



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Relief i wiersz

**Author:** Adam Dziadek

**Citation style:** Dziadek Adam. (2006). Relief i wiersz. W: E. Borkowska, M. Nitka (red.), "Zobaczyć świat w ziarenku piasku..." : o przyjaźni, pamięci i wyobraźni : tom jubileuszowy dla Profesora Tadeusza Sławka" (S. 171-181). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Relief i wiersz

*Adam Dziadek*

Uniwersytet Śląski

W opublikowanym przez Tadeusza Różewicza w 2004 roku tomie *Wyjście* znajduje się ten niezwykły tekst, zatytułowany *Ashurbanipal Killing a Wounded Lion*:

jest to niewypowiedzianie piękna  
płaskorzeźba  
– From the Palace of Ashurbanipal at Nineveh –

ile godności i wzajemnego szacunku  
było w pojedynkach zwierząt i ludzi  
zanim wynaleziono broń palną

zawsze stoję pełen ciszy  
przed tą sceną  
król zwierząt  
i król niewolników  
w śmiertelnym uścisku

Spokój na twarzy  
Ashurbanipala

wykrzywiony bólem i gniewem  
pysk lwa ukryty w grzywie

kunsztowna fryzura brody Króla  
jego twarz mówi jestem królem świata  
królem zwierząt i ludzi  
królem ziemi wody powietrza  
królem królów



miecz przeszywa na skroś zwierzę  
 lew naszpikowany skrzydlatymi  
 strzałami z łuków  
 król okryty szatą  
 i łuskami pancerza

zwarci w śmiertelnym uścisku  
 zachowują dystans

Z pojedynku wyjdzie żywy ten  
 który posłużył się mieczem  
 oszczepem strzałą  
 przedłużeniem ramienia  
 techniką  
 inteligencją czyli  
 podstępem

może dlatego lew  
 skazany jest na  
 zgubę

a gatunek ludzki  
 nappełnił ziemię<sup>1</sup>

## Obraz – oczarowanie – uwodzenie

Obrazy emanują czasami światłością, którą udaje nam się dostrzec, zobaczyć przez tę jedną ulotną chwilę i zapamiętać na zawsze. Tak jak ten Seurat z National Gallery w Londynie – pozornie nic nadzwyczajnego, pointylistyczny pejzaż przedstawiający letnie popołudnie w nadmorskim miasteczku

---

<sup>1</sup> T. Róże wicz: *Ashurbanipal Killing a Wounded Lion*. W: I d e m: *Wyjście*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004, s. 34–36. Zdjęcie reliefu znajduje się we wskazanym tomie na s. 35.

(Georges Seurat: *The Channel of Gravelines, Grand Fort-Philippe* – z 1890 roku). Ale to był właśnie jeden z tych nielicznych obrazów emanujących światłością, którą było widać od wejścia do muzealnej sali; w całym wypełnionym obrazami pomieszczeniu tylko ten jeden obraz, widoczny z daleka, tak że trudno było się oprzeć i nie podejść bliżej, aby zbadać, coż w nim kryje się niezwykłego, co sprawia, że emanuje tą niebywałą światłością i zapada w pamięć z taką siłą, że niepodobna jej od siebie oddalić.

Można by w tym miejscu przytoczyć wiele literackich opisów doświadczenia estetycznego, które jednoznacznie łączy się z olśnieniem, oczarowaniem czy uwodzeniem. Poeci patrzą na obrazy w bardzo szczególny sposób. Za każdym razem dokonywane przez nich opisy wiążą się z tym, że sam obraz przestaje być interesujący jako skatalogowane, opisane przez historyków sztuki dzieło, a staje się tajemniczym, nieznanym tekstem do przeczytania, tekstem uwalniającym wyobraźnię, uruchamiającym pracę swobodnej, nieskrępowanej regułami interpretacji.

Chcę podać kilka przykładów bezpośredniego obcowania z oryginałem arcydzieła, które wytwarza wokół siebie specyficzną, opisaną przez Waltera Benjamina aurę<sup>2</sup>. Jest to o tyle istotne, że w wierszu Różewicza również chodzi o bezpośrednie doświadczenie arcydzieła (słowa: „zawsze stoję pełen cizy / przed tą sceną” – przez presupozycję – oznaczają, że poeta oglądał to dzieło w oryginale, i to w dodatku wielokrotnie, podkreśla ten fakt również angielski tytuł wiersza oraz dookreślenie wpisane w języku angielskim w sam tekst).

