

Teksty Drugie 2009, 6, s. 90-102



Literatura jako pretekst dla literaturoznawcy.

Beata Śniecikowska

Literatura jako pretekst dla literaturoznawcy¹

Czytelnik książki Michała Mrugalskiego² od pierwszych akapitów rozprawy po jej ostatnie strony jest nieustannie zaskakiwany przez autora. Tytuł – *Teoria barw Tadeusza Różewicza* – zdaje się zapowiadać kolejną z licznie ostatnio publikowanych prac poświęconych analizie związków między literaturą a sztukami wizualnymi. Przyzwyczailiśmy się już trochę, że konteksty plastycznych uwikłań sztuki słowa eksploruje się albo *stricte* ikonograficznie, poprzez żmudne (i nierzadko jałowe) tropienie motywów współwystępujących w podejrzewanych o pokrewieństwo dziedzinach, albo też szukając podobieństw (jakkolwiek anachronicznie by to dla wielu nie brzmiało) strukturalnych, albo wreszcie – śledząc najrozmaitsze różnomedialne inspiracje (i sprawdzając, co z nich dla literatury wynikło). Studium Mrugalskiego wymyka się tego typu procedurom. Autor ostrzega już „na wejściu”: „W tej książce nie ma żadnych ilustracji. Ona nie mówi: porównaj sobie, jak się mówi i jak jest na obrazie. W tej książce wszelki dyskurs jest metadyskursem: nazwy oznaczają tylko nazwy, a nie kolory ciał fizycznych. Lepiej powiedzieć jednak: nazwy znaczą aż nazwy” (s. 28). Od początku wiadomo zatem, że rozprawa w niewielkim stopniu zbliżyć się będzie do istniejących już prac opisujących dzieło Różewicza w kontekście sztuk plastycznych³. Od początku również odnieść

¹ Publikacja powstała przy wsparciu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej – autorka jest stypendystką FNA PRZYKŁAD.

² M. Mrugalski *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Universitas, Kraków 2007. Cytaty lokalizuje w tekście.

³ Myślę tu przede wszystkim o książkach Roberta Cieślaka *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999) oraz *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji* (Wydawnictwo Naukowe UŚ, Szczecin 2006 – tu przede wszystkim obszerna część trzecia),

można wrażenie, że to nie poezja jest główną bohaterką analiz autora, że literatura staje się pretekstem do snucia erudycyjnych i dość hermetycznych wywodów. Odbiorcy pozbawionemu (meta)filozoficznej pasji bardzo trudno wejść w dyskusję z Mrugalskim. Niejedną tezę przyjmuje na wiarę, niejeden wywód czyta „po łebkach”, byle wreszcie dowiedzieć się, co też z tych obszernych rozważań wyniknąć może dla badania Różewiczowskiej spuścizny. Zdaje się czasem, że pomyliliśmy sale i zamiast na monograficzny wykład o roli koloru w twórczości jednego z najważniejszych polskich poetów współczesnych trafiliśmy na cykl prelekcji, których temat stanowi myśl Heideggera, Wittgensteina, Goethego, Adorna, Benjamina, a wszystko inkrustowane odwołaniami do Platona, Hegla, Marksa, de Mana i wielu innych spośród czołówki europejskich filozofów wszechczasów. Na szczęście – z perspektywy recenzentki, bo istnieją tu bez wątpienia zupełnie inne perspektywy – Mrugalski nie całkiem zapomina o liryce Różewicza. Za najciekawsze i najbardziej odkrywcze uznaje fragmenty książki najbliższe tekstom autora *Niepokoj*, najsilniej w stosunku do jego poezji analityczne.

Zaskakuje również język wywodu. Autor nie rezygnuje z tak zwanego stylu naukowego, krasi go jednak obficie ustępami pisanymi językiem dosadnym, niezrędko zmetaforyzowanym, czasem obrazowym. Dzięki (auto)ironii i swoistej intertekstualności eseizujący wywód bywa dowcipny, najczęściej jednak sposób prezentacji i tak zawiłych myśli po prostu męczy. Poniżej kilka, siłą rzeczy wyrwanych z kontekstu, próbek stylu młodego badacza:

Motłoch, ciemnotę, ludzkie robactwo, pospółstwo, kobiety rozpala się przy pomocy kolorów. Wypadałoby zatem rozpocząć inwokacją do Iris, bogini tęczy i matki Erosa, posłanki bogów, która mogłaby przeprowadzić nas przez złudny świat barw. Wierzmy jednak, że przywołanie na wstępie imienia innego Olimpijczyka, Johanna Wolfganga Goethego, uchroni nas od zbłądzenia. (s. 16)

Poezja może jedynie pozornie zwrócić się przeciwko samej sobie, ponieważ nie kręci się w określonym kierunku, ale wykręca od odpowiedzi. Nie zatacza kręgu od martwoty do martwoty poprzez życie – objazd, którego jedynym celem byłoby zabezpieczenie właściwego zgonu organizmu. (s. 197)

Wyłącznie afirmacja negatywności pozwala przeczyć przezroczystej obecności odnajdywanej przez tępą zmysłowość i niezdarną refleksję. (s. 334)

We *Wprowadzeniu* autor wyjaśnia, że nie interesują go ujęcia tradycyjne, że nie będzie opisywał motywu koloru w spuściznie autora *Plaskorzeźby*, celem jest bowiem „reinterpretacja poezji Różewicza poprzez kolor i w odniesieniu do malarstwa”, praca zaś wykazać ma – na przykładzie liryki twórcy *Kartoteki* – „co decyduje o współczesności poezji współczesnej” (s. 7). Mrugalski zapowiada, że szcze-

a także pracy Andrzeja Skrendy *Przekraczanie granic literatury* (w: tegoż *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002). Obszerna bibliografia bardziej przyczynkowych tekstów dotyczących związków liryki Różewicza z plastyką zob. R. Cieślak *Oko poety*, s. 223-224.

