

Dawid Kraszewski

„Tylko mówisz – milczysz”. Wiersz-światłocień

ABSTRACT. Kraszewski Dawid, „Tylko mówisz – milczysz”. *Wiersz-światłocień* [“You’re only talking – keeping silence”. Light and shade-poem]. „Przekształcenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 211–229. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.25.9.

The author of the article puts Tadeusz Dąbrowski’s poems, the poet from Gdańsk, as the subject to reflection. The considerations include the following volumes of poetry: *Te Deum* (2008), *Black square* (2009), *Between* (2013). The author analyses the selected poems in *reading-response criticism* aspect and in the context of the theory of language mediation and the act of communication. By developing allusions to light and shade figure philosophy by Martin Heidegger as well as the analogies of Dąbrowski’s poetry to photography, he tries to show the specificity of Tadeusz Dąbrowski’s poetic output.

[...] *jak pokazać „prawdę”? To jest bardzo stary i znany pomysł, który trzeba by krótko przypomnieć. Trzeba by znaleźć się w Platońskiej jaskini, albowiem jest ona tak zbudowana, żeby pokazać nam właśnie owo dzianie się „prawdy”. Jest jej pokazem. „Patrz!” – tak brzmi pierwsze słowo opowieści Platona. [...] Widać coś innego, a przede wszystkim – widać inaczej. [...] Z jednej strony – całkowita ciemność, z drugiej – całkowita jasność. [...] To, co dzieje się w „jaskini” – a jaskinia to nasz „świat!” – dzieje się między tymi dwiema granicami. Dzieje się w przestrzeni światło-cienia. Owo dzianie się to... „prawda”, *aletheia*¹.*

Cezary Wodziński

Tadeusz Dąbrowski opisuje rzeczywistość „poetyckim aparatem”, jak czytamy w liryku *Modelka* (TD, 42). Taka deskrypcja zawsze będzie zsubiektywizowana ze względu na specyfikę poetyckiego wyrazu, sferę artystycznych wyborów. Także dlatego, że wiersz Dąbrowskiego realizuje to, co Michaił Bachtin nazwał światłocieniem². Kładzie się stróżką wersu w granicach obiektywu poetyckiego oka, wywołując prześwit. Poetyckość tekstów autora *Mazurka* wypływa z perspektywicznego widzenia persony

¹ F. Łobodziński, C. Wodziński, *Ćwiczenia w światłoczułości*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 27, s. 56.

² M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 106.

lirycznej³. Poeta czyni dominantą opisu kategorię reprezentacji⁴. Poezje Dąbrowskiego nazywamy zdjęciami, ponieważ niejako przeglądamy się w nich niby w lustrze, możemy przyłożyć Twarz do szyby wiersza. Stajemy w obliczu Innego, Maska opada⁵.

Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego – pisze Sontag – kryje się w stwierdzeniu: „Oto powierzchnia. A teraz pomyślcie a raczej wyczućcie to, co się pod nią kryje, jaka musi być rzeczywistość, jeżeli tak wygląda”. Fotografie, które same nie są w stanie niczego wyjaśnić, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania. Fotografia daje nam do zrozumienia, że poznajemy świat, jeżeli przyjmujemy go takim, jaki jawi się w obiektywie. Jest to jednak przeciwieństwo poznania. Poznanie bowiem zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, na jaki wygląda⁶.

W przypadku Dąbrowskiego idealnie byłoby zastąpić słowo „fotografia” – „poezją”, bowiem sposób obcowania z medium poetyckim przebiega analogicznie do percepcji medium fotograficznego. Różnica pod względem semiotycznym polega na przezroczystości (reprezentacja) zdjęcia i nieprzezroczystości (autoreferencja) języka.

[Fotografia] chciałyby może stać się równie okazała, pewna i szlachetna jak znak, co pozwoliłoby jej dostąpić godności języka. Ale aby zaistniał znak, musi istnieć wyróżnik oznaczający. Bez zasady wyróżnika zdjęcia są znakami, które nie przystają dobrze, „kwaśniej” jak mleko. Niezależnie od tego, co ukazuje zdjęcie, i jak to czyni, jest ono zawsze niewidoczne: to nie zdjęcie widzimy. Krótko mówiąc, przedmiot odniesienia ściśle tu przylega. I ta szczególna przyległość sprawia, że jedynie z najwyższą trudnością możemy się skupić na samej Fotografii [podkr. moje – D.K.]⁷.

Kontekst fotografii pogłębia interpretację poezji. „Ludzkość wegetuje niezmiennie w jaskini Platona i, zgodnie z odwiecznym zwyczajem, wciąż znajduje upodobanie w samych tylko obrazach prawdy” – pisze Sontag⁸. Poezja Dąbrowskiego igra z przyzwyczajeniami naszej natury, z „obrazami prawdy”. Autor *Czarnego kwadratu* podejmuje problem poznania, zajmujący uczonych od starożytności. Dyskurs na ten temat zainicjował Platon przypowieścią o jaskini⁹. Filozof parabolicznie ukazuje złożoność

³ A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 11-14 i 42.

⁴ S. Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 10-11.

⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 30-36.

⁶ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 31.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 15-18.

⁸ S. Sontag, *O fotografii*, s. 9.

⁹ A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2010, s. 49-52.

osobowości człowieka, opiera krytykę poznania na zjawisku światłocienia. Jej podstawą czyni obraz ludzi skutych łańcuchami w grocie, gdzie światło wpada otworem powyżej. Ich możliwości poznawcze ograniczają się do cienistego odbicia własnych sylwetek na naprzeciwległej skale oraz cieni postaci poruszających się za ich plecami ponad murkiem wzdłuż ścieżki¹⁰. Przykuci oglądają swoje odwrócone cienie i majaczące kształty świata. Podobnie powstaje obraz *camera obscura* (komora jasna) i *camera lucida* (komora ciemna)¹¹. Zainspirowani zjawiskiem optycznego złudzenia, odkrytym przez Platona i Leonarda da Vinci, chcielibyśmy przypatrzeć się fenomenowi wiersza-światłocienia Tadeusza Dąbrowskiego oraz związkom jego poezji z fotografią.

Czytanie jako zabawa

„Zostawiam w wierszu szczelinę”, czytamy w liryku o enigmatycznym tytule (...):

z każdym kolejnym słowem obwarowuję się szczelniej
w tym wierszu gdyby miał być doskonały musiałbym
w nim umrzeć wiele razy słyszałem że najważniejszy
jest człowiek więc zostawiam w wierszu szczelinę przez

którą jestem w stanie precyzyjnie się ostatecznie
możesz wejść tam po to by obejrzeć mój trop
jeżeli masz odwagę możesz za mnie się zamknąć

możesz też nic nie robić.