Wielu przykładów tekstowych w tym zakresie dostarcza poetycka i prozatorska twórczość Adama Zagajewskiego. W jego *Solidarności i samotności* znajduje się fascynujący opis płótna Jana Vermeera van Delft *Dziewczyna, której przerwano muzykowanie*:

Trafiłem wtedy do muzeum, Frick Collection, i tam, przed obrazem Vermeera, *Lekcja muzyki*, poczułem, jak rzeczywistość, nagle, w jednym momencie, zatrzymała się, zastygła w harmonijnym bezruchu. Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falo-

---

<sup>2</sup> W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire'a*. Tłum. B. Surowska. „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5–6.

wanie. Niebieski obrus, przykrywający stół – tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpince, i nauczyciel muzyki – stał się naraz bardziej realny niż nazbyt realne, nierealne miasto, które dusiło się od nadmiaru właściwości i punktów widzenia, od szerokości i wysokości. Patrzyłem na krzesła, namalowane przez Vermeera, senne krzesła, oświetlone miękkimi promieniami tego światła, które pojawia się tylko w jego obrazach, i czułem radość, przyjemność istnienia – niebieską przyjemność istnienia. [...] Przedemną dziewczynka bierze lekcję muzyki, spowita w niebieskie światło, miękkie światło, jak we wnętrzu niebieskiego oceanu<sup>3</sup>.

Szczegóły tego opisu, odbiegające od rzeczywistego przedmiotu, jakim jest obraz Vermeera, nie są najważniejsze<sup>4</sup>. Biorąc pod uwagę niezwykle ładunek emocji włączony do wspomnianego tekstu, który staje się już nie tylko prostym opisem jakiegoś obrazu, ale wręcz wyznaniem zdającym relację z doświadczenia o charakterze religijnym (oczywiście w szczególnym rozumieniu religijności, co zresztą zaraz się wyjaśni), wydaje mi się bardziej uzasadnione. W przedstawionym tu fragmencie tekstu mamy do czynienia z takim typem uczucia, jakie opisał Sigmund Freud w pierwszym rozdziale dzieła *Kultura jako źródło cierpień*<sup>5</sup>. Pojawiające się w opisie Zagajewskiego „wnętrze niebieskiego oceanu” ma niewiele wspólnego z symboliką akwaticzną, jak pozornie mogłoby się wydawać; jest po prostu aluzją do myśli Freuda dotyczących „uczucia oceanicznego” (uczucie to sprawia, że można siebie nazwać osobą religijną, odrzucając jednocześnie wiarę i iluzję, jaką niesie z sobą każda religia) i powiązanego z nim doświadczenia religijnego opierającego się na doznaniu „wieczności”.

Bardzo podobnie mają się rzeczy w twórczości Zbigniewa Herberta, gdzie studium dzieła jest często przesycone religijnością (rozumiem to słowo nie w jego wartości ideologicznej, ale raczej dyskursywnej), co wyraźnie daje

<sup>3</sup> A. Zagajewski: *Solidarność i samotność*. Paryż: Zeszyty Literackie – Cahiers Littéraires, 1986, s. 105.

<sup>4</sup> Problem ten opisałem szczegółowo w swojej książce *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004, s. 181–193.

<sup>5</sup> S. Freud: *Kultura jako źródło cierpień*. Tłum. J. Prokopiuk. Oprac. R. Reszke. Warszawa: „KR”, 1995, s. 7, *passim*.