Roztrząsania i rozbiory

gólnie istotny będzie dla niego problem ekfrazy, odżegnuje się przy tym od badania „ekfrastyczności” uprzednio wyizolowanych ekfraz, stwierdzając w sobie właściwy sposób: „Każdą ekfrazę traktuję jako synekdochę globalnego związku poezji z malarstwem, związku, który zostaje zawarty dzięki kolorowi; lektura nieuwzględniająca tego pokrewieństwa z wyboru jest kaleka, brak jej jednego skrzydła, i nieudolnie podskakując, nie ogarnia szerokich perspektyw” (s. 7).

Zaskakuje totalność rozumienia problemu koloru, stosowanie ekfrazy nie było wszak warunkowane odwoływaniem się do barwy. Zapowiedzi są jednak ze wszech miar intrygujące – tym bardziej, że liryka Różewicza nie kojarzy się ze szczególnym umiłowaniem koloru. Już na wstępie Mrugalski pisze zresztą o pogłębiającej się z upływem lat szarości tej poezji (nieustanne odwołania do późnego tomu *Szara strefa* i tytułowego wiersza, który spina duże partie narracji badacza) i ogólnym „poszarzeniu” sztuki słowa w XX wieku.

Mrugalski kategorycznie stwierdza, że badanie liryki w kontekście malarstwa powinno koncentrować się na kolorach, nie zaś na rysunku. Wywołuje tym samym stary, dziś nieco już przyblakły konflikt w obrębie sztuk plastycznych. Autor rozprawia się z rysunkiem, pisząc: „Rozdarciu obrazu między prawdą a fałszem, rozumnością i ułudą, zdaje się strukturalnie odpowiadać rozbitcie jego części składowych na rysunek i barwy. Rysunek poddany rygorom geometrycznej perspektywy traktuje się jako *residuum logosu* w obrazie” (s. 12). To być może, ale... przede wszystkim w odniesieniu do sztuki dawnej. Mrugalski zdaje się ignorować wielkie przemiany w plastyce – z dzisiejszej perspektywy (a nawet perspektywy 100, 140 i więcej lat) dychotomia: rysunek – kolor nie odwzorowuje najbardziej żywotnych, kluczowych problemów sztuk wizualnych (naturalnie, poza pewnymi wyjątkami⁴). Rozumiem, że rysunek staje się tu pewną badawczą metaforą, że problem rysunku i barwy zaistniał w Różewiczowskiej *Szarej strefie* (w tytułowym wierszu tomu), jednakże, mimo wszystko, skoro odwołujemy się do malarstwa, warto precyzować wykład i nie opierać go na niewiele wnoszących uogólnieniach. Łatwiej zgodzić się z wywodem dotyczącym samego koloru, jakości trudnej do językowego opisu (także z perspektywy języka filozofii). Nie bez racji przywołuje autor rozważania bezradnego wobec problematyki barwy Platona (nie wspominając jednak o jego prawdopodobnej dyschromatopsji⁵); interesujące – także poznawczo, nie jest to wszak częsta perspektywa w polskich badaniach – są również liczne, choć, zdaje się, dość wybiórcze, nawiązania do *Zur Farbenlehre* Goethego⁶.

We wstępnych partiach książki Mrugalski objaśnia, jak rozumieć trzy „kolory”, do których odnosi się w tekście rozprawy: stosowane w wierszach nazwy barw;

⁴ Zob. na przykład rozważania R. Cieślaka w pracy *Poezja wobec kryzysu...*, s. 227-232.

⁵ Zob. komentarz W. Witwickiego, w: Platon *Timaios. Kritias*, przekł., wstęp. i kom. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 69.

⁶ Odnotować warto przy okazji pojawienie się przekładu monumentalnej pracy Johna Gage'a *Kolor i kultura* (przeł. J. Holzman, Universitas, Kraków 2008) podejmującej m.in. zagadnienia Goetheańskiej teorii barw.

tropy i figury przejmujące miano *colores* i łączące się z nazwami kolorów poprzez zmysłowość, cielesność, popędowość; wreszcie – chyba niewystarczająco jasno określony koloryt malarski. To zaskakujące, zrazu dość niezrozumiałe ujęcie. Rzecz rozjaśnia się nieco w dalszych rozdziałach, na wstępie odbiorca udzielić musi jednak autorowi dużego kredytu zaufania.

Kluczem do wielopiętrowego wywodu – we *Wprowadzeniu*, a także w znacznych dalszych partiach rozprawy – czyni badacz szarość wysnutą z kart tomu *Szara strefa*. (Zaskakuje przy tym całkowity brak odwołań do pracy Roberta Cieślaka, badającego twórczość Różewicza, w tym również interesujący Mrugalskiego tom, w podobnych kontekstach⁷.) Mrugalski stwierdza, że poeta „z banalnej szarości uczynił sprawę najwyższej wagi” (s. 20). Tymczasem czytelnik Różewiczowskiej książki odnieść może inne wrażenie. Szarość jest naturalnie w tomie istotna, ale... bez przesady. Jej odczytanie wymaga sięgnięcia m.in. po niedocenione przez badacza klucze frazeologii, języka potocznego, kultury masowej (ekonomiczna „szara strefa”, „zrobić na szaro”, „kolorowy zawrót głowy” itd.)⁸ i całkiem zignorowany zdrowy rozsądek. Tymczasem do opisu zjawiska ważnego, ale wcale nie szczególnie nieuchwytnego konstruuje Mrugalski gigantyczną machinę napędzaną niebywałą erudycją. Dziwną maszynę można podziwiać, odnosząc jednak wrażenie, że dla literaturoznawstwa znikomy z niej pożytek. Istotnie Różewicz „wywołuje do tablicy” filozofów, naukowców, artystów (wspomina w *Szarej strefie* m.in. o Wittgensteinie, Lichtenbergu, Goethem, Arystotelesie, Picassie), domniemana egzegeza jego dzieła poszerza jednak wspomniane konteksty *ad absurdum*, z boku pozostawiając kluczowy rzekomo problem barwy i, nierzadko, także samą poezję autora *Czerwonej rękawiczki*. Gdy kolor (szary) powraca do wywodu Mrugalskiego – często pojawiają się jednocześnie gładkie uogólnienia, na przykład o największym („być może”) od ponad dwóch tysiącleci przełomie w poezji, wyznaczającym jednocześnie kres poetyckiej ekfrazy (s. 39-40).