(TD, 31)¹²

Tematem liryku jest poetycka zabawa z czytelnikiem, polegająca na współdziałaniu. Tym właśnie różni się zabawa od gry, rywalizacji¹³. „Naśladuje coś innego, przedstawia coś piękniejszego, wznioślejszego lub też niebezpieczniejszego od tego, czym zazwyczaj jest”¹⁴. Zabawa traci sens

¹⁰ Platon, *Państwo*, przekł., wstęp i oprac. W. Witwicki, Kęty 2003, ks. VII, s. 220-225.

¹¹ *Wszystko o fotografii: praktyka, estetyka, nowoczesne zastosowanie*, przeł. W. Tuszko, red. A. Konopacki, Warszawa 1984, s. 7-8.

¹² Wykaz skrótów: TD – *Te Deum*, Ck – *Czarny kwadrat*, P – *Pomiędzy*. W nawiasie podaję numerację stron.

¹³ R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 15-16; H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, wstęp, wybór i oprac. K. Michalski, Warszawa 1979, s. 53-54.

¹⁴ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 29.

wraz z poczuciem przymusu: „ostatecznie / możesz wejść tam po to by obejrzeć mój trop / jeżeli masz odwagę możesz za mnie się zamknąć // możesz też nic nie robić”. Jedyną regułą brzmi następująco: zaangażowana, czujna lektura odsłoni „trop” – doprowadzi do Spotkania¹⁵. Dotykamy tu fenomenu wiersza-światłocienia, ujawniającego się podczas czytania analogicznie do obrazu w *camera obscura*. *Ja* czytelnika staje w obliczu *Ja* poety: nasze cienie wyznaczają sobie wzajemnie perspektywę widzenia¹⁶.

W trakcie obcowania z wierszem *Ja* odbiorcy stapia się z *Ja* nadawcy w punkcie widzenia (*point of view*¹⁷) osoby poetyckiej. Akt pisania otwiera prześwit i ma swoją kontynuację w akcie lektury, która z kolei „zakłada prześwit”, dopełniając twórczego dzieła¹⁸. Przy pierwszej lekturze uderza dialogiczny charakter słów, zwany „wewnętrzną dialogowością”: „Słowo rodzi się w dialogu jako żywa replika, kształtuje je dialogowa interakcja z cudzym słowem w przedmiocie”¹⁹. Tak rozumiana „szczelina”, czyli szczególnego rodzaju napięcie „pomiędzy wierszami”, charakteryzuje instancję nadawczą poezji Dąbrowskiego. Nazwijmy to napięcie „pomiędzy-słowiem”. Cień autora wewnętrznego i cień czytelnika wirtualnego²⁰ konstruuje jedną tożsamą perspektywę w akcie lektury. Metaforycznie rzecz ujmując, *Ja* wierszowe zjawia się w prześwicie niby ciąg wersów na kartce – soczewka obiektywu – nasycając światłem jakiś wymiar (*studium*) egzystencji czytelnika zanurzonej w pozaliterackim świecie. Wydobywa jej konkretny aspekt (*punctum*)²¹. Rewersem zarysowanej tekstualności jest wymiana, Spotkanie wykraczające poza ramy wiersza, Twarzą w Twarz.

Twarz jest tym, co bardziej daje się słyszeć, niż widzieć. W istocie rzeczy nie chodzi jednak ani o wzrok, ani o słuch, lecz o ujawnienie czegoś, co wykracza poza sferę zmysłowości. [...] Objawienie potrzebuje materii, którą mogłoby się posłużyć. Ale nie zamieszkuje tej materii tak, jak rzecz zamieszkuje swój przejaw.

¹⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 33-36.

¹⁶ W.N. Toporow, *O jedności poety i tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/4, s. 272.

¹⁷ N. Friedman, *Punkt widzenia w powieści*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1971, s. 116; P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, red. E. Tabakowska, Kraków 2006, s. 64; J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 76-88.

¹⁸ M. Lubelska, *Amerykańska teoria czytelniczego rezonansu (Reader-Response Criticism)*, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992, s. 37-39; M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, „Teksty” 1976, nr 4-5(28-29), s. 9-26.

¹⁹ M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 106 (104-110).

²⁰ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna...*, s. 62-63.

²¹ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 51.

Twarz znaczy. Nie tak jednak, jak znaczą znaki, symbole, metafory. Twarz jest śladem. [...] Stawia nas w krzyżowym punkcie świata. Odbiera wiążącą moc czynnościom i projektom czynności, które poprzedzają nasze ruchy w świecie. Nie daje się opisać przy użyciu pojęć, którymi opisujemy rzeczy. Domaga się innego języka [...]»²².

Stopień punktów widzenia we wnikliwej lekturze prędzej czy później prowadzi do pytania: Kto jest kształtem, a kto cieniem w poetyckiej zabawie? Czy poddaję się biernie wierszowi, zadowolam cieniem słowa, czy przyjmuję czujną postawę odkrywcy sensu, spoczywającego „pomiędzy wierszami”?

Utwór (...) koresponduje z lirykiem pt. *słowo*, gdzie czytamy: „zasłania dokładnie / tyle ile odsłania” [Ck, 41] – w tym kontekście zrozumiała okazuje się fraza: „z każdym kolejnym słowem obwarowuję się szczelniej”. Trudno nie ulec wrażeniu, że wiersz i przypowieść o jaskini łączy intuicja majaczenia światła, światłocienia. Liryk przyrównuje słowo do kształtu, niemniej nie chodzi jedynie o materialny kontur rzeczy – słowo również ma materię. „Zasłania” swe odniesienie. Przenośnia szczeliny kieruje nasze rozważania ku figurze prześwitu Martina Heideggera. Myśl autora *Bycia i czasu* wywarła niemały wpływ na Tadeusza Dąbrowskiego, wystarczy wspomnieć tom *Czarny kwadrat*. Heidegger metaforycznie nazywa prześwitem „wolną, otwartą przestrzeń”, gdzie zjawia się Byt. Nie skąpi słów, określając prześwit jako „przejawisko («Urphanomen»)”, „prorzecz”, „przyczynę”, „(«Ur-sache»)»²³. W kontekście omawianych liryków wystarczy nam ten oto wyimek ze szkicu zatytułowanego *Koniec filozofii i zadanie myślenia*:

Ta otwarta przestrzeń jest miejscem gry [...]. Światło może mianowicie wpaść w prześwit, w jego otwartą przestrzeń, wyzwalać w niej grę światła i mroku. [...] prześwit stawia nas przed pewnym zadaniem: mamy uczyć się z niego, kierując ku niemu pytania, tzn. – mamy dać powiedzieć coś sobie. [...] Prześwit otwiera drogę do obecności i umożliwia uobecnianie się jej samej. ἡ ἀλήθεια, nieskrytość musimy myśleć jako prześwit, który udziela dopiero bycia i myśli, umożliwia ich uobecnianie się ku sobie i dla siebie nawzajem. Niedrżące serce prześwitu to miejsce ciszy, które jest źródłem czegoś takiego jak możliwość wspólnoty bycia i myśli, tzn. obecności i odbioru²⁴.

