] etc.), przy czym autor powołuje się nieprzypadkowo – choć trochę żartobliwie – na Levinasa: „Ryszard i Piotr spojrzeli/po sobie i na mnie/ja to on to ty to ja (odbiło mi się Levinasem)” (UZ, *Poezja*, t. 4, s. 277).

znów i *explicite* (właśnie na tym polega różnica między tym „poematem” a poświęconym Poundowi „wierszem” *Jestem nikt*) włączone w strumień życia, „kipiącego”, absurdalnego, zawsze tożsamego ze sobą, niedającego się w żaden sposób „wytropić”, nawet za pośrednictwem sztuki (słowa poetyckiego). Utwór ten stanowi więc radykalną krytykę modernistycznej strategii autonomizacji dzieła. Tytuł sugeruje bowiem, że mamy do czynienia z wierszem poświęconym innemu dziełu sztuki. Mogłoby się więc wydawać, że osoba malarza ma tylko znaczenie, o ile Francis Bacon jest artystą. Okazuje się jednak, że wiersz traktuje o życiu dwóch artystów, malarza i poety. Prowadzą oni ze sobą dialog, który jest jeszcze dodatkowo zapośredniczony poprzez obecność malarza „klasycznego”, żyjącego w epoce naiwnego Piękna, kiedy relacja między reprezentacją a jego pierwowzorem była bezproblematyczna. Kontekstem owego dialogu między dwoma „sztukmistrzami” (w sensie Norwidowskim) jest przy tym życie codzienne we wszystkich swoich aspektach.

Jeżeli chcemy zrozumieć sztukę wielkiego malarza brytyjskiego, nie wystarczy spotykać się z nią w muzeach. Wszelka sztuka jest bowiem autobiograficzna. Wytłumaczenie niepowtarzalnego charakteru sztuki Francisca Bacona w świetle jego biografii oznacza jednak, że ja – Różewicz – muszę podchodzić do niej z punktu widzenia w zasadzie nie-bezosobowego, tzn. biorącego pod uwagę „moją” własną autobiografię. Opisując „moje” spotkania ze sztuką Francisca Bacona, odtwarzam swą własną autobiografię, albo jeszcze inaczej: wydobywam na jaw swoje zanurzenie w epoce, w której – w odróżnieniu od epoki Velázquez’a i Rembrandta, wierzącej jeszcze w „zmartwychwstanie” – nie ma wartości i prawd zakorzenionych w jakiegokolwiek odmianie Absolutu (nawet nie w jego zaprzeczeniu). Wierzę jednak w to – bo artysta nie może się obejść bez wiary w sens swojej sztuki – że materiał, którym jako poeta lub malarz się posługuję, może adekwatnie ująć „moje” zanurzenie w byciu. Inna rzecz, że postać, w jakiej owo bycie „mi” (Różewiczowi, Francisowi Baconowi) się przedstawia, w żaden sposób nie przypomina bycia określającego doświadczenie egzystencjalne sztukmistrzów epoki Velázquez’a. Właśnie dlatego Francis Bacon zmienił formę i sens malarstwa [nie]religijnego, podobnie jak „ja”, Różewicz, zmieniłem sens poezji [nie]religijnej:

Bacon osiągnął transformację
ukrzyżowanej osoby
w wiszące martwe mięso
wstał od stolika i powiedział cicho
tak oczywiście jesteśmy mięsem
jesteśmy potencjalną padliną
kiedy idę do sklepu rzeźniczego

zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku
(UZ, *Poezja*, t. 3, s. 337)