Mrugalski poprzedza analityczne części książki refleksją na temat badania „sztuk siostrzanych” („tysiące bezowocnych prób podejmowanych przez legion badaczy dowiodły, że nie sposób sformalizować dziedziny intersemiotyczności” – s. 41) i próbą stworzenia „naukowego mitu” usprawiedliwiającego własne poczynania. Odwołuje się w tym celu do Homera (ekfaza – opis zbroi Achillesa), Fidia-sza i... Picassa. Nie miejsce tu, by rekonstruować wszelkie meandry skojarzeń i konceptów Mrugalskiego, dość powiedzieć, że jego (wciąż wstępne!) uwagi o ekfrazie jako autorefleksji literatury bywają ciekawe („Literatura wyłoniła z siebie swojego innego, żeby przyjrzeć się sobie dokładniej. Instrumentem optycznym były ekfrazy” – s. 46), wyłowienie inspirujących twierdzeń z mętnych wód „przyglądającej się sobie dokładnie” erudycji autora to jednak zadanie wyczerpujące. A przecież stoimy dopiero na progu książki!

⁷ Zob. R. Cieślak *Poezja wobec kryzysu...*, s. 179-185, 208-239.

⁸ Zob. I. Jokiel *Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz*, „Teksty Drugie” 2005 nr 6, s. 111-116; J. Łukasiewicz *Niesfalszowany sens słów*, „Więź” 2003 nr 2, s. 155.

Roztrząsania i rozbiory

Po obszernym, wielokontekstowym *Wprowadzeniu* wymęczony czytelnik zyskuje wreszcie możliwość konfrontacji wywodów Mrugalskiego z twórczością Różewicza. *Część historyczna: Droga do „Szarej strefy”* to próba pokazania procesu „szarzenia” liryki autora *Na powierzchni poematu i w środku*. Śledzenie zmian barw w poezji wydaje się pomysłem dość nieskomplikowanym, pod piórem Mrugalskiego obrasta jednak w mnóstwo niespodziewanych kontekstów. W pierwszym rozdziale o aluzyjnym tytule *Uczeń czarnoksiężników* badacz pisze o Różewiczowskich próbach odbudowywania logosu i pragnieniu jasności. Pokazuje, że we wczesnej, przepełnionej nasyconymi barwami chromatycznymi, poezji twórcy *Duszyczki* szarość w ogóle się nie pojawia. Dla Mrugalskiego staje się to podstawą do stwierdzenia, że u młodego Różewicza „panuje teoria barw Newtona, według której wszystkie kolory powstają z rozszczepienia białego światła” (s. 55). Ta konstatacja pozwala z kolei zastawić pierwszą w tej części książki erudycyjną pułapkę, jaką są obszernie odwołania do zupełnie niezwiązanych z twórczością polskiego autora angielskich i francuskich wierszy inspirowanych Newtonowską optyką oraz opis (przyznaję, ciekawy) przednewtonowskiej refleksji o barwach. Mrugalski zamyka rozdział efektownym (efekciarskim?) intertekstualnym podsumowaniem doświadczeń Newtona z pryzmatem (rozszczipienie wiązki światła i jej ponowne scalenie): „Światło pozostało niezbrukane w swej podróży przez świat. Świat-światło” (s. 60). Erudycyjny wywód może uwieść czytelnika, tym bardziej, że autor w końcu dał mu szansę na jakiegokolwiek bliższe konfrontacje z liryką Różewicza, a zatem, jak mogłoby się wydawać, uwiarygodnił bardzo dotąd abstrakcyjne rozważania. Łatwo umknąć może fakt, że odwołania do barw chromatycznych (nawet takie jak w przywoływanym w pracy wierszu *Deszcz wiosenny*, s. 57) nie przesadzają o głębokich Różewiczowskich nawiązaniach do Newtona. Czy pisałby o nich Mrugalski w przypadku każdej poezji operującej nazwami kolorów widma? Być może czytamy książkę młodego badacza nazbyt dosłownie. Rozumiem, że autor chce pokazać ewolucję liryki Różewicza na tle przemian w refleksji o barwie. Niezwykle doskwiera tu jednak nieprecyzyjność wywodu, uparte drażnienie kontekstów, których przywoływanie zdaje się nie całkiem prawomocne, i wreszcie nieznośny sprzeciwu, apodyktyczny ton wypowiedzi.

Drugi rozdział *Drogi do „Szarej strefy” – Różewicz i Goethe. Wstępny szkic paraleli* – poświęca rzekomym pokrewieństwom między twórcą *Fausta* i polskim poetą. Rozpoczyna od konstatacji o po wielokroć już opisywanym Różewiczowskim sprzeciwie wobec „światlistej” liryki Przybosa analogicznym niejako do Goetheańskich zarzutów względem teorii Newtona. Kolejne rewelacje dotyczą paraleli biograficznych Różewicz – Goethe. Mrugalski referuje następnie teorię barw Goethego (kolory postrzegane jako „pół światła i pół cienia”, równowaga światła i ciemności – s. 69), implikując pokrewieństwa między ustaleniami niemieckiego twórcy a szarością poezji Różewicza. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor miesza porządek mówienia o barwie w malarstwie, teorii koloru i poezji. Wywód zamyka szokującym w swej omnigeneralizacji (i sposobie wysłowienia) stwierdzeniem: „Zadziwiające, jak od 1949 przemierzył [Różewicz] 500 lat malarstwa europejskiego.