„Szczelina” wyraża zachętę do ambitnej czytelnicznej zabawy, symbolizuje otwartość wobec tekstu, stanowiącego obraz myśli i przeżyć poety²⁵.

²² J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 33-35.

²³ M. Heidegger, *Koniec filozofii...*, s. 19.

²⁴ Tamże, s. 18, 19, 22.

²⁵ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czapplewicz, Warszawa 1986, s. 444-445.

Przyjmijmy, że wiersz jest „grą światła i mroku” w prześwicie, czyli w horyzoncie możliwego sensu, gdzie słowo inicjuje zjawianie się Heideggerowskiego Bycia, zawiązywania wspólnoty nadawcy i odbiorcy w pierwszej osobie gramatycznej. Postaramy się stopniowo rozwijać tę myśl. Jak czytamy w liryku *słowo* – nie ono jest jednak najistotniejsze, natomiast to, co w „pomiędzy-słowniu”. „Rzecz, nazwana tu prześwitem, musi się więc stać obiektem zainteresowania myśli”²⁶ – pisze Heidegger, a więc również i słów. Myślmy w języku²⁷. „To nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią”, stwierdza Gombrowicz w *Ślubie*²⁸. „Przestrzeń” słowa wypełniamy wedle własnych skojarzeń, doświadczeń – sami jesteśmy miarą słów. Analogicznie „przestrzeń” komunikatu, m.in. opierając się na indywidualnej kompetencji językowej²⁹. Bycie „istoczy się w języku, poza nim nie ma możliwości doświadczenia Bycia. [...] Bycie i język «należą do siebie nawzajem, są [...] Tym samym». Słowo «daje bycie» [...] Poeta, by wypowiedzieć rzecz, «rezygnuje»” – wyjaśnia Adrian Gleń³⁰. Jesteśmy więc „zanurzeni” w języku. Ponadto okazuje się, że *Ja* (Twarz) wyłania jedynie słowo poetyckie, ponieważ przyjmuje ono funkcję logosu w opowiadaniu³¹. Idealna lektura, Spotkanie, ma miejsce wówczas, gdy doświadczamy czegoś podobnego do tego, co trafnie ujął Adam Zagajewski:

Akt lektury zawiera element erotyczny – w sensie Platónskim. Zanim pojawi się polemika [...] dochodzi do przeżycia o naturze erotycznej – do miłosego uniesienia lektury. To jest początek wszelkiej poezji – początek, gdzie łączą się dwie radości: radość, że poezja istnieje i że istnieje – istniał – autor. Radość, że istnieje coś wyższego. Jest to moment absolutnego braterstwa; krótkotrwały, bo wkrótce zaczną się polemiki, ale nieraz decydujący. [...] Jest to także moment nieomal niedający się wyrazić – o ile łatwiej zapisać impuls polemiczny niż impuls czystej wdzięczności! Interpretacja przychodzi później i ma już charakter bardziej dydaktyczny. Trzeba odróżnić entuzjastyczną lekturę od entuzjastycznej interpretacji. Radość pierwszej lektury nie potrzebuje gestu interpretacji³².

²⁶ M. Heidegger, *Koniec filozofii...*, s. 19.

²⁷ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje...*, s. 122.

²⁸ W. Gombrowicz, *Ślub* [w:] tenże, *Iwona, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1994, s. 171.

²⁹ Por. N. Chomsky, *Zagadnienia teorii składni*, przeł. I. Jakubczak, Wrocław 1982; J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przekł., wstęp i oprac. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993; J.R. Searle, *Czym jest akt mowy?*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/2, s. 241-248.

³⁰ A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje Heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007, s. 28 i 30.

³¹ M. Heidegger, *Koniec filozofii...*

³² A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 10.

„Zostawiam w wierszu szczelinę” – być może warto byłoby potraktować wiersz w duchu konfesyjnym jako wyznanie, a nie wyłącznie jako stop intelektu oraz wrażliwości odczytywany w kategoriach estetycznych. Inspiracja myślą Martina Heideggera – głęboko obecna w poezji Dąbrowskiego – obliguje, by potraktować myśl fryburskiego intelektualisty jako wskazówkę interpretacyjną. Takie podejście w odniesieniu do inspiracji Heideggerowskich przyświeca tym rozważaniom.

Interpretujemy szczelinę w utworze Dąbrowskiego analogicznie do *sténopé* (fr. „otworek”, „dziurka”) *camera obscura*³³. Jest więc ona kliszą, przezroczem – innymi słowy – *verso*, odwrotną stroną kartki³⁴, „negatywem języka”. W związku z tym wiersz stanowi medium, wspólną „prze-strzeń” czy też „czasoprzestrzeń”³⁵ aktu twórczego z jednej, a lektury z drugiej strony. „Nie kłamie tylko nasze poznanie twarzy innych ludzi, zwłaszcza obcych”, stwierdza Zagajewski³⁶. Tak pojęta poezja staje się sceną, gdzie dochodzi do Spotkania dwóch światów: poety i czytelnika, autora wewnętrznego i czytelnika wirtualnego, narratora i adresata narracji. Dzieje się to w punkcie widzenia osoby poetyckiej (*point of view*)³⁷. Fikcyjny świat przedstawiony oraz świat pozaliteracki zyskują wspólną płaszczyznę – poetyckie *Ja*. Tak oto „wpadamy w prześwit” sensu wiersza, ukazującego dynamiczny sposób bycia lirycznego *Ja*. Wiersz staje się więc fragmentem Bycia, które opowiada, „odbija się” w tekście – w znaczeniu parabolicznym. Projektuje równoległą rzeczywistość, kreuje świat³⁸. „Byt w-stawia się w Otwarte (czasoprzestrzeń, w której zjawia się byt) – a zatem wiedza o bycie powinna zostać oparta na podstawowej kategorii prawdy jako nieskrytości (*aletheia*)”³⁹.

