

## Różewicz o sobie samym jako innym\*

ABSTRACT. Przybylski Ryszard K., *Różewicz o sobie samym jako innym* [Różewicz about himself as someone else]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 77-92. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

It seems that Tadeusz Różewicz's poem titled *Francis Bacon or Diego Velazquez in a Dentist's Chair* is dedicated to the works of the author of *Studies of Crucifixion*. In fact, Różewicz writes about the impression that Bacon's art left on him when he saw it in galleries and museums. This poem is also about fascination. Contrary to what may seem intuitive, it is not an attempt to describe the poet's own way of interpreting these works; and even if so, this is only true to a limited extent. For Różewicz, Bacon's works were just a pretext to look at himself, especially at his own early poems, from a distance – from a somewhat ironic distance. In this way the poet is able to present himself as “the other”, thus referring to the title of Paul Ricoeur's book.

### Inscenizowany dialog

Powszechnie znany jest dramat Paula Barza *Kolacja na cztery ręce*, w którym dochodzi do fikcyjnego spotkania Jerzego Fryderyka Händla i Jana Sebastiana Bacha. Oczywiście, w rzeczywistości nigdy ze sobą się nie spotkali. Ale byli rówieśnikami (urodzili się w tym samym roku, Händel zaś przeżył mistrza z Lipska o lat dziewięć) i potencjalnie mogli do takiego spotkania dojść. Tym bardziej że mieliby ze sobą o czym rozmawiać. Barz też co do tego nie miał żadnych wątpliwości.

W podobny sposób konstruuje swój poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* Tadeusz Różewicz<sup>1</sup>. Co prawda bohater tego utworu był starszy od swego autora aż dwanaście lat, lecz nie to pozostaje w tym przypadku najważniejsze. Chodzi tu na początku o rozpoznanie przez Różewicza pokrewieństwa jego wczesnej poezji z dojrzałą postacią malarstwa Bacona. Ten ostatni bowiem swe figuratywne obrazy (w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadano w związku z zaistnieniem nowej figuracji) zaczął tworzyć pod koniec drugiej wojny światowej, a konkretnie w 1944 roku. Mam tu na myśli jego *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion* (*Trzy studia postaci na podstawie tematu ukrzyżowania*). Różewicz zaś, jak pamiętamy, w wydanym w roku 1947 *Niepoko-*

\* 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.

<sup>1</sup> T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 5-15.

ju pomieścił wiersze z lat 1945 i 1946 (między innymi znalazł się w nim *Ocalony*). Jego *Czerwona rękawiczka*, opublikowana w 1948, zawiera z kolei teksty pisane w 1947 i 1948 roku. Ta drobiazgowość w zestawieniu dat ma swoje głębokie uzasadnienie. Znajduje zresztą również odbicie w poemacie Różewicza. Pozwala mu mianowicie na podjęcie dialogu z artystą, którego wizja lokowała się, co łatwo *prima facie* zauważyć, blisko rozpoznania młodego wtedy jeszcze poety. To właśnie stanowi uzasadnienie dla owego fikcyjnego spotkania, fikcyjnych spotkań, które potencjalnie mogłyby zaistnieć w czasie rzeczywistym. Ale też, aby ta rozmowa miała sens, musiałby się pojawić przedmiot sporu. W przeciwnym wypadku mogłoby się skończyć poklepywaniem po ramieniu, które przy kuflu piwa znaczyłyby już tylko pełne zrozumienie. Bo o czym tu właściwie gadać, mimo że „człowiek przy piwie/robi się rozmowny/a nawet gadatliwy”?

Różewicz w tej konwersacyjnej grze ustawia sobie, bez wątpienia, interlokutora. W poemacie dają się odnaleźć szczątkowe ekfrazy dzieł Bacona. Ale tylko szczątkowe. Tak naprawdę Różewiczowi chodzi o reprezentowane przez obrazy Bacona idee. Nie ma tu bowiem żadnego odniesienia do porządku wartości artystycznych, innymi słowy do tego, jak rzeczony obraz zostały zrobione. A przecież obraz nie istnieje bez medium, a prawdy tej nie musiał też wcale odkrywać Hans Belting<sup>2</sup>. On jedynie przypomniał to, o czym każdy interesujący się sztuką nowoczesną wiedział chyba od początku jej istnienia. Może tylko pojęcie „medium” zastąpiło „malowidło”. Jednakże w odniesieniu do malarstwa sztalugowego chodziło o to samo, czyli pigment położony na płaszczyźnie.

Postępowanie Różewicza dałoby się więc wpisać bez trudu w ideę *ut pictura poesis*, przy czym chodziłoby najpewniej o rozumienie tej formuły na sposób iście osiemnastowieczny<sup>3</sup>. Tym samym malarstwo i literatura lokowałyby się w obszarze tej samej świadomości, czyli wiązałyby się z tą samą w istocie kompetencją kulturową. Ta zaś ujawniać się mogła zwłaszcza w odniesieniu do planu treści. Oto obszar zainteresowań Różewicza. Bacon pozostaje prawodawcą określonych idei i to z nimi będzie konfrontować się poeta.

Jak wiadomo, Różewicz przywołuje, ba, wykorzystuje w swym poemacie *in extenso* wypowiedzi Bacona zawarte w spisanych rozmowach z Davidem Sylvestrem<sup>4</sup>. Malarz formułuje przy tej okazji wiele interesujących

<sup>2</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 14 i n.

<sup>3</sup> N.R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja ut pictura poesis*, przeł. I. Fessel, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 111-138.