Nie tylko porzucił piętnastowieczne kolorowanki, ale zdołał wyprzedzić Klee, pomachał tylko Strzemińskiemu i wylądował poza historią obrazu sztalugowego (ale nie historią sztuki)” (s. 72).

Kolejny rozdział, *Zachwianie równowagi*, jest w istocie całkowitym zaburzeniem proporcji między erudycyjnym popisem wiedzy (i zaskakującej zdolności łączenia bardzo odległych zjawisk) a badaniem poezji Różewicza. Mrugalski snuje wysoce zmetaforyzowane rozważania o Przybosisu, Strzemińskim, Goethem, Heglu, odwołując się raz po raz do Platona, Heideggera, Wittgensteina. Co chwila chciałoby się wpaść mu w słowo, wskazać inny sposób spojrzenia na problem (wypowiadam się w tym miejscu przede wszystkim jako badaczka związków twórczości Przybosia i Strzemińskiego), myśl autora pędzi jednak dalej, by lotem błyskawicy przesywać kolejne przestrzenie filozofii europejskiej. W końcu, po egzegezie wybranych stwierdzeń Hegla, Mrugalski konstatuje: „Rozbuchane znaczenia – a jesteśmy dopiero na początku drogi rekonstrukcji sensu szarości dla poezji współczesnej – rozbuchane znaczenia zawładnęły słabym, niewydarzonym kolorkiem” (s. 82), natomiast czytelnik mający w pamięci praprzyczynę tych rozważań (Różewiczowską *Szarą strefę*) nie może wyjść z zadziwienia, jak daleko można odbiec od domniemanego tematu rozważań.

Czwarty podrozdział *Części historycznej – Szarzenie poezji Różewicza* – to, na szczęście, powrót do poezji twórcy *Kartoteki*. Mrugalski wychodzi od klasycznego umiłowania równowagi i toposu tęczy zwiastującej harmonię, by następnie śledzić swoiste „psucie” barwy u Różewicza, szarzenie i matowienie jego tekstów (trafne analizy bardzo dobrze wybranych utworów). Celne wydaje się także rozpoznanie dwóch nurtów wczesnej liryki autora *Matka odchodzi*: ciemnego, podskórnego, i powierzchniowego, jasnego, oraz opis ambiwalentnej natury szarości w tej poezji. Prezentacja Różewiczowskiej drogi do „metafizycznego daltonizmu” pokazuje, że Mrugalski potrafi dobrze, klarownie pisać o literaturze, na tę klarowność czytelnik czekać musiał jednak – naturalnie jeśli wytrwał w zmaganiach z tekstem – niemal 100 stron.

Ostatni, króciutki rozdział *Drogi do „Szarej strefy” to Barwne cienie Różewicza*. Badacz sygnalizuje tu istotny dla Różewicza problem przedstawiania nieodwracalnej utraty i „uobecniania przez utratę” (s. 100). Formuluje twierdzenia trafnie opisujące Różewiczowskie użycie barw – dostrzega na przykład ciężenie poezji ku etyce (w tych spostrzeżeniach nie jest zresztą Mrugalski pionierem, by przypomnieć choćby pracę Cieślaka⁹). Zauważa, że pograżanie liryki w mroku wiąże się nie tyle z postępującym nihilizmem, co z otwarciem na drugiego człowieka.

Najobszerniejsza część książki, złożona z sześciu rozdziałów i licznych podrozdziałów, to *Część dydaktyczna* zatytułowana „niewo szumnie” i ironicznie (określenia autora – s. 48), *Różewicza teoria barw*. Dziwi tu określenie „dydaktyczna” – nie udało mi się dociec, kto (Różewicz? Mrugalski?), czego (wobec swoistej asystemowości „teorii” barw w liryce autora *Plaskorzeźby*) i kogo ma nauczać. Treści nie się natomiast ta partia pracy rozmaite.

⁹ Zob. R. Cieślak *Oko poety...*

Roztrząsania i rozbiory

Pierwszy „dydaktyczny” rozdział, *Wittgenstein w „Szarej strefie”*, to jeden z najlepszych fragmentów książki. Kanwą do rozważań jest tytułowy wiersz tomu *Szara strefa* nie bez przyczyny uznany przez Mrugalskiego za próbę rozrachunku z myślą autora *Dociekań filozoficznych*¹⁰. Badacz obszernie referuje Wittgensteinowskie rozważania o kolorach (czy raczej – o mówieniu o kolorach), nie stroniąc przy tym od własnych, ubarwiających wywód gier językowych („Wittgenstein pogłębia, a nie pogłębia Goethego”, s. 109), erudycyjnych anegdot (czerpanych z najrozmaitszych tekstów kultury – perełką jest przywołana w przypisie historia swoistej mowy barw w jednym z epizodów *Księżnej de Clèves* Marie Madeleine de La Fayette, s. 113-14), a nawet naukowego pastiszu („spróbujmy zakończyć akapit w stylu Wittgensteina” – i tu ciekawy wywód o stronnictwach „purpurowych” i „fioletowych”, s. 116-117). Mrugalski słusznie zauważa, że – w ujęciu Wittgensteina (i nie tylko: tu znów wiele ciekawych dygresji) – kolory-zjawiska pierwotne są jednocześnie fenomenami etycznymi odsyłającymi do Boga, bytu niekausalnego, niedomagającego się dookreślenia, istniejącego. Jest tylko jedno „ale” – poezja Różewicza ustawicznie „zawierusza się” pośród potocznych wywodów swego domniemanego egzegety.