się dostrzec w wypowiedziach Herberta, w sposobie ich organizacji. Jeśli wczytać się uważnie w te eseje, okazuje się, że podróż po Włoszech śladem dzieł Piera della Francesca nie jest zwykłą podróżą, ale pielgrzymką („Postanowiłem tedy pielgrzymować do Piero della Francesca...” – to jakby pielgrzymować do miejsca świętego; Piero i jego dzieło jawią się tutaj jako przedmiot kultu, jako świętość, a nie po prostu malarz i malarstwo, tym bardziej że – jak mówi Herbert – ma to być malarz, „którego nie oddałbyś za żadnego innego”<sup>6</sup>). Malarstwo w dziele Herberta nie daje się w żaden sposób sprowadzić do prostego opisywania obrazów, ale jest raczej ich głębokim przeżywaniem nierozzerwalnie powiązaniem z tajemnicą, z tajemnicą natury religijnej. Sztuka jawi się właśnie jako świętość – o czym zresztą Herbert sam pisał: „[...] Vermeer nigdy nie powiedział do mnie ani jednego słowa. Ja go podglądam i może mi się kiedyś uda coś napisać, ale jest to dla mnie tajemnica. Tajemnicę się nie rozwikłuje. Jeżeli dojdę do przekonania, że jest to tajemnica, to traktuję ją jak tajemnicę religijną: jak wierzę, że to jest najwspanialszy dla mnie malarz, to nie będę go rozbiierał na części”<sup>7</sup>. Zatem spojrzenie na obraz jest spojrzeniem *voyeura* – chodzi przecież o podglądanie (ważne słowo, które pada z ust samego poety), a nie o zobaczenie całości. Gdyby udało się ową całość zobaczyć, tajemnica wymknęłaby się bezpowrotnie. Przypomnijmy, że podobny typ wypowiedzi odnajdujemy choćby w wierszu *Mona Lisa*, w którym poeta określa dzieło sztuki jako: „Jeruzalem w ramach” (chodzi tu o sytuację w muzeum, gdzie pojawia się wycieczka, a narrator tej rozgrywającej się w Luwrze scenki ustawia się z boku, patrzy na obraz z dystansu, dokonuje swoistej demitologizacji, widzi bowiem w obrazie coś, czego nie dostrzega żaden turysta).

W poezji Różewicza jest nieco inaczej. Brak tu bezpośredniego odniesienia do doznania natury religijnej. Pojawia się ono pośrednio w tym określeniu: „jest to niewypowiedzianie piękna / płaskorzeźba”, które odnosi się do samego doświadczenia, ale i staje się oznaką metatekstową: nie da się wynaleźć języka, który mógłby opisać doskonałość arcydzieła. Miejsce wnikliwego

<sup>6</sup> Z. Herbert: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Paryż: Kontakt, 1988, s. 165.

<sup>7</sup> *Niewyczerpany ogród*. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Zaganić z y k. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 34.

opisu zastępuje cisza („zawsze stoję pełen ciszy / przed tą sceną”), jakby samo dzieło nie potrzebowało żadnego komentarla, a wszelka proliferacja słów była zbędna.

Dzieło sztuki staje się źródłem „wizualnego zaszczepienia”, począwszy od tej chwili rodzi się i rozwija wiersz, który staje się nie tyle opisem dzieła (choć fragmenty tekstu ewidentnie opisują i uobecniają relief), ile jego interpretacją, a sam poeta – interpretatorem przetwarzającym sensy ukryte w dwóch różnych językach: w języku sztuki opartym na znakach naturalnych i w języku literatury opartym na znakach sztucznych.

## Relief

Wróćmy do samego tekstu wiersza. O jaki relief tu chodzi? Płaskorzeźba stanowi fragment większej całości, zdobiącej ściany pałacu w Niniwie, w którym kamienne płyty z narracyjnymi reliefami (ortostaty) stanowiły coś na podobieństwo kronik wielkich władców asyryjskich. Sama Niniwa funkcjonuje w kulturze jako miasto okrucieństwa, tyranii, niewolnictwa i zbrodni. José Pijoan stwierdza nawet, że w Niniwie gwałt połączony z propagandą polityczną przypomina dyktatury współczesnego świata<sup>8</sup>. Wspomniane reliefy odznaczały się doskonałym wykonaniem i służyły właśnie celom propagandowym w państwie absolutnym<sup>9</sup>. Relacjonowane w ten sposób przez historyków sztuki kwestie są mniej zajmujące przy lekturze tekstu Różewicza.

