

Wspólna twarz – Różewicz, Rembrandt i starość*

ABSTRACT. Rosales Rodriguez Agnieszka, *Wspólna twarz – Różewicz, Rembrandt i starość* [The common face: Różewicz, Rembrandt and old age]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 167-180. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

This article proposes an interpretation of Rembrandt's *Self-Portrait as Zeuxis Laughing* (Wallraf-Richartz Museum, Cologne) as it appears in Tadeusz Różewicz's poem *Mirror*. The 17th-century Dutch artist was known as a painter who portrayed the human body as it really is, i.e. with all its imperfections and changes that are brought about by the passage of time. He has also been regarded as a master who expressed the disappearance and decay of form (Simmel) and the anticipation of death (Malraux) by using an unconventional technique. Różewicz “appropriated” Rembrandt's face to speak of the inevitability of getting old and dying, the limits of *Logos* and poetry as well as the powerlessness of a poet whose fatal destiny is to describe and testify to suffering. Rembrandt's figure appears in a flash of light, but at the same time seems to melt into thick paint, to disappear, like the poet's words on the surface of silence, thus suggestively representing the moment of the subject's transformation and crossing the border between life and death, the artist's withdrawal from the world and last breath as well as the limits of literature, i.e. the loss of discourse. In this poetic epiphany, Rembrandt is – let us refer to Harold Bloom's famous concept of *apophrades* – the great dead returning in Różewicz's work.

*Rembrandt
w powijkach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się*

Zwierciadło

W obszernym katalogu intertekstualnych i metatekstualnych nawiązań w poezji Tadeusza Różewicza znajduje się *Autoportret* Rembrandta z Wallraf-Richartz Museum w Kolonii. Późne dzieło holenderskiego mistrza, legitymujące się bogatą *fortune critique* i będące przedmiotem humanistycznej dyskusji uczonych, „pojawia się” w wierszu *Zwierciadło* (z tomu *zawsze fragment. recycling*, 1998) nie obciążone ambicją kunsz-

* 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.

townej ekfrazy ani też mitem arcydzieła, którego piękno odbiera mowę. To malarstwo mówi, ożywiając przewrotnie topos Simonidesa z Kos, cenząc granice poezji, szydząc z wysiłków poety. Obraz nie jest źródłem estetycznego przeżycia, występuje raczej w roli świadka, sojusznika egzystencjalnych doświadczeń podmiotu. Różewicz przywołuje słynne dzieło Rembrandta bez roszczeń do absolutyzacji sztuki. Wyczulony na obrazy, których poznawaniu oddawał się przez całe życie, w ramach akademickiej edukacji, wojaży po europejskich galeriach sztuki i rozmów z przyjaciółmi artystami, starej idei korespondencji sztuk nie rozumiał poeta jako naśladowania czy efektownej stylizacji. Imaginarium artysty wypełnione zostało przejmującymi obrazami, a ich opis nawet jeśli jest możliwy, to bezzasadny. Obraz Rembrandta to nie muzealny eksponat, który ilustruje wiersz, lecz projekcja, nie jest celem, ale częścią pamięci poety, „zawłaszczającego” twarz malarza. Ta wspólna twarz, rozumiana jako głębokie, osobiste obcowanie z ulubionym mistrzem, uwalnia dyskurs o starości, niszczącym ciele i śmierci, pozbawionej patetycznych gestów czy konsolacyjnej mocy religii.

Rembrandt już w dawnej historiografii nieodmiennie wyznaczał obszar nowego intymnego ujęcia człowieka, gdy w pogardzie dla akademickich konwencji przedstawiał go starym i brzydkim. Andries Pels utrwał wizerunek artysty poszukującego w zaułkach Amsterdamu starych Żydów, służących i praczek¹. W kulturze zachował się niezmałowany do dziś obraz Holendra jako malarza człowieczeństwa i cierpienia, humanistycznego wymiaru Ewangelii, czułego i współczującego, przełamującego tabu ludzkiej cielesności, zwłaszcza w przedstawieniach aktu, unaoczniających nie beczasową harmonię ludzkiego ciała, ale prawdę żywego modelu. „Co się zaś tyczy jego nagich kobiet, najwspanialszego tematu dla pędzla artysty [...] są one (jak mówi przysłowie) zbyt nędzne, aby je opiewać. Najczęściej są to bowiem wyobrażenia budzące niesmak i zdumienie [...]” – pisał siedemnastowieczny teoretyk². To właśnie natężenie widzenia bolesnego, „zuchwałe malowanie kału i nędzy ludzkiej”, „historia duszy, którą Szekspir tylko widział w tak cudownej jasności” – wedle słów Hippolyte’a Adolphe’a Taine’a³ przywoływane były jako niezwykła wprost zdolność Rembrandta do unaoczniania dojmującej prawdy o naturze ludzkiej, przedstawianej przezeń w sposób dogłębny i niepokorny wo-

¹ A. Pels, *Gebruik en misbruik des toonels* [1681], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt w oczach współczesnych*, Warszawa 1957, s. 64-65.