W rozdziale „wittgensteinowskim” powraca także sygnalizowany na początku problem dychotomii rysunek – barwa, rozwijany tu dość ciekawie (manicheizm zwolenników rysunku, inna, niejako bardziej zmysłowa, transcendencja kolorystów) i również interesująco (choć nie obywa się bez hiperboli) odnoszony do Różewicza. Przekonująco brzmią uwagi o doświadczonej totalitaryzmem poezji, której zadaniem nie jest już „puszenie się” czy rysowanie nowych cywilizacyjnych horyzontów, ale „działanie na podobieństwo koloru – przez samą obecność” (s. 127). Gdy Mrugalski przechodzi do badania tekstów poetyckich – nieustającemu opisowi podlega przede wszystkim wiersz *Szara strefa* – czytelnik otrzymuje różnorodne, zajmujące, prowadzone na najróżniejszych płaszczyznach analizy. Niekiedy razi jednak egzaltacja interpretacji – przykładowo opis układu brzmieniowego, w którym obok „bieli”, „białego”, „czerni”, „czarnego” pojawia się słowo „absolutnie” brzmi: „Nie zgubiwszy ani jednej głoski «absolutnie» zostało odkupione w chwili, kiedy ocknęliśmy się do kolorów, a wiersz już tam był. W ciemności wyczuwaliśmy czyjąś obecność. Ktoś czuwał” (s. 128).

W rozdziale *Wittgenstein w „Szarej strefie”* Mrugalski zajmuje się także swoją „reakcją rysunku”. Inspiracją rozważań są fragmenty wiersza *Szara strefa*, w których mowa, iż „być może rysunek jest najczystsza / formą malarstwa / rysunek jest wypełniony / czystą pustką / dlatego rysunek / jest ze swej natury / czymś bliższym absolutu / niż obraz Renoira”. Autor rozpoczyna jednak od „naszpicowania

¹⁰ W tym kontekście (choć na inny sposób) *Szara strefę* czyta również Dariusz Szczukowski (*Tajemnica filozofa. Różewicz a Wittgenstein*, w: *Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*, red. M. Skwara, K. Krasoń, J. Kazimierski, wstęp M. Skwara, Wydawnictwo Naukowe USZ, Szczecin 2008, s. 187 i nast.). Konsekwentnie brak także w pracy Mrugalskiego odwołań do ustaleń R. Cieślaka (por. przypis 6).

krótkiej historii dyskryminacji” barwy w europejskiej refleksji o szeroko rozumianej sztuce. Gęsty od znaczeń (i nazwisk) wywód puentuje stwierdzeniem o godzącej oba bieguny (kontur i kolor) szarości z *Szarej strefy*. W kolejnym podrozdziale po raz kolejny powraca jednak problem barwy i rysunku w tym samym, ustawicznie nicowanym wierszu. Uwagi dotyczące historii sztuki uznają za nieco chybione – przykładowo, autor zdecydowanie przecenia rolę Picassa w dziejach sztuki współczesnej, w nieuprawomocniony sposób abstrahując od ewolucyjności przemian nowoczesnego malarstwa. Rozważania nabierają jednak kolorów (a właściwie jednego), gdy do dyskursu wprowadzone zostaje „szarawe światło” Becketta i beckettologiczna refleksja Adorna (w ujęciu Mrugalskiego – odniesiona do Różewicza).

Kolejny rozdział, a właściwie „międzyrozdział” (określenie autora) o tytule niczym z XVIII-wiecznej powieści (*Międzyrozdział „Monochromatyczny koloryzm «Sein-zum-Tod»”, w którym domkniemy kilka wątków i odmierzymy pole nowych spekulacji*), wykazać ma, „że to, co nazwaliśmy «reakcją rysunku», było samoobroną poezji przed ostatecznym zamknięciem, do którego masochistycznie tęskni” (s. 150). Mrugalski rozpoczyna od zakotwiczonych w wierszu *Szara strefa* rozważań o „światłoczułej” twórczości poetów-kolorystów i Różewiczowskiej tęsknoty za anestezją. Niewiele wnoszą tu dywagacje spod znaku psychoanalizy, wątpliwe w kontekście omawianej liryki zdają się niektóre spośród uwag o erotyce i Tanosie. W drugim podrozdziale międzyrozdziału – oksymoronicznym *Szarym kole barw* – autor rozprawia się (na różnych poziomach, także z perspektywy psychiatrii) ze wspomnianą w liryku *Szara strefa* melancholią. Pisze o Różewiczowskiej próbie zamknięcia, odwołując się do Goethego, Lichtenberga, Coleridge’a, Melville’a, Mallarmégo, Becketta, Hölderlina, Gadamera (wszyscy *notabene* spotkali się na jednej, 166 stronie). Dowodzi, iż walorowy monochromatyzm – w przypadku Różewicza mnożenie różnych odcieni szarości – może być swoistą, subtelną wersją koloryzmu, wiążącą się w twórczości autora *Duszycki* ze swoistą dialektyką życia i śmierci. Czytelnik dowiaduje się wreszcie, że „zabicie poezji to jedyny sposób uratowania jej. Przed czym? Przed nią samą, przed żalonym losem afektowanego spryciarza wśród trzeźwych” (s. 171). Międzyrozdział zamykają rozważania o fragmentaryczności, dążeniu do całości i nieosiągalności totalności.