Cenniejszych wskazówek dostarczają opisy dokonane przez przyjaciela poety Mieczysława Porębskiego, który pisząc o reliefach z Niniwy, zalicza je do „najświetniejszych osiągnięć animalistyki światowej”<sup>10</sup>. Cykl, z którego pochodzi fragment wskazany przez poetę, przedstawia polowanie króla

<sup>8</sup> J. Pijoan: *Sztuka babilońska i asyryjska*. W: *Sztuka świata*. T. 1. Warszawa: Arkady, 1989, s. 221.

<sup>9</sup> Potwierdza to także E.H. Gombrich: *O sztuce*. Tłum. D. Stefańska-Szewczyk. Warszawa: Arkady, 1997, s. 73.

<sup>10</sup> M. Porębski: *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 1. Wyd. 3. Warszawa: Arkady, 1987, s. 57.

Asurbanipala (668–631 p.n.e.) na lwy. Jeden z reliefów przedstawiający ranną, powłóczącą tylnymi nogami lwicę, tak został opisany przez Porębskiego: „Dekoracyjne wyczucie płaszczyzny reliefu połączone z ornamentálną stylizacją szczegółów nie osłabiają w niczym dominującej prawdy obserwacji, która oscyluje na granicy okrucieństwa, podziwu i niemal współczucia”<sup>11</sup>. W lekturze Porębskiego nie chodzi więc o sam akt przemocy dokonanej na zwierzęciu, historyk sztuki potrafi dostrzec w tym przedstawieniu także wymiar etyczny powiązany ze współczuciem dla konającego zwierzęcia.

Co robi Asurbanipal na tym reliefie, a co robi w wierszu? Asurbanipal – władca absolutny („król zwierząt / i król niewolników”) – (za)daje śmierć, przy czym tym darem rządzi dziwna ekonomia. Wszechpotężny władca asyryjski panuje także nad śmiercią, którą może dowolnie (za)dawać. Angielski tytuł wiersza trzeba by, jak myślę, przełożyć na język polski jako: „Asurbanipal **dobijający** rannego lwa”. Podkreślam słowo „dobijający”, nie chodzi tu bowiem o prosty akt zabijania. Akt przemocy staje się aktem łaski władcy wobec jego podmiotów (władca skraca, kończy cierpienie rannego zwierzęcia) – to jedno z możliwych odczytań asyryjskiego dzieła zaznaczone w tekście Różewicza.

## Anaekfraz a problem interpretacji

Wiersz Różewicza można by czytać jak ekfrazę, a byłoby to tym bardziej uprawnione, że w tomie *Wyjście* znalazło się zdjęcie przedstawiające relief. Podobnie można by postąpić z wieloma innymi tekstami poety, które wynikają z obcowania z dziełami sztuki (to element wszechobecny w całym dziele Różewicza). Sztuki plastyczne są w tej twórczości rozległym intertekstem, stanowiącym jedną z najważniejszych płaszczyzn odniesienia. Wystarczy w tym miejscu odwołać się do takich wierszy, jak: *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*) z tomu *Srebrny kłós*, *Opowiadanie dydaktyczne*,

---

<sup>11</sup> Ibidem.



cz. V poematu *Prawa i obowiązki* z tomu *Nic w płaszczu Prospera* (przedmiotem referencji jest w tym wierszu *Pejzaż z upadkiem Ikara* Pietera Bruegela Starszego), *Frans Hals* z tomu *Twarz trzecia*, *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny*, *Kopytka* i wiele innych, nie ograniczających się do samego tylko malarstwa, ale wskazujących też szeroko: sztuki wizualne (architekturę, rzeźbę), rozległą kulturową ikonosferę.

Zagadnienie to było wielokrotnie podejmowane przez krytykę literacką, najszerzej w książkowym omówieniu autorstwa Roberta Cieślaka<sup>12</sup>, który umieszcza poetyckie dzieło Różewicza w perspektywie intertekstualnej, ukazującej dialog poety z tekstami kultury. Cieślak pokazuje w swojej pracy w przejrzysty, precyzyjny sposób system funkcjonujący w dziele Różewicza.