² A. Houbraken, *Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen* [1718], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt...*, s. 83.

³ H.A. Taine, *Podróż po Włoszech*, t. I: *Neapol i Rzym*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa 1908, s. 5, 175-176 oraz tenże, *Filozofia sztuki. Włochy, Niderlandy, Grecja* [1865-1869], Warszawa 1874, s. 79.

bec obowiązujących reguł. Równie bezwzględnie śledził Holender własne ułomności i przemiany – w studiach swojej twarzy. Oblicze Rembrandta – emblemat sztuki głęboko osobistej i bezkompromisowej, rozpoznawane jest dzięki licznym wizerunkom artysty, utrwalonym kilkadziesiąt razy w rozmaitych mediach, konwencjach i stylistykach⁴.

Dopiero w XIX stuleciu tej mnogości autowizerunków nadano rangę świadomego badania duszy, drażenia tematu przemijania i śmierci; narzędzie utrwalania etapów życia od lat młodości aż po starość, starannie rozplanowaną na kilka dekad sekwencję ilustrującą nieunikniony proces starzenia się⁵. Choć współcześni badacze wskazują na wcale nieprywatny charakter wielu z tych przedstawień (wpisujących się w tradycję tematów alegorycznych, studiów fizjonomicznych, tzw. *tronie*, figur z wyobraźni), to były one przecież rozpoznawane jako autoportrety mistrza, ukrywającego się pod egzotycznymi i fantastycznymi kostiumami, przebraniami, „maskami”. Dzięki sile masowej reprodukcji i publicznym muzeom weszły one w powszechny obieg kultury jako świadectwo wnikliwej introspekcji malarza znanego jako Renu. Jego wizerunki funkcjonowały ponadto jako rodzaj manifestacji sztuki, próbka oryginalnej manieri. Stały się wreszcie nośnikiem potężnej romantycznej legendy: alchemika, indywidualisty, samotnika, wyznaczającego szlaki nowoczesności, której mocy poddawali się poeci, pisarze i malarze. Jak pisał Eugène Fromentin, pracownia starego mistrza przypominała mroczne laboratorium, gdzie praktykuje się tajną wiedzę, a „ta dziwaczność [...] dawała jego zamysłonej i posępnej twarzy namiętne twórcy podejrzany wygląd poszukiwacza złota”⁶. Dostrzegano w „obrzmiętych rysach sześćdziesięcioletka”⁷ skłonność do autorefleksji, umysł skupiony w przeżywaniu wrażeń, którego wysiłek skierowany jest do wewnątrz⁸, zdolność do obrazowania poruszeń duszy⁹, której magicznym zwierciadłem – zgodnie z Lavaterowską wykładnią, sięgającą jeszcze antycznego toposu, miała być fizjonomia. Szczególną kategorią, wyodrębnianą jako fenomen rembrandtow-

⁴ E. van de Wetering, *Rembrandts Selbstbildnisse*, kat. wyst., The National Gallery London 1999; Königlisches Gemäekabinett Mauritshuis, Den Haag 1999–2000, nr kat. 82, s. 216-219 (katalog obejmuje ponad 80 wizerunków artysty).

⁵ E. van de Wetering, *Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts*, [w:] tenże, *Rembrandts Selbstbildnisse*, s. 17-19. Także pojęcie „autoportret” ma zresztą dziewiętnastowieczną proveniencję, w XVII i jeszcze w XVIII stuleciu używano bardziej opisowego określenia – kontrefekt Rembrandta namalowany przez niego samego.

⁶ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni* [1876], przeł. J. Cybis, Wrocław 1956, s. 218.

⁷ J. Burckhardt, *Rembrandt*, przeł. R. Kasperowicz, „Ikonotheka” 2003, nr 16, s. 80.

⁸ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, s. 218.

⁹ G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1916. Fragmenty polskiego przekładu W. Zahaczewskiego: *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, [w:] *Georg Simmel*, wydanie specjalne, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 27, s. 98-128.

skiej sztuki, stały się późne autoportrety artysty, do tej grupy zalicza się także obraz z Kolonii. Starcze wizerunki odznaczały się niezwykle wprost intensywnością widzenia, osiąganą poprzez ekspresję artystycznych środków. Umiejętność ekspresji wewnętrznego przeżycia chwalił już u „wczesnego” Rembrandta siedemnastowieczny humanista Constantijn Huygens¹⁰.



Rembrandt van Rijn, *Autoportret jako Zeuksis*, ok. 1662, Wallraf-Richartz Museum, Kolonia

Źródło: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_142.jpg

¹⁰ C. Huygens, *Autobiografia* [1629–31], [w:] J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt...*, s. 47.