Jestem jednak nadal przekonany o mimetycznej mocy sztuki, tyle że rozszerzam zasięg koncepcji poezji jako reprezentacji rzeczywistości. Autentyczna sztuka (poezja, malarstwo, muzyka) utrwała najgłębsze doświadczenie egzystencjalne epoki. W tym sensie Różewicz przywrócił słowom ich nagość, tzn. bezpośredniość, podobnie jak Francis Bacon dokonał tego w malarstwie. Obaj sztukmistrzowie przeprowadzili swoje operacje artystyczne bez znieczulenia, chociaż wyniki tych operacji są odmienne, bowiem obaj posługują się materiałami o różnym charakterze, oferującymi nie tylko możliwości, lecz także nakładającymi pewne ograniczenia. Wydaje się przede wszystkim, że przez sam sposób obcowania z malarstwem (tj. fakt, że obraz obejmujemy jednym spojrzeniem, zanim zaczynamy się zastanawiać nad jego częściami) sztuka Bacona – wbrew intencji artysty – narażona jest na większe ryzyko estetyzacji niż poemat Różewicza. Dzieje się tak m.in. dlatego, że „autor” obrazu jest z zasady wykluczony z przestrzeni dzieła. Może zaznaczyć swoją obecność tylko jako perspektywę, lecz nigdy sam nie przemawia, nawet kiedy spotykamy na płótnie jakąś jego autoreprezentację. W malarstwie nie istnieje odpowiednik mowy pozornie zależnej⁹. Nie zmienia to jednak zasadniczej adekwatności środków wszystkich odmian sztuki w stosunku do rzeczywistości, jako że artystyczne reprezentacje są w istocie aktami egzystencjalnymi. Nie wolno ich oddzielać od sytuacji, które ujmują:

w jamie ustnej znajduję
wszystkie piękne kolory
obrazów Diego Velázquez

Szyba tłumi krzyk
pomyślałem
Bacon przeprowadzał swoje operacje
bez znieczulenia
przypomina to praktyki
XVIII-wiecznych dentystów
[...]

⁹ Trudno sformułować tę intuicję w dyskursie formalistycznym lub strukturalistycznym. Widzieliśmy jednak, że podstawowe kategorie teorii literatury są ściśle związane ze sztuką modernistyczną, tyle że zapomniano o ich historycznych uwarunkowaniach. Z takiego punktu widzenia – tzn. w sensie teorii – nie ma ucieczki od paradygmatu modernistycznego.

chciałem go sprowokować
więc zapytałem czy słyszał
o gnijącej jamie ustnej Sigmunda Freuda
[...]
Czemu Pan nie malował
Podniebienia zjedzonego
Przez pięknego raka
Bacon udawał że nie słyszy
(UZ, *Poezja*, t. 3, s. 341-342)

Problem z poetyką modernistyczną polegał na tym, że wymagała ona od sztuki nowoczesnej stworzenia namiastki Absolutu (w przypadku Velázquez'a i Rembrandta ów Absolut był jeszcze nieproblematyczny, bo wynikał z wiary w nieśmiertelność ciała). Chodziło o to, by móc przeciwstawić ów Absolut sytuacji, którą on ujmuje, a która jest z zasady względna. Jednakże z punktu widzenia Różewicza interpretującego sztukę Francisa Bacona „Wygaśnięcie Absolutu niszczy/sferę jego przejawiania się” i dlatego:

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte
milczą
rozsypują się

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego
wnętrza
świątyni

(N, s. 599-600)

Ideał sztuki zastępującej stary Absolut można było osiągnąć tylko drogą całkowitej separacji dzieła sztuki od aktu powołującego je do życia, tzn. poprzez likwidację autora jako osoby zanurzonej w „kipiącym” strumieniu życia. Zakładamy wtedy, że „sfera przejawiania się Absolutu” może istnieć niezależnie od jego konkretnych wcieleń właśnie dlatego, że nie wpływa na nieuwarunkowaną, samowystarczalną naturę artefaktów zastępujących tradycyjny Absolut. Taki pogląd na sztukę pozbawia ją jednak programowo wszelkich odniesień egzystencjalnych. Niedoskonały i – z punktu widzenia poetyki modernistycznej – rozwlekły „poemat” Różewicza stanowi – przeciwnie – próbę stworzenia formy, która w żaden sposób nie może pretendować do samowystarczalności. Opiera się aporiom sztuki modernistycznej jeszcze lepiej niż obrazy Francisa Bacona, jako że rozwijający się w czasie tekst poetycki może *explicite* odtworzyć

wszystkie uwikłania życia codziennego twórcy (przy czym poeta nie zadaje sobie pytania o poetyckość tych reprezentacji). Tekst utrwalający taki paradoksalny akt poetycki staje się więc artefaktem samozaprzeczającym się, niezmiernym do żadnego podsumowania lub puenty egzystencjalnej.