Obrazy w poezji Różewicza przekazują to, czego słowami powiedzieć się nie da, a ikonosfera stapia się harmonijnie ze słowami. Cieślak pokazuje, w jaki sposób obrazy są zakomponowywane w wierszach Różewicza (sfunkcjonalizowanie), jednak mniej uwagi poświęca subiektywnemu przeżyciu estetycznemu. Z mojego punktu widzenia ważne jest przede wszystkim to, w jaki sposób poeta przeżywa obrazy.

Przywołałem istotny kontekst interpretacyjny, jakim jest ekfraz. Cóż jednak daje w tym wypadku przywołanie takiego kontekstu? Warto zwrócić uwagę na fakt, że literaturoznawcze poszukiwania wokół ekfrazy układają się w dwa wyraźne i jednocześnie odrębne nurty: z jednej strony są to badania filologiczne (w obrębie filologii klasycznej), z drugiej – teoretycznoliterackie. Znamienne jest to, że filologia klasyczna niechętnie przyznaje teorii literatury prawo do posługiwania się terminem „ekfraz”, twierdząc, że teoretycy literatury uczynili zeń „wspólny worek”<sup>13</sup> (ekfraz jako termin odnoszący się do transformacji czy transpozycji dzieł malarskich lub muzycznych na dzieło literackie). Rzeczywiście dzieje się tak, że znaczenia ekfrazy podawane przez filologów klasycznych (wyprowadzone na podstawie badań

<sup>12</sup> R. Cieślak: *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*. Gdańsk: „Słowo/Obraz Terytoria”, 1999.

<sup>13</sup> Zob. R. Popowski: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: Filostrat Starszy: *Obrazy*. Przełożył, wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004, s. 33.

językoznawczych i historycznoliterackich) różnią się od współczesnych ujęć teoretycznych. Filologia klasyczna poucza, że sam termin wywodzi się od czasownika *phrásō* o bardzo bogatej semantyce, może bowiem oznaczać: „zwracam uwagę na coś”, „pokazuję”, „wyjaśniam”, „poddaję myśl”, „rozważam”, „przypuszczam, spostrzegam”, natomiast dodanie prefiksu *ék-* sprawia, że w odniesieniu do opisu obrazu słowo może oznaczać „wypowiadanie się na temat obrazu”, „wywodzenie czegoś z obrazu”<sup>14</sup>.

Sam problem ekfrazy rozpatrywany bywa zwykle w dwóch ujęciach w zakresie teorii literatury: ekfrazę traktuje się jako gatunek literacki służący wyodrębnieniu dzieł o podobnej genezie, a więc dzieł wywodzących się z inspiracji sztukami wizualnymi, lub jako kategorię teoretyczną (ekfrafa jako problem filozoficzny rozpatrujący zagadnienia reprezentacji)<sup>15</sup>. To drugie ujęcie jest niebywale inspirujące, skupia się bowiem na relacji: **obraz – język**, na zagadnieniach reprezentacji, na jej ograniczonych możliwościach.

Dla współczesnych teoretyków literatury ekfrafa jest werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej<sup>16</sup>. Jako reprezentacja reprezentacji ekfrafa wiąże się z wytworzeniem pewnego dystansu, z aktem teoretycznym (dokonującym się poprzez kontemplację), z autorefleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę.

Ekfrafa wymusza na czytelniku pewien szczególny sposób lektury – zwykle pisze się ją do obrazu lub do muzyki (nigdy nie pisze się jej „zamiast”), a w konsekwencji powstaje wyjątkowy rodzaj więzi pomiędzy tekstem literackim i przedmiotem jego referencji. Sam czytelnik zmuszony jest czytać podwójnie, czyta bowiem tekst literacki i czyta dzieło (dzieła), do których ten tekst się odnosi.

W oczywisty sposób wiersz Różewicza nosi znamiona właściwe ekfrazie, o czym może świadczyć choćby opis dzieła stanowiącego przedmiot referen-

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Por. S. Wysocki: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Bałbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004, s. 21.

<sup>16</sup> Zob. np. J.A.W. Heffernan: *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, vol. 22, no. 2, s. 297–316.

cji, jaki został wpleciony w tekst utworu. Jednocześnie dzieło sztuki jest tu traktowane jako tekst do przeczytania, tekst poddany lekturze i interpretacji, na które nakłada się wyraźnie zaznaczona sygnatura autorska, ta zaś określona jest zarówno przez recepcję subiektywną, jak i przez charakterystyczne cechy poetyki Różewicza.