<sup>4</sup> Katarzyna Młynarczyk bardzo skrupulatnie odnotowała w swym szkicu wypowiedzi Bacona zawarte w D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu* (przeł.

problemów odnoszących się do swej twórczości. Uwagę zwraca między innymi fakt, że wiele znaczeń, jakie krytyka wiązała z płótnami Bacona, dla niego samego nie miało żadnej istotnej światopoglądowej wartości. Przeciwnie, wykorzystywane chwytły artystyczne odnosił w zasadzie tylko do sposobu konstruowania obrazu<sup>5</sup>. A przecież i ten rodzaj artystycznego doświadczenia, poszukiwanie odmiennych od obowiązujących w tamtym czasie „języków”, mógłby stać się przedmiotem polemiki, a czasami – rozumiejącej identyfikacji. W końcu „forma” wiersza ma dla Różewicza również znaczenie i jest przedmiotem świadomych w tym zakresie wyborów. Czy zatem nie mogło i w tym planie dojść do interesującej wymiany myśli? Stało się jednak inaczej. W poemacie Różewicza znajdziemy wiele interpretacyjnych sądów, na które malarz w tej zaimprovizowanej inscenizacji, co prawda, odpowiada, ale jednak to Różewicz zongluje jego wypowiedziami, wybranymi z różnych wywiadów. W tej grze musi więc być Różewicz zawsze górą. Trudno mi się więc w tym miejscu zgodzić z Katarzyną Młynarczyk, która, w swym świetnym skądinąd tekście na temat omawianego poematu, twierdzi, że Różewicz z Baconem prowadzi rozmowę na istotne artystyczne i światopoglądowe tematy<sup>6</sup>.

Sądzę inaczej. Różewicza intryguje autor *Ukrzyżowań*, przez długi czas stanowi zapewne przedmiot jego fascynacji, ale pozostaje on dla niego prędeż inspiracją dla refleksji o sobie i własnej twórczości. Wygląda to na daleko posunięty egoizm, ale czy w przypadku poety lepszy byłby altruizm? Dlatego też Różewicz chce umieścić Bacona pod kloszem, co ten drugi często przecież robił z przedstawianymi na płótnach postaciami, lokując je w sześcianach przypominających klatki<sup>7</sup>. Dzięki temu będzie miał go dla siebie w postaci eksponatu, który da się poddać uważnej, ale też intencjonalnej obserwacji. Ale, w tej sytuacji, bohater poematu, jak Kafkowski głodomór, zostaje całkowicie ubezwłasnowolniony.

Wniosek, jaki stąd płynie, wydaje się oczywisty. To nie rozmowa, ale monolog rozpisany na głosy. Poetyckie *soliloquium*. Miał rację, jak widać, Sokrates, który twierdził, że pisany dialog zdradza jego istotę, ta bowiem wiąże go z żywą mową. Pismo pozwala jedynie na prezentację argumentów, które doprowadzić mają do przyznania racji organizującemu rzeko-

M. Wasilewski, Poznań 1997) i wykorzystane w poemacie przez Różewicza: K. Młynarczyk, *Antynomia niepokojów. Francis Bacon w świetle twórczości Tadeusza Różewicza*, „Estetyka i Krytyka”, kwartalnik filozoficzny, 2009–2010, nr 17, 18.

<sup>5</sup> Tak o obrazach Bacona pisze Filip Pręgowski w książce *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu* (Warszawa 2011).

<sup>6</sup> K. Młynarczyk, *Antynomia niepokojów...*, s. 112.

<sup>7</sup> Warto w tym miejscu odnotować, że Bacon traktował te sześciany jako środek pomagający zbudować kompozycję obrazu. Por. na ten temat: F. Pręgowski, *Francis Bacon...*, s. 61-62.

mą wymianę myśli autorowi. Ale przecież to on określa cel, w którym ta wymiana myśli zmierza. Konfrontacja z Baconem służy Różewiczowi zatem do samookreślenia. Więcej, pozwala na dokonanie bilansu własnej drogi twórczej. A zatem Bacon może pełnić w poemacie funkcję Innego, ukrytego w samym Różewiczu. Dzięki niemu możliwe staje się zaprezentowanie sporu, jaki prowadzą w nim *idem z ipse*<sup>8</sup>. Czyż należy się dziwić, że stary poeta, który zachowuje wciąż w oczach czytelników swą artystyczną tożsamość, konfrontuje racje wygłaszane przed laty i przecież nie całkiem mu obce również dzisiaj, a, przynajmniej, jeszcze – do niedawna?

I bez wątpienia inscenizowane spotkanie wydawać się może w tej perspektywie rozwiązaniem efektywnym. Anna Filipowicz relację zachodzącą między Różewiczem i Baconem porównała do polowania<sup>9</sup>. Ścigającym byłby w tej perspektywie pierwszy, drugi zaś ściganym. Ale ścigający nie dopadnie nigdy ściganego. Oto wzorcowa sytuacja postępowania po śladach, jak problem definiowała Barbara Skarga<sup>10</sup>. Zatem ślady nie prowadzą do celu. Pozbawione znaczenia, bo przecież nie sposób dotrzeć do źródła, czyli w tym przypadku do sprawstwa, dopuszczają jednak możliwość interpretacji. Nie można jednak tracić z pola widzenia faktu, iż proces uruchomiony w ten sposób różnicowania jedynie pozornie zbliża do pożądanego sensu. Różnicowaniu towarzyszy wszak odwleknięcie<sup>11</sup>. Im bliżej, tym dalej. Jak wtedy, gdy ściga się ideę. Zawsze przecież jej realizacja odbiega istotnie od pierwotnej zaprojektowanej postaci. Jak wówczas, gdy podejmuje się starania określenia siebie takim, jakim się było i jakim się postrzega *en bloc*. Spór między *idem* i *ipse* nie ma więc końca. (Chciałoby się powiedzieć „póki my żyjemy”.) Tym bardziej godny jest podjęcia.

Z poematu Różewicza nie dowiemy się zatem zbyt wiele o Baconie, za to sporo o samym poecie.

## Towarzysz artystycznej podróży

Kiedy w 1956 roku Piotr Potworowski powrócił z Anglii do kraju, wyraził zdziwienie twórczością swych przyjaciół kapistów. Nie pojmował mianowicie, że po drugiej wojnie światowej można jeszcze malować podobne obrazy, podporządkowane ciągle kolorystycznej doktrynie. Sam

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2003, s. 192-207.

<sup>9</sup> A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013 (rozdział „Francis Bacon czyli...” *rzecz o polowaniu*), s. 183-222.