Aletheia stanowi rezultat czytelniczego wysiłku w akcie odbiorczym, Spotkania za sprawą lektury na drodze wewnętrznego dialogu, spierania, aktywnej, czynnej i czujnej lektury. Przytomnej w znaczeniu Heideggerowskim⁴⁰, czyli otwartej, zorientowanej na przyjęcie proponowanej per-

³³ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 22.

³⁴ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 15.

³⁵ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna...*, s. 131-134; A. Łebkowska, „Możliwe światy” *a teoria literatury*, [w:] *Po strukturalizmie...*, s. 153-168. Por. W. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2003, s. 253-255.

³⁶ A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, s. 15.

³⁷ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna...*, s. 62.

³⁸ Tamże, s. 179. Por. M. Michalski, *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 93/2, s. 103-124.

³⁹ A. Gleń, *Podmiotowość w perspektywie problemu bycia: Białoszewski i Heidegger*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 132.

⁴⁰ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek i in., wybór, oprac. i wstęp K. Michalski, Warszawa 1997, s. 338.

spektywy, skłonnej do autorefleksji, do konfrontacji z innym punktem widzenia, odmiennym oglądem rzeczy, do przemyślenia i zrewidowania swoich racji oraz mentalnych przyzwyczajzeń. *Aletheia* jest istotą retoryki⁴¹. „Ἀλήθεια, nieskrytość nie może być zrównana z prawdą. Ἀλήθεια, nieskrytość pomyślana jako prześwit, otwiera raczej dopiero możliwość prawdy”⁴² – w tym świetle dzieło ma ujawniać sprzeczności, analogie i podobieństwa (*correspondances*)⁴³ naszego obrazu świata⁴⁴ z obrazem wykreowanym, dzięki środkom poetyckiego wyrazu. Eksponować wartości i opinie w artystycznie przetransponowanym, równoległym świecie tekstu⁴⁵. Stanie się to dopiero wtedy, gdy czytelnik przyjmie, że „szczelina” pozostawiona w wierszu, „pomiędzy-słowie”, jest projekcją prawdopodobnego świata⁴⁶, jaki zjawia się nam w akcie lektury. Zatem „szczelina” czy prześwit to „granica” pomiędzy rzeczywistością nadawcy i rzeczywistością odbiorcy. Świadectwo poetyckiego ukłonu w stronę czytelnika, a zarazem wyzwanie rzucone jego przytomności, wrażliwości i intelektowi.

Ale po co ta poetycka gra z odbiorcą? Skłanianie do odmiennego widzenia rzeczywistości, jakiej doświadczamy podług siebie, w świecie jedynie nam dostępnym i osiągalnym, takim a nie innym? „Przebywając wewnątrz jednego «ze» światów, siłą rzeczy za realny uznajemy nasz świat, tzn. ten, który nam jest dany”⁴⁷. Zaś to, co wypowiada podmiot wiersza Dąbrowskiego, jest w obrębie świata czytelnika, realiów, rzeczywistości pozaliterackiej, osadzone – „zanurzone” – toteż osiąga status aktualności. Zrozumienie przychodzi więc wraz z przeświadczeniem, że mogę zamieszkać w proponowanym, zaprojektowanym (parabolicznym – „odbitym”) świecie wiersza (*recto*), a skoro tak, to odnajduję się w wykreowanej rzeczywistości, dzięki czemu zaczynam rozumieć siebie (*verso*). Główną przeszkodę stanowi materia języka. Pokonujemy ją, jeśli nie przywiązujemy się zbyt do słowa. Kiedy konfrontujemy w trakcie wymiany swój język i zawołowane w nim widzenie rzeczy (doświadczenie) z obrazem świata proponowanym przez instancję nadawczą. Z Innym, którego prawda bycia spoczywa po drugiej stronie słowa, nie zawiera się w słowie, bo przydajemy temuż słowu inną miarę. Nasze konotacje, a w rezultacie

⁴¹ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 38-39.

⁴² M. Heidegger, *Koniec filozofii...*, s. 23.

⁴³ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 189.

⁴⁴ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 76-88.

⁴⁵ A. Łebkowska, „*Możliwe światy*”..., s. 158.

⁴⁶ W. Stróżewski, *Ontologia*, s. 253.

⁴⁷ Tamże, s. 254.

poznanie, będą diametralnie różne. Między innymi dlatego autor *e-maila* namawia do wytrwałej, zaangażowanej, wręcz masochistycznej lektury:

1.
poezja jest wtedy
gdy czujesz

to
coś

czujesz?
2.
(jeżeli nie
przeczytaj wiersz
ponownie)
do skutku (Ck, 44)

Strukturowanie w języku

Zaobserwujmy poetycki światłocien na przykładzie jednego z nowych liryków Tadeusza Dąbrowskiego pt. *Mondrian*:

Przychodzi białe do czarnego: nie oszukuj
się. Zielone do czerwonego: robimy to samo,
tylko inaczej. Żółte spotyka żółte: wejrzyj
w siebie. Niebieskie milczy: nie jestem
zmierzchem ani morską tonią, jestem tu po to,
by zielone nie zamieniło się w nadzieję ani trawę⁴⁸.

Utwór nawiązuje do abstrakcyjnych przedstawień malarskich Pietera Cornelisa Mondriaana. Trudno wskazać konkretne, bo było kilka *Kompozycji z czerwonym, żółtym i niebieskim*. *Mondrian* przypomina *Samogłoski* Artura Rimbauda, z tą różnicą, że francuski poeta postąpił odwrotnie – przydał fonemom właściwości sensualne. Oto fragment:

A czarne, E białe, I czerwone, U zielone, O niebieskie: samogłoski
Opowiem kiedyś o waszych sekretnych narodzinach:
A, czarny owłosiony gorset wspaniałych much
Polatujących nad okrutnymi śmierdzielinami

Zatoki cienia⁴⁹.

⁴⁸ T. Dąbrowski, *Mondrian*, „Topos” 2016, nr 1(146), s. 5.

⁴⁹ A. Rimbaud, *Samogłoski*, [w:] *Antologia poezji francuskiej. Od Rimbauda do naszych dni*, przeł. i oprac. J. Lisowski, t. 4, Warszawa 2006, s. 31.