Może dlatego zakończenie poematu o Baconie wydaje się antyklimaksem. Spodziewamy się nagłej epifanii, wobec której – jak w poezji modernistycznej – forma zagęściłaby się (ukazując nam jakieś niebywałe horyzonty metafizyczne), tymczasem u Różewicza kończy się wszystko na pustym „gadaniu”. Milczenie nie jest tu gestem rezygnacji wobec niedającej się wyrazić pełni, lecz po prostu niczym nie umotywowaną przerwą w strumieniu mowy (nie chodzi w tej gadatliwości bynajmniej o objęcie wszystkich elementów i aspektów bycia jak w poematach Whitmana i Miłosza, które, „zaczynając od moich ulic” – „starting from Paumanok”, zmierzają w nieprzerwanym ruchu od centrum egzystencji poety do coraz bardziej wycofującego się kresu). Nie można też powiedzieć, że fragmentaryczna, rozpraszająca się forma tego wiersza stanowi reprezentację rozproszonej egzystencji człowieka w sensie dzieła autonomicznego¹⁰. Jego forma („poemat”) nie jest realizacją celu, który postawił sobie artysta kierujący się modernistyczną wolą sztuki, lecz komentarzem *ex post*, obrazującym i eksponującym żywiołową naturę poezji. „Poemat” zaczyna się *in medias res* jako jeszcze jeden przejaw „kipiącego” życia:

a! Jeszcze tytuł poematu
Francis Bacon
czyli
Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym
prawda, że niezły
żaden z irlandzkich
czy angielskich krytyków
i poetów
nie wymyślił
takiego tytułu
może niepotrzebnie
dodałem jeszcze do tytułu
ten długi poemat

¹⁰ Różewicz powołuje się w posłowniu do wspomnianej już antologii *Niepokój* na Humboldtowską koncepcję języka: „język nie jest nieruchomą rzeczą – nie jest ergon – lecz wiecznie żywą aktywnością, energią” (N, s. 671). Wiersz ten – albo raczej, w świetle rozważań autora nad istotą poezji, ten akt poetycki – jest przede wszystkim zapisem egzystencjalnym, a dopiero w dalszej kolejności dziełem sztuki. Ma więc z zasady charakter performatywny.

ale człowiek przy piwie
robi się rozmowny
a nawet gadatliwy

(UZ, *Poezje*, t. 3, s. 345)

Przypadkowość powstania tego poematu, fakt, że wyznacznik gatunkowy wydaje się tylko przypisem do tytułu, jest tu strukturalnym odpowiednikiem epifanii – zarówno jako czynnika formalnego, jak też jako horyzontu ontologicznego. Owa antypuenta przekonuje czytelnika o jałowości wszystkich zabiegów zmierzających do ujednoczenia wielowarstwowego tekstu. Jego status gatunkowy – w świetle poetyki modernistycznej wybór gatunku narzuca utworowi określone wyznaczniki formalne – pozostaje do ostatniej chwili w zawieszeniu. Pod tym względem ten nietypowy, w pewnym sensie wadliwy „poemat” wydaje się doskonałą – bo właśnie performatywną – realizacją tej samej strategii formalnej, która przyświecała Różewiczowi w nieco późniejszym poemacie pod znamienym tytułem *recycling*. Jednakże w tym składającym się z trzech części utworze, inaczej niż w tekście o Baconie, Różewicz czuł się zmuszony wyjaśnić sens swojego wyboru formalnego w *Postscriptum*:

Recycling składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu... (UZ, *Poezja*, t. 4, s. 65, rozspacjowanie moje – A.v.N.).