Natężenie wyrazu w późnych dziełach malarza było efektem mistrzowskiej techniki, kolorystycznej wirtuozerii: nakładanej grubo, w kilku warstwach farby, której przebłyski, przetarcia, zgrubienia tworzyły rodzaj barwnej mozaiki, łudzącej brawurą, swobodnym duktem pędzla, w istocie podporządkowanej iluzjonistycznej grze światła igrającego z materią przedmiotów, obliczonej na efekt oglądu z dystansu. O potędze późnych wizerunków mistrza decydował również ładunek emocji, skupionych w jego twarzy, bezlitosny brak idealizmu, graniczący z wulgarnością, grymasy starczego uwiadu, bruzdy, zmarszczki, zmacerowanie skóry. „Gdy przedstawiał ludzi starych, ich skórę i włosy, wykazywał wielką staranność, cierpliwość i doświadczenie, tak że w wysokim stopniu przypominałi zwykle życie” – pisał w 1675 roku Joachim von Sandrart¹¹. Ów wyraz brzydoty (wedle kategorii klasycznego i akademickiego malarstwa) łagodzony był wszakże czy raczej wysublimowany przez walory wielkiej malarskiej sztuki: mistrzowski światłocień, żarzący się w ekspresyjnej fakturze obrazów, to znów miękko stapiający formy, co akademik Gerard de Lairese określił w 1707 roku iście Baudelaire’owską metaforą „przejrzalności i zgnilizny”¹². W późniejszych czasach porównywano koloryt i „złoty werniks” Rembrandta do „płowych odcieni wędzonych śledzi, które sprawiają wrażenie wyglazurowanych smołą na folii”¹³, do „kwiatów gnicia i blasków rozkładu”¹⁴. Tendencja ta dotyczy późnej sztuki Rembrandta w ogóle, ale to właśnie w wizerunkach własnych przybiera charakter przejmujący, skłaniający do rozważań o śmierci.

Jeszcze André Malraux, pytając w *Przemianie bogów*: „Do kogo mówi Rembrandt?”, z niewzruszoną pewnością odpowiadał: „do śmierci. Maluje licząc na nią”¹⁵, streszczając w ten sposób modernistyczną tradycję rozpatrywania malarskiej materii rembrandtowskiej sztuki jako wyrazu rzeczy ostatecznych, mocowania się artysty ze śmiercią. Czysto malarskim przejawem tych wysiłków miał być zanik konturów, unicestwienie stabilnej formy, kształtowanej plamami, drobnymi cząsteczkami migotliwej farby. Rozpad formy zwiastował zaś, jak interpretował późne dzieła Rembrand-

¹¹ J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edelen Bau-, Bild- und Malehrey-Künste* [1675], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt...*, s. 59-60.

¹² G. de Lairese, *Groot Schilderboek* [1707], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt...*, s. 75.

¹³ T. Gautier, *Critique artistique et littéraire*, Paris 1929, s. 33-34.

¹⁴ E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego* [1860], wybór i przekł. J. Guze, Warszawa 1988, s. 125.

¹⁵ A. Malraux, *Przemiana bogów*, t. II: *Nierzeczywiste*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985, s. 253.

ta Georg Simmel, rozpad śmierci¹⁶. O formie późnych obrazów mistrza pisał niemiecki filozof, że „życie twórcze staje się w tych dziełach tak suwerenne, tak samowystarczalne i bogate, że odrzuca wszelkie inne formy, które biorą się z tradycji albo które dzieli z innymi. Ekspresja w dziele sztuki to naturalny los dzieła. O ile z naszej perspektywy dzieło może zdać się spójne i sensowne, z punktu widzenia form tradycyjnych może się wydawać pokawałkowane, pozbawione harmonii, jak gdyby sklecone z fragmentów. Nie jest to świadectwem starczej nieudolności do stwarzania form ani słabości epoki – jest to siła stulecia. Dochodzący do perfekcji artysta jest tak czysty, że dzieło jego zdradzi dzięki formie to, co zostało już autonomicznie wytworzone dzięki przebiegowi jego życia”¹⁷. Innymi słowy, w dziele sędziwego mistrza ujawnia się forma najbardziej subiektywna i intensywna, niezależna od tradycji i norm artystycznych, esencja życia i twórczych poszukiwań¹⁸. Enigmatyczny śmiejący się autoportret Rembrandta, nawiasem mówiąc przemalowany i przycięty, określane niesłusznie mianem ostatniego wizerunku i rozpoznawany jako artysta malujący hermę Terminusa¹⁹, filozof Demokryt malujący Heraklita²⁰ i antyczny malarz Zeuxis, który miał umrzeć, śmiejąc się podczas pracy nad portretem pomarszczonej staruszki²¹, spaja wątek starości i śmierci. Ewokuje też Pliniuszowy topos „ostatniego” dzieła, przerwane przez śmierć, pozbawionego upiększających szczegółów mających działać na widza²². Jak pisał niemiecki malarz Max Liebermann w recenzji z wystawy siedemnastowiecznego artysty w 1930 roku – z każdą dekadą Rembrandt jest coraz bardziej Rembrandtowski, im starszy mistrz, tym bardziej uduchowia malarski gest, przewycięża technikę²³.