„Wynalazłem kolor samogłosek! Ustaliłem formę i takt każdej ze spółgłosek i w instynktownych rymach pochlebiałem sobie, że odkryłem poetyckie słowo dostępne, któregoś dnia, dla wszystkich zmysłów. Zastrzegłem sobie prawo przekładu”, powiada Rimbaud w *Alchemii słowa*⁵⁰. Kontekst Mondrianowskich kompozycji przywodzi na myśl Heideggerowskie „«Wydarzenie» Czworoboku” – kwintesencji myślenia przednaukowego: „Człowiek (Istota Śmiertelna) egzystuje na Ziemi, pod Niebem, wobec Istot Boskich, a wśród Innych (Śmiertelnych)”⁵¹.

Niewątpliwie *Mondrian* pyta o granicę pomiędzy rzeczywistością a iluzją. Słowo tak pojęte jak w wierszu Dąbrowskiego czy liryku Rimbauda będzie miało swoją gramaturę, kolor, będzie jakoś usytuowane w przestrzeni, a więc i w czasie. A raczej odwrotnie – te właściwości będą materializowały się w wierszu pod postacią abstrakcyjnych znaków pisma. Subiektywne odczucie tych wszystkich własności implikuje konkretne słowa, przedstawiające sensualne walory barw *explicite* za pośrednictwem języka, ciągu znaków, co dobitnie wyraża liryk Dąbrowskiego: „Niebieskie milczy: nie jestem / zmierzchem ani morską tonią, jestem tu po to, / by zielone nie zamieniało się w nadzieję ani trawę”. Bez wątpienia poeta polemizuje z kompozycją *Mondriana* – abstrakcja wyzuwa ze spontaniczności i naturalności, przytłumia emocję, wygasza twórczy żywioł. Maryla Hopfinger zauważa:

Obraz (rysunek) pojawił się u narodzin cywilizacji jako przejaw twórczej aktywności człowieka. [...] był pierwszą próbą – wizualną, statyczną – utrwalenia ludzkich doświadczeń, przedstawienia rzeczywistości, a przez stulecia – jedyną formą zapisu. [...] Wynalazek pisma, a zwłaszcza alfabetu fonetycznego, pozwalał na transkrypcję mowy w zapis graficzny. Zamieniał zarazem żywe słowo w bezdźwięczne, nieruchome rzędy liter. Eliminował z komunikacji całą gamę informacji [podkr. – D.K.], wrażeń, emocji, która nie miała odpowiedników w znakach alfabetu. Bogate doświadczenia słuchowe i wizualne, ruchowe i dotykowe w najlepszym razie podlegały zamianie na schematyczne, ujednolicone znaki graficzne. Audialność i dynamizm mowy zastąpiła wizualność i statyczność pisma⁵².

Paradoksalnie Dąbrowski, przypisując barwom słowa, eliminuje całą gamę wrażeń, emocji, przeżyć, jakie mogłyby być naszym udziałem, jakie moglibyśmy nadać samodzielnie – gdybyśmy mieli przed oczami obraz. Poeta „szatkuje”, parceluje nasze widzenie, pośredniczy w doświadczeniu obrazu *Mondriana*. Należy to rozumieć szerzej – partycypuje w naszym

⁵⁰ Cyt. za: Z. Jarosiński, *Postacie poezji*, Warszawa 1985, s. 19.

⁵¹ A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek*, s. 29.

⁵² M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 7.

oglądzie rzeczywistości, w tym, jak nam się rzeczy w świecie jawią⁵³. Istotnie, język to miecz obosieczny. Już porównanie Dąbrowskiego *Mondriana* z Rimbaudowskimi *Samogłoskami* uzmysławia różnorodność w odczuwaniu i postrzeganiu świata. Jeśli Dąbrowski stwierdza: „przychodzi białe do czarnego”, to Rimbaud posuwa się dalej: „A czarne, E białe, I czerwone...” – abstrakcyjny znak pisma w zamian za barwę. Pozwólmy sobie na eksperyment: nałożmy na siebie te dwa obrazy poetyckie. Zobaczmy, jak zmieni się punkt widzenia, kiedy stopimy dwie wizje, *points of view*, obu poetów:

Przychodzi E do A: nie oszukuj
się. U do I: robimy to samo,
tylko inaczej. Y spotyka Y: wejrzyj
w siebie. O milczy: nie jestem
zmierzchem ani morską tonią, jestem tu po to,
by U nie zamieniło się w nadzieję ani trawę.

Rimbaud nie skojarzył barwy z samogłoską Y, dlatego zaufaliśmy własnej inwencji. *Nota bene*, należałoby raczej mówić o kolorach aniżeli o barwach. Otrzymujemy wyabstrahowany przekaz w myśl filozofii twórczej Mondriana. Dobór takich a nie innych słów, ich uszeregowanie zgodnie z prawidłami języka i sztuki poetyckiej to, oprócz sfery estetycznych wyborów, czynności intelektualne, domena abstrakcyjnego myślenia. Dzieła Mondriana reprezentują neoplastycyzm, abstrakcję *par excellence*. Dążenie do skonstruowania chłodnego piękna na drodze uprawiania „czystej sztuki”, polegającej na „wyabstrahowywaniu”. Toteż Mondrian

obserwuje modele i „usuwa stopniowo z pola widzenia wszystko, co przypadkowe, zmienne, drugorzędne. Skupi się na zasadniczych liniach, podstawowych proporcjach, najważniejszych przeciwieństwach form i kierunków [...]. Artysta wydobywa z natury to, co uznaje za istotę panującego w niej porządku: harmonię kontrastów, jedność przeciwieństw”. [...] Według samego Mondriana: „Za zmiennymi formami naturalnymi znajduje się niezmienna czysta rzeczywistość. Należy sprowadzić formy naturalne do czystych, niezmiennych stosunków. To uniwersalne prawo, ukrywające się za każdym poszczególnym wyglądem natury, polega na równowadze przeciwieństw”⁵⁴.

Sztuka jest taka, jak rozumiany przez artystę ideał piękna, w nim urzeczywistnia się widzenie świata. Ambicje poszukiwania nowej estetyki związane z przemianami cywilizacyjnymi – „projektowania doskonalszego kształtu życia”, wolnego od „napięć natury, ludzkich emocji, społecz-

⁵³ P. Mazanka, *Niektóre sposoby rozumienia terminu „doświadczenie”*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 1997, nr 33/2, s. 65-82.