Czy ze względu na ten komentarz metapoetycki, który uwydatnia zawieszenie tekstu między tradycyjnym – modernistycznym – „długim wierszem” a [anty]gatunkiem poezji „wirtualnej”, poemat *recycling* jest mniej „doskonałą” realizacją poetyki ujmującej rozpraszającą się naturę już nie [po]nowoczesnej rzeczywistości niż poemat o Francisie Baconie? Forma ta uobecnia bowiem dialektyczny stosunek między „post”ponowoczesnością a wciąż, jak mogłoby się zdawać, żywotnymi konwencjami modernistycznymi. Myślę, że odpowiedź na to pytanie powinna być przecząca. Widzieliśmy przecież już wcześniej, że antymodernistyczny komentarz metapoetycki jako oręż w walce z modernistyczną koncepcją separacji sztuki od życia tylko wtedy okazuje się nieskuteczny, kiedy stanowi samowystarczalny, bezosobowy artefakt, zatwierdzając poprzez swoją formę to, co niby podaje w wątpliwość. Tu jednak forma jest dodatkowo objaśniona za pomocą komentarza metapoetyckiego, będącego równocześnie wypowiedzią autobiograficzną. Decydujące dla znaczenia późnej poezji Różewicza jako przewyciężenia [po]nowoczesnych aporii jest osiągnięcie stanu, w którym różnice gatunkowe (wiersz, „mój krótki wiersz”, poemat) i zagadnienia czysto warsztatowe (np. „puenta”) ulegają

neutralizacji wobec intuicji, że kłopoty z tekstami poetyckimi („wiersz nie chce się kończyć/ciągnie się dalej/nudzi marudzi/mnoży słowa/swój koniec odwleka/co zrobić z tym końcem” [UZ, *Poezja*, t. 4, s. 34]) są performatywną reprezentacją (jedno nie przeczy tu drugiemu) oderwanej od Absolutu egzystencji współczesnego człowieka. Nawet jeżeli zмага się on z Bogiem, to ów Bóg nie przedstawia mu się już jako teologiczny odpowiednik Absolutu. Wypowiedzi takie są w zasadzie autobiograficzne. Również zagadnienia formalne należy przede wszystkim rozumieć jako wybory egzystencjalne konkretnej osoby. Dotyczy to nie tylko „dużych” form poetyckich. To samo zjawisko neutralizacji formy poetyckiej jako czynnika nieosobowego spotykamy w dopiero co przywołanym miniaturowym utworze zaczynającym się od linijki „mój krótki wiersz”. Brak bowiem w jego epigramatycznym zakończeniu znaku zapytania. Wydaje mi się, że w świetle tego drobnego szczegółu formalna doskonałość zwieńczonego puentą wiersza podaje w wątpliwość jego scalającą wymowę. Bo owa puenta ujmuje tu właśnie niemożliwość zakończenia poetyckiego mówienia o kipiącym życiem świecie, podsuwając kilka opcji, które ukazują się jednak równie nieadekwatnie:

co zrobić z tym końcem

utopić go w ciemności

na modłę Celana

albo w kokardkę zawiązać

piękną jak motylek

albo w puentę

i tak zostawić

na przynętę

(UZ, *Poezja*, t. 4, s. 34-35)

Zamiast kończyć – albo inaczej: dokonać konkretnego wyboru poetyckiego realizującego reguły gatunku – poeta powinien więc mówić dalej, dopóki jego wiersz się nie urwie. W świetle autobiograficznego doświadczenia egzystencjalnego poety (Różewicz odwołuje się nieprzypadkowo do świadectwa innego poety uprawiającego paradoksalny gatunek życiopisania) epigramat – gatunek odznaczający się zwartością formalną – otwiera się na niedokończoność „post”-ponowoczesnego życia. Tekst pisze się dalej. Epilogiem tego rodzaju wierszy epigramatycznych są poematy pisane równoległe do tej krótkiej notatki, grzeszące na pierwszy rzut oka przesadną gadatliwością. Są to jednak tylko dwie strony tego samego projektu podporządkującego wyznaczniki formalne – aspirujące w poemacie modernistycznym do roli pseudoreligijnej – szerszemu kontekstowi życia, które w zasadzie nie daje się objąć przez zanurzonego w nim i przekonanego o niemożliwości osiągnięcia transcendencji autora.