¹⁶ G. Simmel, *Rembrandt...* Szerzej piszę o tym w artykule: *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna próba interpretacji oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, XXXIII, s. 231-245.

¹⁷ G. Simmel, *Konflikt w kulturze współczesnej*, cyt. wg: S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 142.

¹⁸ G. Simmel, „Ostatnia wieczerza” Leonarda da Vinci, [w:] tenże, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 149.

¹⁹ J. Białostocki, *Rembrandt's „Terminus”*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1966, XXVIII, s. 49-60.

²⁰ W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quaterly” 1944, VII, s. 233-238.

²¹ A. Blankert, *Zeuxis and Ideal Beauty*, [w:] *Album Amicorum J.G. van Gelder*, ed. J. Bryn, J.A. Emmens, E. de Jongh, D.P. Shoep, The Hague 1973, s. 32-39. Omówienie interpretacji – odpowiednio Jana Białostockiego, Wolfganga Stechowa i Alberta Blankerta w: H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, [Diss. 1954], Princeton, N.Y., 1990, s. 101-103.

²² Pliniusz starszy, *Historia naturalna*, wybór, przekład i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław–Kraków 1961, XXXV, s. 144-145, wersy 378-381.

²³ M. Liebermann, *Rembrandt-Ausstellung*, cyt. za: tenże, *Vision der Wirklichkeit, Ausgewählte Schriften und Reden*, hrsg. G. Busch, Frankfurt am Main 1993, s. 158.

Nie dziwi więc, że to intrygujące dzieło dało znakomity rezonans w twórczości Tadeusza Różewicza, wywołując wielki temat jego poezji i prozy: starość i śmierć. W *Śmierci w starych dekoracjach* mankamenty i dolegliwości ciała („widok niepatetyczny i groteskowy”), odkrywane są właśnie w zwierciadle²⁴. Problematyka starości przekracza jednak ramy Rembrandtowskiej „repcji”, obfitując, zwłaszcza w twórczości dramatycznej Różewicza, w figury dziwaczných starczych dzieci i zdziecinniałych starców. Infantylny *Śmieszny staruszek* (1963) jest zarazem perwersyjny, *Stara kobieta wysiaduje* (1968) to wariatka na kupie śmieci, przywodząca na myśl teatralne pomysły Tadeusza Kantora. Różewicz, który odkrył dla teatru metaforę groteskowej starości²⁵, obnażył starczą cielesność w jej biologicznym aspekcie, fizjologicznych odruchach i trywialnych gestach, nie gardzi jednak ludzkim ciałem, nawet odrażającym i gnijącym, przeciwstawiając się bezkarnemu dyskryminowaniu go²⁶. Zwykle te groteskowe postaci naznaczone są bowiem dramatem niemożności, inności, pieczęcią wyobcowania i wykluczenia. Różewicz, oddając głos prowokacyjnie śmiesznym, zdegradowanym i odhumanizowanym bohaterom, przywraca starości jej wypierany przez kulturę somatyczny wymiar, prawo do manifestowania naiwności i natręctw, słabości i grzechu. Poeta to też śmiertelnik: „bezradny stary człowiek//w ubraniu które rośnie//na drobniejszym szkielecie//ukrywa swój wewnętrzny portret jak przestraszone dziecko” (*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów z tomu Opowiadanie traumatyczne*, 1979). Cała ludzkość jest jak „brzuch pulsujący ciepły pomarszczony jak figa” (*Stara kobieta wysiaduje*)²⁷. Uprawomocnieniem poetyki cielesności stał się język zanurzony w fizjologii²⁸, respektujący jej prawa także w wieku sędziwym, w doświadczeniu choroby, amnezji, agonii, jak w *Dzienniku gliwickim* (1957), utrwalającym intymne doświadczenie umierania matki poety. Różewicz często

²⁴ T. Różewicz, *Wycieczka do muzeum. Wybór opowiadań*, Wrocław 2010, s. 186.

²⁵ W. Owczarski, *Różewicz w teatrze Kantora. Starcie dwóch gigantów*, [w:] *Re: Wizje Różewiczowskie*, red. J. Puzyna-Chojka, Gdańsk 2008, s. 93-103.

²⁶ T. Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, [w:] tenże, *Wycieczka do muzeum...*, s. 186.

²⁷ Zob. A. Ściepuro, *Starość w czasach popkultury*, [w:] *Starość raz jeszcze (Szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Katowice 2007, s. 172-181.