⁵⁴ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 47.

nych konfliktów obecnych w sztuce przedstawiającej” – doprowadziły Mondriana do sprowadzenia ideału piękna do matematycznych podziałów, pozbawiających Bycie „istoczenia się”, jakby powiedział Heidegger⁵⁵. Akt twórczy zaś powiódł do wykoncypowania kształtów geometrycznych, rozumowych zabiegów. Otaczający nas świat może przejawiać się na rozmaite sposoby – nie tylko jako kompozycja geometryczna, koncepcja umysłu. Sposób bycia podmiotu w świecie jest w swej różnorodności i dynamice bogatszy, a nade wszystko uprzedni względem myśli⁵⁶. Niepodobna ograniczyć podmiotowości do intelektu – zredukowanie do abstrakcji zubaża poznanie o sferę doświadczenia zmysłowego. Feerii zjawisk nie są w stanie oddać nawet łudzaco odzwierciedlające rzeczywistość obrazy Zeuksisa z Heraklei⁵⁷ ani abstrakcyjne znaki pisma, struktury języka, w jakim jesteśmy „zanurzeni”, „istoczymy się”.

Aczkolwiek tylko umysł pozwala uchwycić rzeczywistość w swoich przejawach, nigdy myśl nie ogarnie całości, jedynie część⁵⁸. „Całość pojawia się dopiero – i wyłącznie – w swym stawaniu się. Całość staje się zaś, gdy prezentuje się rzecz w jej rozwoju. W prezentacji takiej temat i metoda stają się identyczne”⁵⁹. Człowiek nie zdoła objąć jednym wyrażeniem dynamiki i różnorodności świata. Zawsze pośredniczy abstrakcyjny znak, język, mowa. Jakikolwiek rodzaj sztuki czy sposób komunikacji rozpatrujemy – mówimy o znakach – one zawsze tak czy inaczej pośredniczą. Po prostu są. Nie ma innej możliwości⁶⁰.

Mondrian wyabstrahowuje podmiot z sensualności. Mając w pamięci dwuwiers: „słowo zasłania dokładnie / tyle ile odsłania”, rozumiemy, że autor *Kompozycji* zredukował świat do abstrakcyjnego znaku, medium – „zasłonił”. Czyni wyabstrahowany z odniesień symbol (*sign*) ideałem i buďulcem piękna, znak „przesłaniający” przedmiot odniesienia, autentyczną percepcję. A jedyną ścieżką wiodącą do samopoznania – geometrię. Z taką postawą holenderskiego malarza polemizuje poeta. W rezultacie bytuje my w próżni, w świecie wyidealizowanym. Bierzemy w nawias empirię,

⁵⁵ A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek*, s. 28.

⁵⁶ K. Michalski, *Heidegger*, [w:] M. Heidegger, *Budować...*, s. 20. Por. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, s. 43-44.

⁵⁷ „Naśladownictwo dąży do zastąpienia modelu falsyfikatem – znakomitym tego przykładem jest legenda o starożytnym malarzu Zeuksisie z Heraklei, który tak doskonale naśladował naturę, że ptaki dziobały namalowane przez niego winogrona” (S. Wysłouch, *Ut pictura poesis...*, s. 11).

⁵⁸ A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, s. 126.

⁵⁹ M. Heidegger, *Koniec filozofii...*, s. 15.

⁶⁰ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972, s. 55-56; J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, wybór i oprac. W. Bonowicz, Kraków 2004, s. 233.

dzięki której przejawia się sposób bycia podmiotu, gdyż ta sfera w równej mierze konstytuuje podmiot.

Myślenie ludzkie jest przepojone czasem i nastawione nie tyle na ponadczasową istotę, ile na „istoczenie” – na „wylanianie się” istoty ze strumienia zjawisk. „Istoczenie” takie daje się uchwycić dzięki „rozumieniu”. Słynna intuicja Husserla nie jest nam dana przed rozumieniem, lecz wylania się w miarę rozumienia⁶¹.

Szata zmysłowości warunkuje prześwit, przestrzeń wymiany, wyzwala słowo, grę światła i mroku, bytujemy bowiem w świecie różnorodnych zjawisk. Negując zmysłowość, tamujemy drogę poznaniu.

Powróćmy do wiersza. W języku myślimy przedmiot, „zatrzymujemy w obecności” to, czego doświadczamy i o czym orzekamy⁶². Słowo chce ująć sposób bycia rzeczy (Bytu) – tego, jak rzeczywistość jest, jak istnieje – ale tenże nieustannie ulatuje, bo wpatrujemy się w znak jego „obecności”, gdyż inaczej nie potrafimy⁶³. Pozwólmy sobie teraz na tautologię. Taki znak, jak *Kompozycja* Mondriana odbija naszą świadomość w słowie, czego przykładem *Mondrian*. Obraz abstrakcyjny (wiersz) obrazu abstrakcyjnego (*Kompozycja*), ciąg liter, symboli (*sign*) alfabetu, odpowiedników wrażeń, emocji, zmysłowego odczuwania kolorów. Niedoskonałe zatem odbicie naszych przeżyć, substytut, pomniejszony do A (czarne), E (białe), I (czerwone). Koncentrujemy się wówczas na sobie, na opisie własnych wrażeń i odczuć, bo znak wymusza to na nas niejako z konieczności – myślimy w języku. Uczyniwszy znak (wiersz), „przesłaniamy” sobą rzecz w swym przejawie. Tymczasem uchwycenie całości zawsze prowadzi przez odniesienie do innego punktu widzenia, do innej perspektywy. Nie może jednakowoż być absolutyzowaniem ani jednego, ani drugiego widzenia w znaczeniu rozumienia – jedyna droga to dialog. „Pytanie «gdzie jesteś?» jest pełne znaczenia. Należy ono do pytań podstawowych, jakie człowiek może postawić człowiekowi. Inne pytania są dopiero wtedy możliwe, gdy pytający zna już odpowiedź na poprzednie pytanie”⁶⁴. Nasze konkluzje uwierzytelnia interesujący komentarz, jakim opatruje obraz prześwitu Krzysztof Michalski:

Nasze doświadczenie bycia [...] przypomina wędrówkę przez las: gdy idąc przez ciemną gęstwinę nagle wkraczamy w prześwit – i drzewa rzędą, robiąc miejsce grze światła i cienia. Także wtedy pochłania nas to, co widzimy, sam prześwit

⁶¹ Tamże, s. 234. Por. E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. i oprac. J. Sidorek, wstęp A. Półtawski, Warszawa 1990, s. 61 oraz A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, s. 126.