<sup>10</sup> B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 73 i n.

<sup>11</sup> Niechybnie pojawia się w tym miejscu skojarzenie z Derridiańską różnią.

uprawiał już wtedy malarstwo materii. To zmiana radykalna, choć dziś powiedzielibyśmy, że mieściła się ona wciąż w modernistycznej narracji, w znaczeniu, jakie temu pojęciu przypisuje Arthur C. Danto (estetyka, w której sztuka stanowi przede wszystkim przedmiot własnego poznania)<sup>12</sup>.

O wiele dalej od Potworowskiego poszedł Bacon. Jego *Trzy studia na podstawie tematu ukrzyżowania*, wystawione w 1945 roku, doczekały się bardzo krytycznej opinii Johna Russella. Pisał on, co prawda dopiero w 1971 roku:

Oblicze brytyjskiej sztuki zmieniło się w dniu, gdy trzy najdziwniejsze obrazy, jakie kiedykolwiek wystawiono w Londynie, przemycono bez ostrzeżenia do galerii Lefevre. Publiczność została zaskoczona obrazami tak jednoznacznie straszliwymi, że na ich widok umysł zatrząskiwiał się z łoskotem<sup>13</sup>.

Bez wątpienia przekraczały one horyzont zakreślony przez narrację modernistyczną. Więcej, stanowiły początek praktyk artystycznych, które lekce sobie ważyły obowiązujące doktryny i chętnie angażowały sztukę w publiczną debatę na temat różnych mechanizmów represyjnych występujących we współczesnym świecie. To właśnie Bacon patronował nowej figuracji, która w sposób znaczący zaistniała dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, a której jedna ze ścieżek rozwojowych prowadziła w kierunku wyraźnego upolitycznienia (dowodem m.in. wystawa *Kunst und Politic*, Frankfurt nad Menem, 1971). Czyż można się więc dziwić, że nowa figuracja stała się sposobem manifestowania pokoleniowego sprzeciwu, a towarzyszące jej deklaracje światopoglądowe konfrontowały się mocno z ideologiczną neutralnością artystów starszych? I że znajdowała swego patrona w Baconie? Także w Polsce?

Przy okazji, warto w tym miejscu odnotować, że, na przykład, malarze tworzący krakowską grupę „Wprost” (Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś) pozostawali bliscy grupie poetyckiej Teraz, do której przecież należeli i Julian Kornhauser, i Adam Zagajewski. To nieprzypadkowa koligacja skoro o poetach Nowej Fali mówiono wtedy, że wypowiadają się na temat tego, co teraz właśnie dzieje się – wprost. I nie powinno dziwić, że w *Świecie nie przedstawionym* wspomina się ciepło Różewicza właśnie, a nie, na przykład, Zbigniewa Herberta. Tak oto nowa figuracja spotykała się z Nową Falą.

Wracając do Różewicza, jego projekt poezji z drugiej połowy lat czterdziestych zajmuje także pozycję szczególną. W gruncie rzeczy postponuje

<sup>12</sup> A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 30.

<sup>13</sup> J. Russell, *Francis Bacon (World of Art)*, New York 1971, s. 22. Cyt. za Ł. Radwan, *Mięso ukrzyżowane*, „Wprost” 2004, nr 29 (1124).

wyznaczniki poetyckości stanowiące do tej pory aksjologiczną miarę sztuki słowa. *De facto* depoetyzuje ją<sup>14</sup>. Ale takie właśnie konsekwencje wynikają z przemyśleń pozostających blisko tezy Theodora W. Adorna, wedle której, wskutek zaistnienia Auschwitz doszło do śmierci klasycznej metafizyki<sup>15</sup>. Dlatego też nie można już było układać wierszy, jak czynił to jeszcze Leopold Staff, choć sama jego poezja uchodzić mogła wręcz za niedościgły wzór. Żeby móc tworzyć, trzeba było przejść przez „ognisty piec zwątpienia”<sup>16</sup>. Ale podobna postawa dla wielu zahaczała wręcz o nihilizm<sup>17</sup>. Wszelako, skoro język stracił kontakt z transcendencją, trudno było deklarować wartości, bo te szeleściły już tylko pożółkłym i nadpalonym papierem.

Nie wierzę w przemianę wody w wino  
nie wierzę w grzechów odpuszczenie  
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie

*Lament*

Świat nie mógł już powrócić na stare tory. Jeśli przyjąć za Rogerem Caillois, że istnieje analogia między wojną i świętem („paroksyzm istnienia współczesnych społeczeństw”<sup>18</sup>), wówczas łatwo o stwierdzenie, że świat na opak, odgrywający sakralną rolę w zbiorowym życiu, musi zostać w końcu zastąpiony przez ład czasu pokoju. Następuje wtedy recydywa starego porządku. Rzecz w tym, że już po pierwszej wojnie światowej, a, bez wątpienia, zdecydowanie bardziej po drugiej, podobny powrót stawał się niemożliwy.

Dawniej  
bardzo bardzo dawno  
bywało solidne dno  
na które mógł się stoczyć  
człowiek

– tymi słowy rozpoczyna Różewicz swój poemat *Spadanie*. Ale tak było dawniej.

Czy powrót do „dawniej” jest niemożliwy tylko dlatego, że przekroczona została miara dopuszczalnej niegodziwości? Czy też zsekularyzowane społeczeństwa, jak chce Caillois, nie posiadały już zdolności różnicowania *sacrum* i *profanum*? Brak tej zdolności przeszkadzał właśnie w harmonijnym przejściu z czasu wojny w czas pokoju. Skoro wojna się

<sup>14</sup> Por. K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

<sup>15</sup> Th.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.

<sup>16</sup> Por. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

<sup>17</sup> Zob. na ten temat M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009, s. 251-266.