²⁸ A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001, s. 57. Jak pisze Liliana Dorak-Wojakowska (*Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 124): „Starcy w dramatach Różewicza wydają się śmieszni, dziwni lub niepotrzebni (*Śmieszny staruszek*, *Co tu macie* czy *Świadkowie* albo *Nasza mała stabilizacja*), ich mądrość zmienia się w bełkot. Strach przed starością, a tym samym przed śmiercią maskują głupimi uśmiechami, zachowaniami błazna, marzeniami o „jędrnych poślądkach”, ucieczką w erotyzm. To pozwala im na chwilę zapomnieć o nieuniknionych procesach. Starość przeraża i śmieszny zarazem”.

przywołujący obrazy „tragicznych matek”²⁹, dokonuje również swego rozrachunku ze sobą i własną poezją. Postaci matki (zwłaszcza w napiętym autobiograficznym, ilustrowanym autentycznymi fotografiami Stefani Różewiczowej tomie *Matka odchodzi*, 1999) nadaje rysy trywialne i szlachetne zarazem, naznacza jej obrazy nostalgią, wręcz czułością i wzruszającą tęsknotą za utraconym stanem dzieciństwa i niewinności, ale też cierpieniem w obliczu jej starczej niedołężności, dojmująco wyartykułowanej w wierszu *Ale kto zobaczy...*: „Ale kto zobaczy moją matkę [...] która trzęsie się [...] która sztywnieje z drewnianym uśmiechem z białymi dziąsłami” [...] „żółte ręce, granatowe wargi”. O tej straszliwej starości wyzutej z podmiotowości matki napisze w ostatnich słowach wiersza „ach chciałbym ją nosić na sercu i karmić słodyczą”. Stare kobiety „są solą ziemi”, „nie brzydzą się ludzkimi odpadkami”, „uśmiechają się pobłażliwie” niewzruszone wobec wzniosłych gestów literackich postaci, śmierci bogów, obumierania świata (*Opowiadanie o starych kobietach*, 1963). Wyrażanie (a nie przedstawianie) cierpienia – po Adornowsku pojęte jako najwyższa powinność sztuki – jest i Różewiczowskim aksjomatem. W doświadczanej fizycznie i mentalnie starości, w biologicznych ograniczeniach człowieka, w ludzkim mięsie, gnijącym, pokawałkowanym lub rozdartym jak *Rozplątany wół* Rembrandta, streszcza się nieuchronność losu, niestałość bytu, „przeraźliwość istnienia”³⁰, ale też cząstkowość i niedoskonałość poznania. Przywłaszczona fizjonomia starego mistrza – „wyniszczone przez czas rysy rysują naszą wspólną twarz” (*Zwierciadło*) – objawia śmiech Różewicza, cierpką ironię, maskującą gorzkość, fatalność, kruchość cielesności.

Poeta emeritus, u kresu życia, spoglądający w poczerniałe lustro, w nieme, gasnące odbicie, ustami Rembrandta pyta o sens poezji, obnaża niemoc, niedoskonałość logosu wobec wszechogarniającego milczenia, ciszy, przecucia bezmiaru śmierci. Milczenie jest ukojeniem i kresem – „po latach zgiełku i niepotrzebnych pytań otoczyła mnie cisza”, ale jest też odwieczną tęsknotą za niedyskursywnym poznaniem, rozumieniem bez słów, wprost. „Czemu nie zostałeś niemową malarzem Nikiforem Krynickim” – pyta Rembrandt, który wie, że lingwistyczne meandry to tylko nieporadne próby dotarcia do istoty bytu. Niema, milcząca poezja jest idealnym horyzontem, ku któremu zmierza poeta, wyrzekając się wielosłowia, ekfrastycznych popisów, niewzruszonej pewności orzekania o platońskiej triadzie dobra, piękna i prawdy. Każdy starzec, jak pisał

²⁹ Z. Lisowski, *Kategoria starości tragicznej w poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] *Dojrzenie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 489-504.

³⁰ M. Janion, *Przeraźliwość istnienia*, [w:] *taż, Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 179.

w eseju o starości Ryszard Przybylski, wie, że „życie zawsze kończy się katastrofą. I nie jest nią śmierć, lecz nieodpoznanie, istota kondycji ludzkiej”³¹. Różewicz wydobywa przez szczeliny słów, strzępy fraz i eliptyczne skróty pustkę niewypowiedzenia. Ale niewysłowienie, niewyraźność, nieuchwytność i nieprzedstawialność to też strategia³², piętno modernistycznego kryzysu języka³³, topos, usprawiedliwiający trud poety, jego nieporadność i zwątpienie. Jak pisał Dariusz Szczukowski, ustawiający *Zwierciadło* w obszarze refleksji na temat możliwości reprezentacji poetyckiej, niemoc językowa wynika także z problemu cierpienia³⁴. Różewicz – czytelnik Wittgensteina i demistyfikator potęgi słowa – odkrywa więc aporetyczność literatury³⁵, obnaża epistemologiczną dezorientację podmiotu. Metafora zwierciadlanego wizerunku, tak w Biblii, jak w *Państwie* Platona, funkcjonuje jako figura pozornego poznania. Odbicia (*eidola, phantasmata*) – w opisie jaskini „są mieszanką” tego, co rzeczywiste i nierzeczywiste, bytu i nicości³⁶. Teraz zaś widzimy jak w zwierciadle, niejasno, pisał św. Paweł w *Liście do Koryntian* (1 Kor XIII, 12-13), przepowiadając, jak Platon w słynnej metaforze spojrzenia w słońce, spotkanie twarzą twarz z Bogiem, widzenie wprost. Lustro, analizowane wszechstronnie jako figura poezji Różewicza przez Szczukowskiego, to zatem motyw odsyłający autoportret poety do sieci znaczeń rozpiętych między artystyczną praktyką malarza a symboliką *vanitas*, problematyką złudzenia, ontologicznego statusu przedstawienia, wreszcie (za Lacanem³⁷) konstituowania się „ja” podmiotu. Zwierciadło Różewicza nie odbija jednak scalającego narcystycznego ideału – ostatecznie obraz przecież znika; to jakby ekran, przez który podmiot ogląda zmęczonego, przygarbionego Rembrandta, na którym odbija się refleks jego własnej twarzy. Lustro, tak jak spoglądający w oczy Rembrandt, konstituuje więc spojrzenie podmiotu, nieuchronnie przywołuje też postać Różewicza stojącego naprzeciw kolońskiego płótna – to obraz staje się zwierciadłem, Rembrandt szyderyczym *alter ego*, sobowtórem poety, rozpoznającego w obrzmiałej, malowanej impastami zagadkowej twarzy swoje własne