Trzeci rozdział *Części dydaktycznej – Przeciw Heideggerowi* – rozpoczyna Mrugalski od lektury poezji Różewicza poprzez frazy z niej wykreślone (odwołuje się tym samym do opisywanej przez Heideggera Hölderlinowskiej praktyki zabezpieczania wariantów rękopisów). Działanie to stanowi pretekst do długiego, eseistycznego roztrząsania podskórnego Różewiczowskiego dialogu z Heideggerem. W podrozdziale *Śmierć poetycka* Mrugalski wprowadza kolejnego bohatera – to Rilke „ramię w ramię [z Heideggerem] wzniośle poetyzujący o śmierci” (s. 192). Poezja Różewicza jawi się tutaj, w serii analiz, jako twórczość uciekająca od fantazmatów, drażniąca, drażniąca. Mrugalski próbuje – przynajmniej od czasu do czasu – wplatać w swój wywód uwagi o kolorach, to jednak z mojej perspektywy próby nieudane. W kolejnych podrozdziałach do Różewiczowskiej polemiki z Heideggerem włączony zostaje Adorno. Rozważania o stojącej w opozycji do ujęcia Heidegge-

Roztrząsania i rozbiory

rowskiego „śmierci całkowitej”, ocalającej godność człowieka, uznają za przekonujące, znów jednak w znikomym stopniu związane z problemem barwy w poezji. Dość zajmująca jest również polemika Różewicza (i Mrugalskiego) z Heideggerowską wzniosłością, podniosłością i pompatycznością. Autor koncentruje się na sposobach mówienia o śmierci, celnie (trafny wybór tekstów) opisuje Różewiczowską ironię przejawiającą się m.in. w parodystycznym wykorzystywaniu sformułowań Heideggera. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że narracji Mrugalskiego zaskakująco blisko do prześmiewczo opisywanego zawiązanego idiolektu Mistrza z Niemiec. Dygresja goni dygresję, mowa zdaje się nie nadażać za galopującymi skojarzeniami.

Czwarty rozdział *Części dydaktycznej* nosi tytuł *Praktyka malarzy i poetów*. Zawiódłby się jednak ten, kto szukałby tu rozważań faktycznie dotyczących praktyki artystycznej. Mrugalski opisuje antynomie w poezji Różewicza, odwołując się do Arystotelesowskiej definicji sztuki, by następnie zająć się związkami liryki autora *Nożyka profesora* z obrazami. Badacz dowodzi – chyba słusznie – że w twórczości Różewicza o związkach z malarstwem stanowi nie tyle wspólnota anegdotalna, co swoiście rozumiane milczenie. Analiza jednego z najczęściej i najróżnorodniej komentowanych tekstów Różewicza, poematu *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, prowadzi do dość oczywistego wniosku o Różewiczowskiej niemożności kreacji harmonijnej całości i tendencji do tworzenia „form coraz szerzej otwartych” (s. 237). Najciekawszy okazuje się ostatni podrozdział – *Figuralność vs. figuralność*. Mrugalski słusznie zwraca uwagę na odzwierciedlone w poezji Różewiczowskiej zainteresowanie „malarstwem form nieczystych”, „poszukujących się w bezforemności” (s. 239-240), co następnie daje badaczowi asumpt do odczytywania ekfrastycznej (póki co autor pozostaje przy tym określeniu) liryki autora *Kartoteki* poprzez rozumianą po Lyotardowsku kategorię figuralności. Celne jest tu – poparte analizą dzieła Różewicza – rozgraniczenie figuralności i figuralności. Zajmujące są także rozważania o ujawniającym się w twórczości poety przekraczaniu granicy między znakami arbitralnymi i graficznymi. Mrugalski zamyka rozważania uwagami na temat prozodyjnego i graficznego układu tzw. wiersza różewiczowskiego, powołując się m.in. na intrygująco świeże i trafne stwierdzenia Mieczysława Porębskiego oraz ciekawe koncepty badawcze Jana Potkańskiego.

Piąty rozdział *Części dydaktycznej* to *Kwestia zaufania, czyli jak Różewicz został malarzem*. Czytelnik (a w każdym razie pisząca te słowa) stracił już zaufanie do wstępnych enuncjacji autora, nie dziwi się zatem szczególnie, że kilkadziesiąt kolejnych stron szczelnie wypełniają nie tyle opisy „zostawania malarzem”, co rozważania inspirowane historią filozofii. Mrugalski rozpoczyna wprawdzie od lektury Różewicza poprzez kategorie Freudowsko-Lacanowskie, co prowadzi do słusznego wniosku o Różewiczowskim zwrocie ku obrazom po utracie zaufania do logosu. Tytułowa „kwestia zaufania” oraz wyraźne w twórczości poety pragnienie zamknięcia (zwrot ku „niepokojącej ciszy obrazów” – s. 254) stanowi jednak dla Mrugalskiego pomost do ponownych rozważań o Heideggerze (m.in. w kontekście jego herme-

neutyki zaufania). Podrozdział o niepokojącym tytule *Heill* zawiera przede wszystkim imponująco erudycyjne, słabo jednak związane z nadrzędną (w założeniu) problematyką, dywagacje lingwistyczno-filozoficzne zakotwiczone w pismach Heideggera i Hölderlina. Dalsze rozważania (meta)filozoficzne (podciągnięte pod problematykę światła i ciemności w literaturze, zaczeplone o ekfrastyczny wiersz *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*) oraz komentowaną przez Mistrza z Niemiec elegię Hölderlina *Heimkunft / An die Verwandten*) pozwalają Mrugalskiemu na rozwijanie przedziwnie „heideggeryzujących” fraz. Podążanie za myślą autora to nie lada sztuka:

Dopuszczające do siebie odmawianie przystępu, które charakteryzuje ojczystą ojczyznę wymaga utrzymania równowagi sił i napięć, zwłaszcza dialektycznego stosunku bliskości i dali. [...] Więc chociaż bliskość źródła trzyma nas od niego z dala, co napawa smutkiem, to w ten sposób strzeże ona i oszczędza Radość i Blask, w których wystacza się Świętość. Dialektyka jest sztuką tragiczną. Więc cieszy. (s. 265-266)