<sup>18</sup> R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 190.

nie kończy, skoro zbyt wiele wokół skutków ciągłego jej oddziaływania, tedy pojawić się musi fundamentalne pytanie o przyczynę podobnego stanu rzeczy. Jest to, rzecz jasna, inaczej sformułowana kwestia, ale przecież chodzi o sprawę zasadniczą, czyli o zło. Czy jest ono mianowicie efektem ludzkiego grzechu, czy też może jest w rzeczywistości zanurzone, czyli pozostaje stałym atrybutem świata<sup>19</sup>?

Po Auschwitz wielu było skłonnych powiedzieć się za drugą ewentualnością. Zło jest, zaś Oświećim trwa nadal, dzieje się codziennie. Taki sens mogą nieść właśnie obrazy Bacona, a przynajmniej w ten sposób postrzegał je Jerzy Nowosielski. „Zło ucieleśniało się w sztuce dopiero w realizacjach Bacona – stwierdzał. Wydaje mi się, że fakt, iż zaistniała taka możliwość, stanowi znamię czasów ostatecznych. Zło w sztuce Bacona jest tak nieskończenie groźne właśnie dlatego, że zdaje się zawierać byt substancjalny”<sup>20</sup>.

Zapewne dlatego też zareagował Różewicz wzmożonym zainteresowaniem na twórczość Bacona, gdy tylko spotkał się z jego malarstwem. Przecież w swej młodości poetyckiej i takie myśli błąkały się przecież po jego głowie. Malarz łamiący obowiązujące w życiu standardy zdawał się uosabiać tych wszystkich, dla których uniwersalny świat wartości stracił, w sposób bezwyjątkowy, sens. Skoro aż tyle w jego twórczości satanizmu, jak mówił Nowosielski, czyż można się dziwić, że niejeden chciałby zajrzeć mu w twarz? Zobaczyć diabła. Tym bardziej że zdawał się on obecny również w powojennych realiach.

Z reguły podobne oczekiwania kończą się totalnym rozczarowaniem. Adolf Eichmann na przykład okazał się nie demonem, ale urzędniczyną w maszynie zbrodni<sup>21</sup>. Próba charakterystyki aktywnych uczestników ludobójczego systemu bardzo często kończyła się podobnie, jawili się oni nadzwyczaj zwyczajnie. Jeśli więc i dla Nowosielskiego sztuka Bacona wydaje się ucieleśnieniem zła, łatwo przenieść podobną kwalifikację również na jej autora. Chociaż jest to ewidentne nadużycie, to jednak urodzeni fizjonomiści chętnie oglądają z pewnością jego zdjęcia, a również autoportrety, licząc zapewne, że w nich kryje się jakaś tajemnica.

Jakież czeka na nich, mimo wszystko, rozczarowanie! Fizjonomia Bacona nie przystaje bowiem do opinii, jakie formułuje się w odniesieniu do tworzonych przezeń obrazów. Żadnego w niej demonizmu. Żadnej jawnej lub ukrytej grozy. W zasadzie Bacon przypominać mógł groteskowe postaci z dramatów Samuela Becketta. To tragizm pozbawiony wzniosłości,

<sup>19</sup> Pisze o tym obszernie D. Czaja w książce *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009.

<sup>20</sup> Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 11.

<sup>21</sup> H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.

tragizm w krzywym zwierciadle. Różewicz zauważył to od razu, eksponując mianowicie kontrast, jaki rysował się między jego młodzieńczą twarzą, niczym u „barokowego *putto*” i stylem życia, jakie prowadził. O jego anielskiej twarzy opowiadała także siostrzenica Roya de Maistre, przyjaciela malarza z lat trzydziestych, Caroline de Maistre Walker, w filmie *Bacon's Arena*. Różewicz jednak dopowiadał, że

Bacon pod wpływem alkoholu  
[...]  
zamieniał się w anioła  
ze skrzydłem zanurzone  
w kuflu piwa.

Stawał się więc podobny do postaci ze swoich obrazów. Najbardziej rzucającą się w oczy cechą jego malarstwa były deformacje, które osiągały jednak przedmioty, co postaci. Odnosiło się to również do tworzonych przez Bacona autoportretów. Jak łatwo ta anielska twarz poddawała się procesowi deformacji! Ale to właśnie ten „barokowy *putto*” miał się stać autorem ekspresjonistycznych płócien, w których gwałtowne zniekształcenia dotknęły nieomal wszystko, także rzeczy najświętsze.

Stał się więc Bacon dla Różewicza towarzyszem artystycznej podróży. Szli przez jakiś czas razem. Właśnie dzięki obrazom Bacona mógł spojrzeć na siebie u początków drogi twórczej. W czasach, w których tak łatwo można było stracić wiarę w humanistyczne wartości. Wzbudzić w sobie zainteresowanie dla negatywnych atrybutów ludzkiej egzystencji. Pisać jednak o tym teraz w odniesieniu do samego siebie, nie mogło być najszcześniejszym rozwiązaniem. Zbyt wiele byłoby w tym egotyzmu. I chyba też patosu. Ale wskazując na obrazy Bacona, łatwo mógł przecież osiągnąć podobny cel. I nie narażając się, skądinąd, na złośliwe komentarze. Pisał autor *Niepokoju*:

Bacon osiągnął transformację  
ukrzyżowanej osoby  
w wiszące martwe mięso

I niemal natychmiast przypominał, że w 1947 pisał:

różowe ideały  
poćwiartowane  
wiszą w jatkach

a w 1956:

jeszcze oddychające mięso  
wypełnione krwią  
jest pożywieniem  
tych form doskonałych



Różewicz, sięgając po te przytoczenia, pozostaje bardzo dyskretny. Godzi się jednak w tym miejscu odnotować, że „transformacja/ukrzyżowanej osoby/w wiszące martwe mięso” dokonuje się w tryptyku Bacona nie w 1944 roku, ale w innej realizacji, *Three Studies for a Crucifixion*, pochodzącej z 1962 roku. Mógłby się więc Różewicz w tym wypadku słusznie ubiegać o palmę pierwszeństwa. Bo chociaż nie odwołuje się wprost do ukrzyżowania, to jednak pisząc o mięsie, ma na uwadze fakt, iż reprezentuje ono, na zasadzie *pars pro toto*, człowieka, który nie zahacza już o transcendentálny porządek. A wszak w chrześcijańskiej kulturze ofiara na krzyżu symbolizuje odkupienie. Tym samym więc usensownia ludzką egzystencję. Rzecz w tym, że sprowadzona do mięsa, jakie wisi w jatce, zostaje właśnie tej mocy pozbawiona (mięso pojawia się na obrazie Bacona dużo wcześniej, bo już w 1946 roku, ale nie pozostaje wtedy w żadnym związku z ukrzyżowaniem).