³¹ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 2008, s. 60.

³² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 18.

³³ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 122-123.

³⁴ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 9.

³⁵ Tamże, s. 21, 195.

³⁶ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 35.

³⁷ J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, [w:] tenże, *Ecrits I*, Paris 1966, s. 89-97.

naznaczone piętnem czasu rysy. Zwierciadło „synonim uwięzienia w świecie wyobrazeniowym”³⁸ to zatem u Różewicza symbol uwięzienia w rzeczywistości zastanej, takiej jak się ona człowiekowi jawi, między etapem cienia a etapem słońca – zgodnie z wykładnią platońskiej jaskini Victora Stoichity³⁹. Dla romantyków, pisał Ryszard Nycz, rzeczywistością była niepojęta natura, „dla modernistycznego estetyzmu stawał się nią ostatecznie ukryty porządek, porządek uzewnętrzniony i ucieleśniony w (auto)rewelatorskiej formie dzieła sztuki”, dla „ponowoczesnej twórczości rzeczywistością byłoby przede wszystkim to, czemu modernizm odmówił właśnie istnienia: pozbawiona esencji materia realności; to, co bezkształtne, nieznaczne, nieznaczące i nieuchwytnie”⁴⁰. Tak jak malarz nie może obyć się jednak bez światła, które oświetla rzeczy, tak poeta, nieuchronnie, operuje językiem, kruchym, okaleczonym słowem. Domniemana wyższość malarstwa, będącego ekwiwalentem dyskursu – sygnalizowana przez Magdalenę Śniedziowską⁴¹ – jest niejako retorycznym wybiegiem, uwydatniającym nieuchronność porażki w zmaganiach poety z materią słowa. Ta sytuacja rozdarcia między pragnieniem, moralnym imperatywem „porozumienia z bytem” (używając sformułowania Michela de Montaigne’a⁴²) a niemocą i oporem świata, jest wszakże źródłem nie tylko filozoficznych pytań, ale i sztuki.

„Przezuwający poetę” bezżębny Rembrandt to metafora degradacji i dezintegracji podmiotu, zatracenia tożsamości. Robert Cieślak w meto-dzie twórczej Różewicza, w ucieczce w stronę „niewysłowionego” upatry-wał refleksu problematyki całej sztuki drugiej połowy XX wieku, świadomego poszukiwania języka adekwatnego do nowoczesnych tendencji w sztukach wizualnych⁴³; Jan Błoński dla objaśnienia jego poetyckiej ekspresji sięgał po porównanie z wizjami rozlatującego się świata u Pi-cassa⁴⁴. Wyśledzone przez badaczy analogie praktyk pisarskich poety

³⁸ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz...*, s. 39.

³⁹ V. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 1997, s. 23. Cyt. za: M. Poprzęcka, *Obraz bezpośredni?*, [w:] *Obraz zapośredniczony. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 25-27 listopada 2004*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 26.

⁴⁰ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 49.

⁴¹ M. Śniedziowska, *Rembrandt w „Zwierciadle” Różewicza*, [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 249-257.

⁴² M. de Montaigne, *Próby*, t. II, przeł. T. Boy-Żeleński, akapit 547, cyt. za: <<http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/proby-ksiega-druga.html>>.

⁴³ R. Cieślak, *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*, Gdańsk 1999, s. 9.