Mamy tu do czynienia z bardzo szczególnym przykładem ekfrazy, ale widzimy wyraźnie, że jej celem nie jest odtwarzanie dzieła sztuki za pomocą słów – toteż kryterium wierności wobec przedstawianego dzieła nie może mieć tu zastosowania. Skrupulatne oglądanie dzieła i szczytywanie go z tekstem opisowym może dać niewielkie rezultaty, zwłaszcza jeśli oczekujemy od tekstu, który ma być ekfrazą, dokładnej reprodukcji danego dzieła sztuki.

Wolałbym ten wiersz określić jako **anaekfrazę** – kiedy mówię o nim w ten sposób, pomijam problem jego wierności oryginałowi. Zresztą sam tekst nie rości sobie prawa ani do przewyższenia oryginału, ani – tym bardziej – do stworzenia pełnego opisu dzieła; ekfrazy nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy do samej tylko kwestii opisu. Ujawniają się tu inne cechy tego gatunku, które jednoznacznie wysuwają się na pierwszy plan.

W przypadku wielu pisanych współcześnie ekfraz często dzieje się tak, że twórcy wybierają z dzieła sztuki to, co mamy zobaczyć, to, co oni sami chcą nam pokazać. Dzieło i zawarte w nim znaki stymulują wyobraźnię i pozwalają pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Ów aspekt subiektywnej interpretacji w przypadku wiersza Różewicza wydaje mi się szczególnie istotny. Ekfaza opisuje dzieło sztuki, ale też zawarty w niej opis określa tego, kto je opisuje. Opis zostaje w pewien sposób podyktowany przez interpretację dokonaną przez widza-poetę<sup>17</sup>.

Różewicz z całą pewnością należy do twórców, którzy doskonale rozumieją problem heterogeniczności, jaka rozciąga się pomiędzy rzeczywistym przedmiotem i jego wyrazem w postaci słowa. Dzieło sztuki i tekst stanowiący jego opis łączy interpretacja oparta na podwójnym ruchu odbywającym się zawsze w dwu kierunkach: patrząc na dzieło, poddajemy je tek-

---

<sup>17</sup> Por. M. Riffaterre: *Illusion d'ekphrasis*. In: *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Red. G. Mathieu-Castellani. Saint-Denis-Paris: Presses universitaires de Vincennes-Distribution, CID, 1994, s. 220.

stualizacji, a czytając tekst, obrazujemy go<sup>18</sup>. Jeśli jakieś dzieło sztuki poddawane jest tekstualizacji, to za każdym razem ta operacja nierozzerwalnie wiąże się z aktualizacją dzieła i z jego interpretacją. Tak dzieje się i tutaj.

Wiersz Różewicza jest głęboko uwikłany w kwestie etyczne. Zamyka go refleksja – wyrażona, co prawda, w trybie domysłu – natury etycznej i dydaktycznej (poezja Różewicza często poucza, napomina czy wyjaśnia i nie wstydzi się tego robić otwarcie). Zakończenie jest jak gorzka sentencja wynikająca z analizy dziejów świata i człowieka. Dzieje ludzkiego gatunku przepełnione są obłądą, gwałtem i podstępem. To swoista demitologizacja tzw. postępowej ludzkości, jej cudownej techniki, doskonałych wynalazków i niezwykłych konstrukcji, inteligencji, która staje się synonimem podstępu i zdrady wypełniających całą historię świata. Oto odmienny od wskazanego wcześniej wniosek interpretacyjny, który nie jest banalny, ponieważ pogrążona w samozachwycie „ludzkość” zdaje się już tych ewidentnych faktów w ogóle nie dostrzegać.

---

<sup>18</sup> J.-L. Nancy: *Au fond des images*. Paris: Galilée (Editions), 2004, s. 130: „En regardant l’image, je la textualise toujours de quelque façon, et en lisant le texte, je l’image” – „Patrząc na obraz, zawsze go w pewien sposób tekstualizuję, a czytając tekst, obrazuję go” (tłum. – A.D.).