Oczywiście, degradacja metafizyki, jako skutek drugiej wojny, wiąże się również z totalnym kryzysem humanizmu. Nie czas i miejsce, aby pisać tutaj o tym szerzej. Warto wspomnieć jednak o kolejnym wówczas ataku na kartezjański paradygmat, definiujący człowieka poprzez odniesienie do jego samoświadomości. W sprzeciwie wobec podobnej konstatacji najlepiej wyeksponować ciało, traktowane wszak dość powszechnie jako *res*. Niech zatem będzie przedmiotem, ale nie z pojęciowej nomenklatury spekulującego filozofa. Niech będzie „podłym ciałem”<sup>22</sup>. Takim, jakim było, na przykład ciało „skazańca”, które dało się wykorzystać do medycznych eksperymentów. Naturalnie, dla „dobra” całej ludzkości. Jednakże dla „dobra” ludzkości eksperymentowano również w obozach koncentracyjnych. Wojna uczyniła więc wszystkie ciała podłymi. Już nie tylko w lagrach i nie tylko na polach bitew. Czy traktowane w podobny przedmiotowy sposób ciało ma stać się tylko równowagą dla *cogitare*? Nie zapominajmy, że debata nie toczy się już przy biurku rozmyślającego nad logiczną spójnością swej teorii filozofa. Odnosi się do ekstremalnych sytuacji, które człowiekowi zgotował inny człowiek. O jakiej samoświadomości należałoby zatem mówić? Czy takiej, jaką posiada człowiek ści-gany, żeby przywołać w tym miejscu *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego? Czy może chodzi o samoświadomość tych, którzy szli do gazu? W zasadzie trzeba by w podobnej sytuacji zamilknąć. Bo też słowa nie przystają do rzeczy. Ale człowiek nie przestaje gadać świadom jednocześnie, że wypowiedziane kwestie pozbawione zostały nie tylko mocy deskryptywnej.

Stąd wiedzie już prosta droga do ateistycznego egzystencjalizmu. Człowiek, będący „pierwotnie niczym” – pisał Jean-Paul Sartre – „Będzie

<sup>22</sup> Zob. na ten temat G. Chamayou, *Podle ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska, K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012.

[...] czymś dopiero później, i to będzie takim, jakim się sam uczyni. A więc nie ma natury ludzkiej, ponieważ nie ma Boga, który by ją w umyśle swym począł<sup>23</sup>. W perspektywie Auschwitz mięso zdawało się przesłaniać całkowicie ludzką naturę. A jeśli ktoś nawet chciałby się do niej odwołać, wówczas kojarzyła się jak najgorzej. Odtąd nikt nie mógł już czuć się niewinny. Tak oto gwałtownie poszerzyła się grupa winnych bez winy, nazwanych w ten sposób przez Fiodora Dostojewskiego i opisanych później również przez Franza Kafkę. Była to już jednak wina, jaką przyszło dźwigać pod pustym niebem. Już nic nie usensowniało ludzkiego cierpienia ani ludzkiej śmierci. Swą moc utraciła też predestynacja. Jeśli więc wyrazem cierpienia jest krzyk, to w opisywanych realiach nikt nań nie odpowiada. Rozlega się on bowiem w kompletnej pustce. W końcu każdy skazany jest na samotność.

Krzyk jako motyw obecny jest w sztuce Zachodu od starożytności. W greckich tragediach zdaje się towarzyszyć każdemu z bohaterów dotkniętych przez los. I później pojawia się często, niekoniecznie zresztą w dramacie i teatrze. Zawsze jednak, chciałoby się powiedzieć, krzyk zostaje wymowny. Skrywa w sobie i cierpienie, które dotyka krzyczącego albo jest znakiem protestu przeciwko nieczułemu losowi. W zasadzie, gdyby pozostawać w granicach klasycznej metafizyki, trzeba by stwierdzić, że wyraża sytuację egzystencjalną każdego. Taki sens można przypisać, na przykład, obrazowi *Krzyk* Edvarda Muncha. W tym symbolistycznym przedstawieniu, zapowiadającym już ekspresjonizm, dopatrzeć się można ukrytej w świetle energii, która ma zdolność deformowania materii. Krzyk człowieka jest odpowiedzią na krzyk, który przetacza się przez naturę. I bez wątplenia będzie niemy. Ale jednocześnie tragiczny i pełen nieziemskiej wzniosłości.

Ta ukryta w naturze energia, ów *élan vital*, ulega jednak w XX wieku osobiwej transformacji. Już nie duch walczył z materią, już jej nie obrażał swoją nieokiełznaną mocą. Dwudziestowieczne wojny okrucieństwo materii skierowały na bezradność ludzkiego ciała. Niemy krzyk nie może tedy, w tym kontekście, znaleźć żadnego odniesienia do obrazu Muncha. Niemość będzie ekwiwalentem zadławienia.

W konsekwencji krzyk pozbawiony zostaje swej symbolicznej reprezentacji i sprowadza się już tylko do reakcji czysto fizjologicznej. Otwarte szeroko usta, z których, można mniemać, wydobywa się właśnie krzyk, pojawiają się na wielu obrazach Bacona. On sam zresztą w rozmowie z Davidem Sylvestrem komentował ten motyw jako szczególnie intrygujący. Trudno się dziwić, że Różewicz przytacza te słowa. O wiele ważniej-

<sup>23</sup> J.-P. Sartre, *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. M. Kowalska, J. Krajewski, Warszawa 2001, s. 131.

sze będzie jednak, jaki im nadaje sens. Jeszcze w latach trzydziestych podczas pobytu w Paryżu fascynuje Bacona *Le massacre des Innocents* Nicolasa Poussina. Pod koniec lat czterdziestych maluje swoją wersję Velázquezowskiego papieża Innocentego VI z szeroko otwartymi ustami, później dołączy do różnych jego wersji portret Piusa XII; ponadto szukać będzie inspiracji między innymi w kadrze z filmu *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina, przedstawiającym twarz przerażonej kobiety ze schodami odeskimi w tle. Także w autoportretach motyw otwartych ust znajdzie należne sobie miejsce.