⁴⁴ J. Błoński, *Poezja Różewicza* [rec.: *Niepokój; Czerwona rękawiczka*], „*Twórczość*” 1949, nr 7, s. 111, 112. „Uderzające jest zaufanie, jakim obdarza Różewicz sprawy fizjolo-

z ekspresjonizmem, malarstwem Bacona, Andrzeja Wróblewskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Jamesa Ensora, Francisca Goi czy pracami więźniów obozu koncentracyjnego, każą także postawić pytanie o naturę formalnej relacji z Rembrandtem. Pociemniały i poślizgnięty obraz z Wallraf-Richartz Museum był dla poety źródłem kontemplacji, do którego wracał po kilku dekadach – jako już osiemdziesięcioletni artysta, doświadczać ciągle intrygującej, intymnej „rozmowy” z mistrzem. Wyznawał Jerzemu Nowosielskiemu: „Śmieje się ze mnie i pyta: «A czemu nie zostałeś poetą niemową, jeśli cię to pisanie wierszy tak nudzi, tak dręczy, tak męczy? Czemu nie zostałeś poetą niemową?»”⁴⁵. Czyż nie tak właśnie śmiać miał się ze swojej wiekowej modelki, jak podaje w podręczniku malarstwa (*Het Schilderboek*, 1604) Karel van Mander, sam Zeuksis, odsłaniając swym śmiechem triumf *vanitas*? Poeta nie próbuje jednak zniewolnić wyszukany konceptem, nie przywołuje imienia antycznego malarza, skądinąd twórcy kunsztownych iluzji, nie interesuje go zawarta w obrazie anegdota i tajemnicza postać. To spojrzenie bezzębnego Rembrandta „wyziera” dłoń ze zniszczonego obrazu, tak jak z wiersza *Zwierciadło* zdaje się wyzierać przenikliwe spojrzenie samego Różewicza, nie stroniącego od autoironii i autorefleksji nad pozycją umierającego twórcy. Trudno jednak uwierzyć, że oglądając obraz po raz wtóry, nie był poeta świadom przypisywanej mu przez historyków sztuki literackiej historii, która piętrzy w obrazie poziomy iluzji i znaczeń⁴⁶. Zaniechanie wątku duszącego się ze śmiechu Zeuksisa, zaczerpniętego przez teoretyka Karela van Mandera od Marcusa Verrusa Flaccusa, jest może gestem samoobrony poety przed rolą owej śmiesznej i próżnej staruszki, która chciała upamiętnić swą urodę. Sam Rembrandt malował przecież starców w sposób przejmujący, wolny od cynizmu i sarkazmu. W kolońskim wizerunku odsłania w uśmiechu dziąsła, ewokując obsesyjną u Różewicza metaforę jamy ustnej; przewrotnie uruchamia groteskę. Jako Zeuksis wyzwala swym spojrzeniem utajoną w wierszu pozycję podmiotu-poety jako staruszki – owego wypartego Innego, obcego⁴⁷.

gii, krwi, oka, żołądka i mózgu. Stąd czerpie najchętniej środki ekspresji poetyckiej. Najchętniej też używa ich w deformacji. Powstają niesamowite obrazy godne picassowskich wizji rozlatującego się świata”.

⁴⁵ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, [w:] T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 476-477.

⁴⁶ Zob. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005 (*Autoportret jako optyczna gra z widzem: prawda i fałsz lustra*), s. 186-194.

⁴⁷ Figurę obcego – w świetle strategii podmiotowości w poezji Różewicza omawia Dariusz Szczukowski: *Autoportret (nie)możliwy. Strategie podmiotowości w dziele Tadeusza Różewicza*, [w:] *Powracając do Różewicza. Studia i szkice*, red. Z. Majchrowski, Gdańsk 2006, s. 9-33.

Konfrontacja z dziełem Rembrandta uzmysławia, nie mniej zresztą niż porównania ze sztuką Bacona czy Picassa, Różewiczowską dekonstrukcją formy, transgresyjność, nieustanne przewyżnianie własnej techniki⁴⁸. Problem ekspresji, kluczowy w interpretacji tak Rembrandta jak poety, to jednak nie tylko zasada dekompozycji figury, deformacji, fragmentaryzacji, która, cytując Błońskiego, „odpowiada masakrze ciała”, czyniąc z pozornie naturalistycznych obrazów „miniaturowe Guerniki poetyckie”⁴⁹. Siła wyrazu Różewicza w *Zwierciadle*, niewątpliwie intensyfikowana przez język biologii/fizjologii („powijaki starości”, „bezzębny”, „przeżuwa mnie”), to również kwestia takiego stylu, takiej techniki, która pozwala na rozpraszenie, zanikanie materii słowa i obrazu:

twarz którą widzę teraz
widziałem na początku
ale jej nie przewidziałem
lustro
żywe młode
kryło ją w sobie
teraz poczerniałe
martwe
umiera
bez odbicia
czasu
światła
oddechu