Zajmujące – z mojej perspektywy – okazują się te fragmenty, w których Mrugalski rzeczywiście skupia się na poezji Różewicza. Inspirujące są na przykład uwagi o „szarej strefie ekfrastyki” i, opisywanym już zresztą wcześniej, „absurdalnym szarym świeceniu” (s. 273), zaskakujące, ciekawe (i niestety nierozwijane) – o szarości jako najbardziej radykalnej formie groteski (s. 277). Przekonuje opisywane przez Mrugalskiego i znakomicie podparte przykładami Różewiczowskie przeciwstawianie się estetyce jasności (s. 299-300). Przyznam jednak, że nie potrafię zrozumieć przesłanek diagnozy o Różewiczowskim „stawianiu się malarzem”. Autor pisze, odwołując się do nieodłącznego partnera dyskursu – Heideggera, iż liryka niespokojna, niewyrażająca harmonii, daleka od źródła (Źródła), „światłocieniowa” nie jest prawdziwą poezją, ale gromadzącym „widzialne piękno ziemi” malarstwem (s. 286). Malarstwo natomiast, „do którego rangi spada poetyzowanie, przestaje być sztuką piękną w sensie klasycznym, bo nie może sprawić, że objawi się jedność wszystkich rzeczy” (s. 289). W innym miejscu badacz stwierdza, że gdy poezja zaczyna wątpić w *logos*, „staje się malarstwem – desperacką próbą komunikowania mimo ograniczeń materiału” (s. 364), „jest [wówczas] głupia i niema jak obraz” (s. 351). Malarstwo uznawane jest zatem za sztukę stojącą znacznie niżej od literatury. Czemu? – o tym Mrugalski milczy.

Ostatni rozdział powinien wszystko wyjaśnić, rozdzielić i podomykać nader liczne splecione wątki. Autor i tu jednak zaskakuje. Końcowa część książki (*Prolegomena do ciała „Różewicza” i koniec ekfrazy. Obrazy Różewicza*) podnosi kwestie nowe, zaledwie sygnalizowane we *Wprowadzeniu* (potem jednak całkowicie zarzucone). Mrugalski wprowadza i obszernie omawia problematykę cielesności, pisze (ciekawie) o powiązaniu gestu, mimiki i ruchu ze słowem w tradycji retorycznej, zderzając sądy i działania Cycerona z Różewiczowską niechęcią do „teatralizacji” poezji. Na koniec dowiadujemy się też, że autor *Niepokoju* to ikonoklasta. Mrugalski tłumaczy naturalnie, jak ten domniemany ikonoklasta rozumieć, nie wszystkie argumenty zdają się jednak przekonujące – tak jak mało przekonujący jest

Roztrząsania i rozbiory

ikonoklazm domniemanych „mistrzów nowoczesności”, Marksa i Freuda (na przykład Marks „rozwielał ideologiczne obrazy przesłaniające nieubłaganą logikę stosunków produkcji”, s. 307). Badacz rozpisuje się obszernie o narcyzmie i „medu-zacji” sztuki, by dojść wreszcie do zapowiadanego po wielokroć problemu końca ekfrazy. Przypomina postać pierwszego „ekfrasty”, Filostrata Starszego, i charakterystyczne dla jego praktyki twórczej (podobnie jak dla działalności Cyncerona) wsparcie słowa na gestach i mimice (w przypadku ekfraz pisanych rolę działającego ciała przejmują figury pisma). Pierwsze ekfrazy były dowodem mistrzowskiego ferowania emocjami, świadectwem pełnej kontroli nad językiem i wygłaszającym ekfrazę ciałem. U Różewicza natomiast logos rozpada się, prawidła sztuki przestają być wiążące, ciało wycofuje się, w związku z czym „colores zamiast uwodzić, stają się nieprzejrzyste: wiersze świadczą, że będący ich utrzymankiem poeta [...] jeszcze nie wie, nie zna miary wszystkich rzeczy i zapewne nie pozna” (s. 341). Zasadniczą wątpliwość budzi tu gigantyczny przeskok od tradycji antycznej do najwspółczesniejszej poezji. Dziwi bardzo specyficzne – właściwie niedoprecyzowane, pomijające szereg cisnących się pod pióro zagadnień¹¹ – ujęcie problemu *ekphrasis*. Zaskakuje wreszcie całkowite abstrahowanie od licznych (również na polskim gruncie) prac dotyczących ekfrastyki, „cieniujących” to pojęcie, stawiających szereg pytań ontologiczno-epistemologicznych, omawiających różne warianty literatury różnorodnie powiązanej ze sztukami wizualnymi¹². Nie bacząc na długą tradycję pisania ekfraz i pisania o ekfrazie, Mrugalski uznaje wywiedzioną ze starożytności swoistą retoryczność za warunek konieczny zaistnienia ekfrazy w XXI stuleciu. Zapowiadał wprawdzie na wstępie ożywienie, w kontekście cielesności, antycznej kategorii *colores rhetorici* (s. 20), tak motywowany wywód o końcu poetyckiej ekfrastyki mnie jednak nie przekonuje. Znacznie bardziej przekonujące są rozważania o wiązanej z kryzysem ekfrazy nietranzytywności znaków, wynikającej z diagnozowanej po wielokroć Różewiczowskiej utraty zaufania do „oddzielającego światłość od ciemności” logosu. Punktem dojścia rozważań Mrugalskiego, związanym z zapowiadaną we *Wprowadzeniu* diagnozą poetyckiej współczesności, jest czerpiący z myśli Benjamina opis obrazu dialektycznego („gdzie przeszłość nie rozjaśnia teraźniejszości ani teraźniejszość nie rozświetla przyszłości” – s. 360). Autor konkluduje:

¹¹ Por. na przykład P. Gloger *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004 z. 3/4, s. 137-152

¹² Przypomnę tylko książkę A. Dziadka *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004; artykuł M.P. Markowskiego *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2, s. 228-236 (tu obszerna bibliografia najnowszych prac obcojęzycznych); tekst P. Goglera *Kłopoty z ekfrazą* czy książkę M. Czermińskiej *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005 (zob. też recenzję pracy Czermińskiej, pióra A. Dziadka, gdzie mowa o różnych obliczach ekfrastyki – „Pamiętnik Literacki” 2007 z. 4, s. 234-238).