Strasznie dużo tego krzyku, ale też im jego więcej, tym mniej straszno. Ten nadmiar nie potęguje zgrozy, lecz ją trywializuje. Dlatego Różewicz porównuje skłonność Bacona do malowania otwartych szeroko ust do osiemnastowiecznych „Zahnextraction”, zabiegów bez znieczulenia. Sporo w tym sadyzmu zatem. I teatralnego wyuzdania, zwłaszcza wtedy, gdy wspomni o fascynacji fotografiami obrazującymi choroby jamy ustnej. Gdzie podział się jednak krzyk rozpaczny? Krzyk, lokujący się pod pustym, coraz bardziej złowróbnym niebem? Nadmierna częstotliwość tego motywu wskazywać będzie więc raczej na perwersyjną naturę malarza niż na negatywne atrybuty istnienia. Czyż dziwić więc ostatecznie może estetyzacja krzyku w obrazach Bacona?

próbowałem pokazać  
pejzaż jamy ustnej [...] –

mówił. W istocie, pejzaż jamy ustnej, powtórzmy – pejzaż, to najdobitniejszy dowód na skonwencjonalizowanie krzyku. Niczego już nie wyraża. Zamienia się w jeszcze jeden motyw pozwalający na epatowanie widza. Skąd my to znamy? Czyż nie jest to chwyt nadużywany przez horrory? Twarz krzyczącego bohatera, który raczej się dławi, a zatem nie wydobywa z siebie żadnego dźwięku. Cóż za banał, chciałoby się powiedzieć. Rzecz jasna, żadna w tym wina Bacona. Raczej nieszczęśliwy zbieg okoliczności. Oto przedstawienie, które wyrażać miało zdehumanizowany świat po drugiej wojnie, zamieniło się w komunał. To królestwo popkultury najmarniejszej, skądinąd, jakości.

Różewicz za nią, za kulturą popularną, chyba nie przepada, między innymi dlatego, że tak nonszalancko zawłaszcza ona tematy i motywy podejmowane przez sztukę zmagającą się z trudnymi problemami swojego czasu. Zagarnięte przez kulturę popularną pozbawione zostają i zmagają artysty z formą i z trudnymi do wypowiedzenia, niewypowiedalnymi, treściami. Różewicz swoją krytyczną opinię formułował na ten temat od dawna. W zasadzie można byłoby powiązać jego niechęć do popkultury z coraz bardziej wzrastającym zniecierpliwieniem konsumpcjonizmem. Postawę tę możemy więc śledzić już od *Et in Arcadia ego*. I wtedy właśnie

drogi Różewicza i Bacona zaczynają się pomału rozchodzić. Jeszcze zdają się iść razem w tej artystycznej podróży. Jeszcze Różewicz ściga Bacona. Jeszcze namysł nad starymi dylematami zdaje się mieć sens, bo sprzyja niezgodzie na bylejakość i samozadowolenie. Z wolna jednak pojawia się zwątpienie. I obawa, że cała ta artystyczna robota zostanie strywializowana. Bo czy podobny proces, który spotkał krzyżące postaci z obrazów Bacona, nie osiąga również Baconowskich *Ukrzyżowań*? Malarz podjął ten temat zapewne pod wpływem wspomnianego wcześniej Roya de Maistre'a, już w 1933 roku, a później powtórzył w *Ukrzyżowaniu II*. Nie treść w tych przedstawieniach naprawdę go interesowała, lecz sposób przedstawienia. Dla niejednego podobne podejście do problemu zahaczać mogło o bluźnierstwo, ale dopiero jego tryptyki, wydawało się, efekt ten w sposób niekwestionowany osiągały. W obrazie z 1944 roku skojarzenie ukrzyżowanego z człekokształtnymi istotami, zapewne zdeformowanymi przez cierpienie, kryło w sobie niewątpliwie duży świętokradczy ładunek. Tryptyk z roku 1962 był jeszcze bardziej prowokacyjny: po pierwsze dlatego, że dochodzi w nim do przemiany „ukrzyżowanej osoby/w wiszące martwe mięso”, co zostało już powtórzone za Różewiczem wcześniej (mięso eksponowane jest na prawym skrzydle tryptyku), po drugie, z tego powodu, że w środkowym obrazie, prezentującym leżące w pościeli skręcone ciało dochodzi do jego konfrontacji z ukrzyżowanym, po trzecie wreszcie, ponieważ w lewym skrzydle, w którym, zgodnie z konwencją, winni się znajdować święci, eksponowane są dwie szemrane postaci.

Bacon, komentując swe tryptyki, zwracał uwagę na ich zgoła niechrześcijańskie umocowanie i eksponował raczej tylko wymiar egzystencjalny. Samo malowanie ukrzyżowań porównał do tworzenia autoportretu, czemu towarzyszą zmagania z własnymi emocjami i doznaniem. Natomiast sens, jaki miałyby one ewokować, odnosił do szczególnego zachowania ludzi wobec innego człowieka. Można by więc w tym ujęciu mówić o profanacji tematu, ale również o samotności jednostki w świecie odartym z transcendencji. A jednak Bacon i taką interpretację trywializuje. Różewicz przywołuje w takim kontekście wypowiedź malarza, jaką formułuje podczas rozmowy z Sylvestrem. Otóż *Trzy studia ukrzyżowania* malował po pijanemu. Fakt, że autor *Niepokoju* do wypowiedzianej wtedy kwestii dwukrotnie się odwołuje, dowodzi, iż przypisuje jej niemałe znaczenie. Chodzi o brak powagi wobec tematu, jego trywializację.