Rembrandt „pulsuje” w *Zwierciadle* jak rozedrgana warstwa farby na licach późnych obrazów malarza, w których dziewiętnastowieczny francuski krytyk dostrzegał śmiało elipsy, ominięcia, gwałtowność i konwulsyjną rękę⁵⁰. Postać mistrza w kolońskim autoportrecie objawia się błyskiem światła w ciemności, wyłania się, ale i niknie, zanika, rozplywa w warstwie gęstej farby. I tak też zdają się rozbłyskać i zanikać na powierzchni milczenia słowa poety (bez odbicia, czasu, światła, oddechu), sugestywnie wyrażając moment przemiany, przejścia ze stanu życia w stan śmierci, wycofywanie się ze świata, ostatni oddech artysty, zarazem moment graniczny literatury – utratę dyskursu. Ta poetycka trans-

⁴⁸ Andrzej Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 17) pisał o przekroczeniu literatury w kierunku egzystencji, przywołując definicję transgresji Marii Janion, wedle której transgresja to „poszukiwanie innego wymiaru egzystencji, podejmowanie najboleśniejszego eksperymentu na sobie”. *Transgresje. Odmieńcy*, wybór, oprac. i red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 170.

⁴⁹ J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*, [w:] tenże, *Poeci i inni*, Kraków 1956, cyt. za: R. Cieślak, *Oko poety...*, s. 42.

⁵⁰ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, s. 192-193.

pozycja dynamiki „przenikania”, „zanikania”, „unicestwiania” form objawia wszak i cechy malarstwa Bacona czy akwafort Goi. Poetyckie „transis” Różewicza to coś więcej niż próba formalnej rywalizacji, wirtuozerska gra w ekwiwalenty, uwydatniająca warsztat, techniczny kunszt poety w emulowaniu wybranego malarskiego dzieła. Może to akt nowoczesnej epifanii, o której Ryszard Nycz pisze jako o „rozbłysku”, nagle ukazującym się „obrazie”, opisie momentalnego doświadczenia, objawiającego się w specjalnej technice⁵¹. Rembrandt to – odwołując się do słynnej koncepcji *apophrades* Harolda Blooma – wielki umarły, który powraca, aby przemówić w dziele Różewicza⁵².

Różewicz nie epatuje obrazami⁵³; jak pisał Mieczysław Porębski, wyrzeka się ich uwodzicielskiej władzy, ale zarazem zamieszkuje w ich wnętrzu⁵⁴. Istota intymnego braterstwa sztuk jest bowiem w ujęciu poety wspólnym świadectwem przemijania i śmierci. To źródłowe doświadczenie zdaje się naznaczać niezbywalnym piętnem całą praktykę pisarską poety, który w *Powstaniu nowego poematu* (1967) pisał:

rozgromienie obrazów
pękanie
zaciśnięcie
zmiażdżenie
przenikanie
konanie form
przerywa linię
zgniata oddechy
wyłamuje słowa
zderzenie
nowy poemat
poemat trzeci
rodzi się w agonii
płyń przez
płodowe wody ludzkości
nowotwór
zagadkowo uśmiechnięty
utajony
przygotowany
do nagłego rozrostu

⁵¹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 43.

⁵² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57-59.

⁵³ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*, s. 241.

⁵⁴ *Tadeusz Różewicz. Zwierciadło. Poematy wybrane*, wybór M. Porębski, Kraków 1998, s. 40-41.

Zwierciadło jest właśnie takim poematem zrodzonym w agonii, objawieniem doświadczenia starczego rozpadu ciała i zjawiskowego świata, bez obietnicy porozumienia z Absolutem⁵⁵. Różewicz, posądzany o antyhumanizm i nihilizm, jak Rembrandt – malarz „rzeczywistej i żyjącej ludzkości”⁵⁶, który opowiada o losach człowieka, potrząsając przed naszymi oczyma jego łachmanami⁵⁷, który wie, że ciało jest z błota, „łączy zwierzęce i boskie”⁵⁸, sięga przecież w głębię egzystencjalnego doświadczenia starości i śmierci, utrwała i ocala marniejącą i oszpeconą cielesność człowieka. *Zwierciadło* – poetycki autoportret „podglądacza śmierci” Różewicza, w którym objawia się autoportret umierającego Rembrandta, jest więc nie tylko figurą namysłu nad granicami malarstwa i poezji, ale nade wszystko wstrząsającym *requiem* na los człowieka i fatalne przeznaczenie artysty, który pragnie obecności, jego sztuka zaś ciągle poszukuje wyrazu, „nie ogarnia sobą całości”, „przegrywa sama ze sobą”, ale „jest posłuszna własnej konieczności” (*Moja poezja*, 1965). Napiętnowane paradoksem życia/umierania *Zwierciadło* Różewicza odsłania śmieszność wzniosłości i wzniosłość śmieszności.

⁵⁵ W. Maciąg, *Podmiot w stanie rozpadu*, [w:] tenże, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 186-194.

⁵⁶ W. Bürger [Th. Thoré], *Musées de la Hollande*, t. 2: *Musée Van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Paris–Bruxelles–Ostende 1860, s. X.

⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] tenże, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i przekł. J. Guze, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 9.

⁵⁸ P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek* [1938], przeł. J. Guze, Warszawa 1993, s. 55.