⁶² A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek*, s. 33-34.

⁶³ M. Heidegger, *Koniec filozofii...*, s. 19.

⁶⁴ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 107-110.

pojmyjemy w nieuwadze. Zapomnienie bycia bierze się tedy z samej jego istoty; stąd, że jest ono wolną przestrzenią, która się skrywa, skrywającym się prześwitem. Pomyślenie tego prześwitu – oto, wedle Heideggera, właściwe zadanie myśli. Jak można uchwycić myślą ów prześwit – mimo że ze swej istoty skrywa się on, wymyka [...] Pytanie to pada zawsze zbyt późno. [...] Byliśmy przecież już – tak lub inaczej – zanim cokolwiek pomyśleliśmy. Myślenie zawsze porusza się już w pewnej przestrzeni – w pewnym prześwicie [...] – otwartej za każdym razem przez to, że jesteśmy tak lub inaczej⁶⁵.

Zauważmy przy tym, że w *Mondrianie* panuje pewien geometryczny porządek: „Przychodzi białe do czarnego: nie oszukuj / się” lub „jestem tu po to, / by zielone nie zamieniło się w nadzieję ani w trawę”. Porządek orzekania, chłodnej myśli, kontrapunktowany ekspresywnymi wyrażeniami w trybie rozkazującym. Orzekamy, ale czy wyrażamy? Trudno się jednak nie zgodzić z przytoczoną frazą. Jestem tu po to – parafrazując – by rzeczywistość dostępna wprawdzie sensualnie, nie zastygła w Twoim, czytelniku, mentalnym przyzwyczajeniu, byś zobaczył „wreszcie, że park nie jest zgwałconym lasem” (Ck, 30). Niewątpliwie poeta nadaje wyrazu – dosłownie i w przenośni – kompozycjom *Mondriana*, dynamizuje obraz malarski, silnie zaburzając składnię przerzutnią. Podważa zarazem ideę sztuki wyabstrahowanej, wydzielonej ze świata zjawisk, oderwanej od rzeczywistości – gdzie znak (*sign*) staje się referentem⁶⁶.

Stąd czytamy w liryku (...): „wiele razy słyszałem że najważniejszy / jest człowiek”. Nawiązanie do porzekadła ma drugie dno. Bowiem Dąbrowski interpretuje *Kompozycje* podług siebie, wedle swojego poetyckiego zamysłu, przesłaniając niejako słowem (znakiem) barwy przecięte liniami, które tworzą siatkę na płótnie Mondriana. I jest tego w pełni świadomy: „Niebieskie milczy: nie jestem / zmierzchem ani morską tonią, jestem tu po to, / by zielone nie zamieniało się w nadzieję ani trawę”. Ten właśnie wers zawiera polemikę z malarzem – trawa ma barwę zieleni, kojarzymy z nią nadzieję, tymczasem niebieskie stoi na straży abstrakcji, zieleni wyabstrahowanej od przedmiotowości. Pozostaje barwa, sama idea zieloności, umysłowo uchwytana – nie zaś w swym realnym istnieniu w strumieniu zjawisk. Nawet żeby wyobrazić sobie „zielen”, trzeba zaangażować myśli. Gdybyśmy niegdyś nie zobaczyli zieleni, nie byłoby możliwe wyobrażenie jej.

Podsumowując, trzeba zauważyć, że *Mondriana* możemy odczytywać dwójako⁶⁷. *Recto*: Poeta odkrywczo interpretuje Mondrianowskie *Kompozycje*, ożywia obraz, polemizuje z filozofią twórczą holenderskiego malar-

⁶⁵ K. Michalski, *Heidegger*, s. 20.

⁶⁶ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, s. 52-53 i 56.

⁶⁷ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze...*, s. 15.

rza. Przypisuje niemy barwom, rozciągniętym na geometrycznej siatce, dialogi, zdania, co nadaje dramaturgii i wierszowi, i obrazowi. *Verso*: W percepcji *Kompozycji* pośredniczy poeta, czyni znak (*langue*), który przenicowuje widzenie obrazu, jest kliszą dla postrzegania czytelnika – tyczy się to zarówno zmysłowości, jak i umysłowości odbiorcy.

Tak więc Dąbrowski pokazuje, że zdaje sobie sprawę z ambiwalencji pomiędzy tym, co wyraża, a tym, czego wyrazić nie zdoła, mianowicie całości świata w pełni przeżycia, czyli autentyczności *par excellence*. Artysta, chcąc oddać prawdę świata, nie zdoła wyrazić jej zgodnie z rzeczywistością. Jedynie przejaw całości w „przestrzeni” słowa, fragment. Dlatego rezygnuje⁶⁸. Moglibyśmy w związku z tym słowo poetyckie nazwać światłocieniem, bo orientuje na komunikat⁶⁹. Oto język „parceluje”, zapośrednicza: „A czarne, E białe” – a dlaczego nie odwrotnie? Nawiasem mówiąc, Dąbrowski partycypując w naszym doświadczeniu abstrakcyjnych obrazów Mondriana, przemyca poetycką interpretację *Kompozycji* – tymczasem może w głębi duszy akurat zgadzamy się z holenderskim malarzem?

„A czarne, E białe” – abstrakcyjnym znakom A czy E pozwala nadać znaczenie koloru, kolejno czarnego i białego. Pytanie tylko, jaki kryje się za tym sens? Czy odnajdziemy go w wyizolowanej postaci języka: „A czarne, E białe”?

Oznaczałoby to wyizolowanie literatury w sterylnej pustce, która ograniczyłaby jej funkcję do pewnej „techniki semiotycznej” (podczas gdy użytkownik literatury nie odbiera „techniki”, lecz jej „skutki”) lub też zawęziłaby jej funkcję do zwykłej rozrywki, nie uznając w niej podstawowych wartości, które wiążą ją z doświadczeniem, z odczuwaniem, z ideami świata, a nawet w niektórych przypadkach z ich przemianami⁷⁰.

„Materializacja w słowie”, by tak rzec, będąca przedmiotem liryku *Mondrian* dowodzi, że absolutna bezpośredniość rozumiana jako

poznanie, w którym nie występuje czynnik pośredniczący między poznającą świadomością a jej przedmiotem [...] poznawcze ujęcie czegoś bez pośrednika „nieprzeźroczystego” (bez odniesienia do sądów, bez rozumowania lub dyskursywnego namysłu) i całościowo, jakby „jednym rzutem oka”

jest niemożliwa⁷¹. „Sens bycia to jakby horyzont, w którym pojawia się to, co jest. Stąd można rozumieć bycie tylko pośrednio, za pośrednictwem

⁶⁸ A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek*, s. 40.