Jeśli w tym miejscu odwołać się raz jeszcze do krzyku, przyjdzie stwierdzić, że i w kontekście *Ukrzyżowań* stracił on swą pierwotną siłę oddziaływania. Bluźniercze gesty trywializowane są zresztą przez samych ich autorów. Prawdę mówiąc i w tym obszarze doszło do radykalnych zmian. W sztuce doszło do eskalacji wszystkiego. Także bluźnierstw. Chyba warto w tym miejscu odnotować, iż w roku 1962, kiedy Bacon na-

malował swoje studia ukrzyżowań, Hermann Nitsch, jeden z akcjonistów wiedeńskich, zaczął prezentować swe akcje performerskie. Wykorzystywał w nich i mężczyznę na krzyżu, i obdarte ze skóry jagnię, i litry czerwonej farby imitującej krew. Czasami w mięsie ukryta była kobieta, i dochodziło do kopulacji człowieka (?) czy raczej mięsa (?). Bo ludzie stawali się w tych akcjach sforą, a jednostka sumą fizjologicznych odruchów.

Czy można się więc dziwić, że Różewicz manifestuje w tej sytuacji swój sprzeciw? Że w nadmiarze krzyku rozpoznaje raczej histerię niżli autentyczny niepokój o człowieka we współczesnym świecie? Dlatego skomentuje ironicznie dzieło Bacona:

te pańskie modele drą się  
jak odzierane ze skóry chmury [...]

Ale to nie krzyki, raczej ich fantomy, stworzone na potrzeby skomercjalizowanej sztuki. Dlatego też przeciwstawi im „zamknięte usta”, bowiem to one właśnie pozostawać będą dla Różewicza „najpiękniejszym krajobrazem”, a smutek na twarzy nieznanym Andrei Della Robia więcej powie o ludzkiej kondycji niż najbardziej perwersyjne *eventy* akcjonistów wiedeńskich i ich rozmaitych kontynuatorów. Nie wydaje się jednak, że pisząc o Andrei Della Robia, opowiada się Różewicz po stronie klasycyzmu, przynajmniej w znaczeniu, jakie przypisał mu Johann Joachim Winckelmann, przeciwstawiając sztukę apollinijską dionizyjskiej. Punktem odniesienia może być wiersz Zbigniewa Herberta *Apollo i Marsjasz*. Jak pamiętamy ani grecki bóg, ani odzierany ze skóry Marsjasz nie wychodzą z rywalizacji zwycięsko, bo, z jednej strony, czyż bóg mógł ponieść porażkę, a pokonany Ziemianin, stając się patronem muzyki konkretnej, liczyć mógłby na wielu słuchaczy?

Podobne dylematy zdają się nie zaprzętać głowy Różewicza. Najprościej można by powiedzieć, że Winckelmannowski podział wydaje się do niczego nieprzydatny. Nie sposób nadal mówić na Staffowski sposób, ale też pełne buntu kwestie zostają przez zmedializowaną kulturę sprostyowane.

## Reprodukcje reprodukcji

Jednym z podstawowych wyznaczników sztuki modernistycznej pozostawała idea nowatorstwa, a więc nieustannego przekraczania istniejącego stanu rzeczy w obszarze stosowanych środków artystycznych. Z tego punktu widzenia Bacon należał do zupełnie innego świata. Wiele jego obrazów powstało bowiem z przemalowywania obrazów cudzych. Ale nie chodziło tylko o dzieła malarskie. W jego pracowni w South Kensington

znajdowały się bowiem nie tylko albumy różnych twórców, ale także wycinki z gazet, na których mogło się znaleźć wszystko, co artystę choćby na moment zainteresowało. No i z tego bogactwa czerpał Bacon bez ograniczeń. Tym samym więc jego prace mają odniesienia do różnych innych przedstawień, są jakby ich cytatai. Nie rozstrzygając w tym miejscu kwestii, na ile cytaty w obiekcie wizualnym jest możliwy, łatwo stwierdzić, że w jego twórczości odbija się bogata ikonosfera.

Różewicz, bez wątplenia, może pochwalić się równie rozległym bogactwem. I to nie dlatego wcale, że skupia swą uwagę na dziełach sztuk wizualnych, choć fakt studiowania historii sztuki, a później związanie z Neoawangardą Krakowską wydaje się godny odnotowania. Wszelako, żyjąc w naszej epoce, jak Bacon, musi być posiadaczem nadmiaru obrazów. Niekoniecznie zbiór ten musi przypominać ten z South Kensington. Ale przecież istnieje. Jak każdy, także Różewicz, nosi w sobie bogactwo chcianych i niechcianych obrazów.

André Malraux pisał kiedyś o muzeum wyobraźni. Mieścić się w nim miało wszystko, co zostało obrazowo przez kulturę zachodnią wyprodukowane i co przyswoiła ona z innych kultur. Nie ulega wątpliwości, że definicji tej nie sposób uznać za redukcjonistyczną, ale mierzy ona, poprzez odniesienie do muzeum, wysoko. Bliżej naszych doświadczeń lokuje się natomiast antropologiczna koncepcja obrazu Hansa Beltinga. Otóż, według niego, obrazy postrzega się na dwa sposoby, nie tylko okiem zewnętrznym, lecz także okiem wewnętrznym. Ostatecznie jednak, mimo różnic w procesie powstawania za ich pośrednictwem obrazów, tworzą one wspólne uniwersum. Belting przyjmuje bowiem, iż warunkiem istnienia obrazu jest jego nośnik. Dla obrazów powstałych dzięki oku zewnętrznemu, jak i wewnętrznemu, tym nośnikiem zaś będzie ciało. To w nim gromadzą się wizualne złogi, z którymi nie zawsze potrafimy sobie poradzić. Nie wszystkie z obrazów bowiem, które do nas trafiają z zewnątrz, są tak samo pożądane. Zupełnie oczywisty pozostaje fakt, że w dobie masowych mediów człowiek współczesny jest przez obrazy osaczony. Także takie, których wolałby nie widzieć. Pole trupów prezentowane w odbiorniku telewizyjnym przestaje robić na kimkolwiek wrażenie. Może zresztą pewien próg nieakceptowalności grozy został już dawno przekroczony? W czasie wojny spędzano widzów, aby przyglądali się egzekucjom. Z czasem gapie zaczęli pojawiać się na rozstrzelaniach z własnej inicjatywy. W podobny sposób docierają do nas także obrazy widziane okiem wewnętrznym. Nie zawsze je akceptujemy, ale nie potrafimy żadną miarą ich zablokować.