Śniecikowska Literatura jako pretekst dla literaturoznawcy

Doprowadzając ekfrazę do końca, do przebudzenia, realizuje [poeta] jej marzenia. Śniła przecież, że wiersz stanie się obrazem. Zabijając poezję – odzierając z kolorów – przygotowuje ją na nadchodzenie jedynych prawdziwych obrazów, obrazów dialektycznych, które ocalają rzeczywistość bez utraty samej utraty. (s. 365)

Jednym słowem – słowem Adorna – tylko zabijanie sztuki może ją ocalić. Trudno powstrzymać się jednak, nawet w obliczu tego rodzaju ogólnoartystycznych rozpoznań, od stwierdzenia (to już truizm w moim tekście), że sama problematyka barwy w twórczości Różewicza jest po raz kolejny jedynie „doklejona” do wywodu.

Na koniec kilka uwag lżejszego kalibru. Wiele spośród licznych obcojęzycznych cytatów Mrugalski przekłada, niektóre z niezrozumiałych przyczyn pozostawia jednak w języku oryginału – to dość irytująca (nie)prawidłowość. Podobnie autor upiera się na przykład przy odwołaniach do niemieckiego oryginału *Bemerkungen über die Farben* Wittgensteina, nie podając odnośników do polskiego przekładu Roberta Reszkego¹³ (czyżby Mrugalski uznawał tę translatorską pracę za chybioną?). Już jednak przekład Wittgensteinowskich *Dociekań filozoficznych* Bogusława Wolniewicza okazuje się godzien cytowania. Do książki wkradły się także literówki deformujące słowa obcojęzyczne (zamiast *mythos* pojawia się *muthos* – s. 131, Rainer staje się Reinerem – s. 196), co dziwi tym bardziej, że „pospolitych” literówek właściwie tu nie ma.

Autor zapowiadał na wstępie (ciekawe, aksjologiczne wyznaczenie):

Staram się ocalić rozstrzygające, aczkolwiek zapomniane, zagadnienie kolorystyki poetyckiej; próbuję ochronić niezwykle istotną problematykę związków poezji z malarstwem przed jałową metodologią; oddaję sprawiedliwość „raczej nie adorowanemu przez krytyków” [...] tomikowi poety *Szara strefa*; usiłuję ochronić poezję przed spłaszczeniem czy redukcją (podszywającą się pod analizę); wreszcie – dążę do uratowania tego, co zbawienne w poezji Różewicza, przed dezinterpretacją i pogrzebaniem pod stosem jałowych opinii, którym niemal udało się całkowicie zakryć wiersze. (s. 10)

Niestety, Mrugalski przyłożył rękę do grzebania poezji pod stosem jałowych, acz imponująco erudycyjnych opinii, jego krasomówcze wywody nierzadko szczerze przykrywają Różewiczowską lirykę. Światłem, oddechem, oazą jasności [sic!] i klarowności okazują się, paradoksalnie, same cytowane na kartach książki wiersze autora *Niepokoju*. W *Wildze z Szarej strefy* pisze Różewicz: „ja mam w głowie szaradę”. Po lekturze „egzegezy” Mrugalskiego czytelnik także nie czuje się najlepiej. Autor zafundował odbiorcom łamigłówkę o niezwykle wysokim stopniu trudności – pozornie o szarości i barwach widma w literaturze, pozornie wokół dość nieskomplikowanego tomu liryków. Gęstą, wielopoziomową i bynajmniej nie literaturocentryczną książkę można z pewnością czytać wiele razy, każda ścieżka lektury niosłaby trochę inne, inaczej wyprofilowane treści (i, bez wątpienia, korzyści poznawcze – nie można wszak odmówić Mrugalskiemu wiedzy, inteligencji i pomyślności). Autor mnoży poziomy narracji, trudno bytować jednocześnie na wszyst-

¹³ L. Wittgenstein *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Spacja, Warszawa 1998.

Roztrząsania i rozbiory

kich, czasem skomplikowanie (bełkotliwość?) wywodu zniechęca do wspinania się na coraz wyższe piętra. Tym bardziej, że – przynajmniej z mojej perspektywy – praca Mrugalskiego nie może być uznana za literaturoznawczą eksplikację *Szarej strefy*, późny tom Różewicza (chyba jeden z najprostszych w odbiorze) to pretekst do układania szarady właśnie. Antidotum na rozszalałą erudycję i szokujący konceptyzm badawczy autora jest, wysoko ceniony zresztą przez samego Różewicza, zdrowy rozsądek.

Zmęczyła mnie ta książka. Po dwukrotnej lekturze nie mam ochoty na poszukiwanie kolejnych ciasno upakowanych tu sensów. Nie sądzę także, by obszerna rozprawa Mrugalskiego miała w istotny sposób wpłynąć na dalsze polskie badania nad szeroko pojętą intersemiotycznością.

Beata ŚNIECIKOWSKA

Abstract

Beata ŚNIECIKOWSKA
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences

Literature as an Excuse for a Literary Scholar

Book review: Michał Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza* [‘Tadeusz Różewicz’s theory of colour’], Universitas, Kraków 2007.

The book by Michał Mrugalski has been intended as a comprehensive analysis of the association between the art of painting and Różewicz’s poetry. It is, however, a hermetic erudite study focusing mostly on the complexities of philosophy and theory of art. The reviewer claims that the approach taken by the author, however interesting for the philosophically-minded readers, does not lead to a better understanding of the intersemiotic relations of literature and visual arts.