⁶⁹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51/2, s. 439.

⁷⁰ M. Pagnini, *Referencja*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78/2, s. 331.

⁷¹ P. Mazanka, *Niektóre sposoby rozumienia terminu „doświadczenie”*, s. 69.

tego, co jest – tak jak horyzont da się zobaczyć jedynie «za pośrednictwem» tego, co się w nim pojawia⁷². *Mondrian* stanowi egzemplifikację tego, co Heidegger nazwał „staniem słowa” – ono użycza bycia danej rzeczy, „u-rzecz”, „pozwała wystaczać się danej rzeczy jako rzeczy”, jest sposobem przejawu rzeczy w świecie ujmowanym w struktury języka (kodu) podmiotu, w indywidualnej myśli⁷³. Słowo „u-rzecz” – u-zmysławia. *Mondrian* Dąbrowskiego uzmysławia nam, że odczuwanie sensualne świata, właściwe każdemu człowiekowi z osobna, zapośredniczamy w języku, że jesteśmy w nim zanurzeni. Własności rzeczy, w tym wypadku własności barw, implikują konkretne słowa, przekazujące zmysłowe walory za przyczyną znaków. Podkreślamy, że implikacja zależy od podmiotu. Podmiot „strukturuje się w języku”, „istoczy” – staje. Upřednie doświadczenie powraca wraz z użyciem języka.

Słowo upada w prześwit: otwartą przestrzeń. Słowo zawsze pada w jakimś miejscu i czasie, zawężając horyzont sensu do podmiotowego oglądu rzeczy: „zostawiam w wierszu szczelinę”. W literaturze nie przybiera ono charakteru *sensu stricto* pojęciowego, lecz paraboliczny, narracyjny. Dzieło literackie umożliwia twórcy i czytelnikowi równoległe widzenie rzeczywistości za pośrednictwem artystycznie ukształtowanego języka, którego pierwotną funkcją była meliczność, mowność oraz obrazowość⁷⁴. Zrodzonemu wierszowi nadajemy sens inaczej niż poeta, bo dany tekst znamionuje czas i przestrzeń. Inaczej wypełniamy „przestrzeń” słowa – sobą, powiedziałaby Dąbrowski.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Dąbrowski T., *Czarny kwadrat*, Kraków 2006.
Dąbrowski T., *Mondrian*, „Topos” 2016, nr 1(146).
Dąbrowski T., *Pomiędzy*, Kraków 2013.
Dąbrowski T., *Te Deum*, Kraków 2008.

OPRACOWANIA

- Antologia poezji francuskiej. Od Rimbauda do naszych dni*, przeł. i oprac. J. Lisowski, Warszawa 2006, t. 4.
Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2010.

⁷² J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, s. 239.

⁷³ A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek*, s. 30.

⁷⁴ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 75-76; też, *Ut pictura poesis...*, s. 9-17.

- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przekł., wstęp i oprac. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Barrett T., *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, przeł. J. Jedliński, Kraków 2014.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006.
- Callois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatariewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Chomsky N., *Zagadnienia teorii składni*, przeł. I. Jakubczak, Wrocław 1982.
- Dwudziestolecie międzywojenne. Epoki literackie*, red. S. Żurawski, Warszawa 2008, t. 9.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972.
- Fotografia i filozofia: szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Kraków 2013.
- Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Freud S., *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. P. Dybel, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995.
- Friedman N., *Punkt widzenia w powieści*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1971.
- Gadacz T., *Historia filozofii XX wieku. Nurty: neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, Kraków 2009, t. 2.
- Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, wstęp, wybór i oprac. K. Michalski, Warszawa 1979.
- Gleń A., *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje Heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007.
- Gleń A., *Podmiotowość w perspektywie problemu bycia: Białoszewski i Heidegger*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26.
- Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, t. 3.
- Gombrowicz W., *Iwona, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1994.
- Górski K., *Zdolność odbioru dzieła sztuki jako organ poznawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1979, t. 70, nr 2.
- Grzegorzczkowska R., *Świat widziany poprzez słowa. Szkice z semantyki leksykalnej*, Warszawa 2012.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek i in., wybór, oprac. i wstęp K. Michalski, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1976, nr 4-5(28-29).
- Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.

- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Husserl E., *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. i oprac. J. Sidorek, wstęp A. Póttawski, Warszawa 1990.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51/2.
- Jarosiński Z., *Postacie poezji*, Warszawa 1985.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998.
- Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Lacan J., *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabin, T. Gajda, J. Kotara i in., Warszawa 2013.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012.
- Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984.
- Łobodziński F., Wodziński C., *Ćwiczenia w światłoczułości*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 27.
- Łotman J., *Literatura i mitologia*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82/1.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983.
- Mazanka P., *Niektóre sposoby rozumienia terminu „doświadczenie”*, „Studia Philosophiae Christianae” 1997, nr 33/2.
- Michalski M., *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 93/2.
- Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła, M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015.
- Nowa poezja polska: twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.
- Pagnini M., *Referencja*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78/2.
- Pelc J., *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*, Warszawa 1967.
- Platon, *Państwo*, przekł., wstęp i oprac. W. Witwicki, Kęty 2003, ks. VII.
- Płażewski J., *Fotografowanie nie jest trudne*, Warszawa 1968.
- Poezja polska po roku 2000. Diagnozy – Problemy – Interpretacje*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.
- Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz i in., wybór, oprac. i posł. S. Cichowicz, Warszawa 2003.
- Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór, przekł. i wstęp P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989.
- Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 79/1.
- Searle J.R., *Czym jest akt mowy?*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/2.

- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk i in., Wrocław 1993.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
- Stróżewski W., *Ontologia*, Kraków 2003.
- Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.
- Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2009.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 1998.
- Tischner J., *Myślenie w żywiole piękna*, wybór i oprac. W. Bonowicz, Kraków 2004.
- Toporow W.N., *O jedności poety i tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/4.
- Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przekł. i wstęp B. Wolniewicz, Warszawa 2002.
- Wszystko o fotografii: praktyka, estetyka, nowoczesne zastosowanie*, przeł. W. Tuszko, red. A. Konopacki, Warszawa 1984.
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Zagajewski A., *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.
- Żukowska-Gardzińska D., *Tożsamość w literackim supermarkecie kultury*, „Kultura. Media. Teologia” 2011, nr 4.