Zapewne w niektórych przypadkach to, co przechowuje nasza pamięć, może stać się źródłem psychozy albo będzie ją przynajmniej stymulować.

Łatwo jednak o przypuszczenie, że większość dopada raczej zubożenie. Coraz słabiej reagują na bodźce i potrzebują ciągłego ich wzmacniania. Naturalnie umożliwiają im to współczesne media, które emitują obrazy z ekranów i monitorów. Ten fakt zapośredniczenia obrazów nie pozostaje bez znaczenia. Widzimy je bowiem jak przez szybę. Obrazy egzystują za witrynami. Stają się coraz bardziej wirtualne. Może dlatego wydaje się, że istnieją tylko na powierzchni, jakby, tym samym, utraciły już wszelką głębię.

Jakież więc w tym kontekście może mieć znaczenie uwaga sformułowana przez Różewicza w związku z pokazywaniem przez Bacona obrazów za szkłem? Tym bardziej że trudno uznać to w odniesieniu do ekspozycji jego prac za regułę. Jak zauważył autor *Spadania*, powtarzając *de facto* słowa malarza, lubił on oglądać nie tylko swoje obrazy przez szybę. Nie przeszkadzały mu też ani pojawiające się na niej bliki, ani odbicia oglądających. Ale Bacon pozostawał daleko od Thomasa Sterna Eliota, który po wojnie zgłaszał roszczenia, aby ze sztuki uczynić ekwiwalent religii. Dla Bacona ważna pozostawała wartość wystawowa zresztą nie tylko jego obrazów. Wszelkie próby obdarzenia jej dodatkowymi atrybutami, jakąś postacią zsekularyzowanego kultu, odrzucał zniesmaczony.

Można by więc rzec, że dla niego każde z przedstawień, które zdolne było go zainspirować, miało równoważną wartość. Mimo że oglądał dzieła wielkich mistrzów w muzeach, to jednak przykładał do nich tę samą wagę, co do ich reprodukcji. To one, skądinąd, stanowiły punkt odniesienia dla malowanych przez niego obrazów. „Reprodukcje reprodukcji” – skwituje Różewicz. Dla Bacona nie byłoby to jednak stwierdzenie obraźliwe. Miał bowiem świadomość, że żyje w dobie reprodukcji technicznej. Tym samym wszystkie zreprodukowane obrazy tworzą wspólne uniwersum: zbiorowe muzeum wyobraźni. To w nim właśnie obrazy wzajemnie się przeglądają w serii lustrzanych odbić. Obrazy wewnętrzne są odbiciami obrazów zewnętrznych i odwrotnie. Fantomowe przedstawienia mieszają się z maskami pośmiertnymi rzeczywistości. To zjawisko potęgowane jest jeszcze przez współczesne media, zwłaszcza telewizję. Zamknąć ją w formule Neila Postmana, „zabawić się na śmierć”<sup>24</sup>, to jeszcze zbyt mało. Trzeba dopowiedzieć, że obrazy, które powstają w serii lustrzanych odbić, mieszczą się w formule Jeana Baudrillarda na temat boskiej irreferencji obrazów. Ikonolatrzy, według niego, „pod pozorem przejawiania się Boga w zwierciadle obrazów inscenizowali już jego śmierć i zniknięcie w epifanii jego własnych przedstawień (o których być mo-

<sup>24</sup> N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002.

że wiedzieli już, że nie reprezentują niczego, że stanowią zwyczajną grę...)"<sup>25</sup>.

Takie oto wnioski można wysnuć, pytając o sens umieszczania przez Bacona obrazów za szybą. Malarz zaakceptował ten świat z całą jego negatywnością. Otóż Różewicz na podobny świat się nie godzi. Choć wie również doskonale, że jego zgoda lub jej brak niczego w tym względzie nie zmieniają. Jeśli więc jego poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* składa się także z tekstów, będących lustrzanymi odbiciami innych tekstów (np. poetyzowanie wypowiedzi bohatera poematu), to dopatrzeć się w tym można ironicznego, a może bardziej nawet – sarkastycznego stosunku poety. Bo nie cierpi on obrazów za szkłem. A wnioskować z tego można, że lubi też aurę dzieła sztuki. A fakt, że elementy horyzontalne zastąpiły w życiu współczesnego człowieka elementy wertykalne, nie jest przez niego traktowany ze zrozumieniem.

Różewicz, dystansując się od Bacona, bierze również w ironiczny nawias samego siebie. W końcu, podając w wątpliwość cudze racje, także siebie, swoją wiedzę należy zakwestionować.

Cogito i dubito w jednym  
stoją domku  
pan cogito na górze  
pan dubito na dole  
  
doświadczeni życiem  
zamieniają role  
pan dubito na górze  
pan cogito na dole  
Wiedza

Młodzieńcze zmagania, bunty, głosy sprzeciwu, najbardziej usprawiedliwione nawet, po latach wyglądają niezbyt ciekawie. Ale też zmieniła się miara rzeczy:

obaj jesteście starzy  
i wiemy  
nie wiadomo dlaczego  
że musimy umrzeć

Teraz już pan *cogito* i pan *dubito* zdają się znajdować coraz bliżej siebie. Ale ciągle jeszcze jeden urządza polowania, drugi zaś ryby sobie łowi. Oto Różewicz tożsamy z sobą, a jednocześnie Inny.

---

<sup>25</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 10.