

KATARZYNA MŁYNARCZYK

ANTYNOMIA NIEPOKOJÓW.
FRANCIS BACON W ŚWIETLE TWÓRCZOŚCI
TADEUSZA RÓŻEWICZA

Celem tego artykułu jest ukazanie relacji intertekstualnych pomiędzy poezją a sztukami plastycznymi na przykładzie Tadeusza Różewicza i Francisa Bacona, jednego z najbardziej znaczących brytyjskich malarzy końca XX wieku. Wynikiem ich dyskursu jest poemat Różewicza *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*.

Doświadczeniem egzystencjalnym, które dało początek ich dyskusji o sztuce i artystycznym życiu, był niepokój. Tekst artystycznej biografii Bacona, mity dotyczące jego osoby, malarskie artefakty, *preteksty* Baconowskich płócien, literackie, duchowe i malarskie powiązania łączą się w całość w Różewiczowskim poemacie – *hipertekście*.

Artykuł składa się z trzech części. Esej w pierwszej portretuje Francisa Bacona jako człowieka i artystę. Druga część przedstawia spojrzenia obu artystów na sztukę, próbuje opisać podobieństwa i różnice. Ostatnia część artykułu ilustruje mechanizmy strategii budowania tekstu, które Różewicz wykorzystał w swoim utworze, kreując swój pozorowany dialog z Baconem.

Poemat Tadeusza Różewicza *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* z tomu *zawsze fragment* (1996) jest pewnego rodzaju podsumowaniem, próbą ostatecznego skatalogowania wieloletniego procesu dochodzenia „poety z Radomska” do zrozumienia tożsamości człowieka i artysty, którego integralną częścią psychiki jest niepokój. To on był doświadczeniem egzystencjalnym, które Różewicz rozpoznał w dziełach Bacona i które skłoniło go do zgłębiania i odkrywania pokrewieństw, a także różnic, przeradzając się finalnie w dyskusję na temat losu artysty i sztuki w XX wieku. Elementem tej artystycznej „korespon-

dencji” jest niezamierzona paralelność „przedstawień” w pracach malarza i wizji poety od końca lat czterdziestych do sześćdziesiątych, a później wytrwale i powolne – ponad trzydziestoletnie – dochodzenie przez poetę do zrozumienia obrazów, sposobu myślenia i odczuwania Francisca Bacona, które w sumie składają się na specyficzny, „recyklingowy” hipertekst. Utwór z tomu *zawsze fragment* jest dobrym punktem wyjścia dla przesłedzenia jego całościowej specyfiki.

Tropem upadłego anioła

Podmiot liryczny poematu, chcąc jak najdokładniej oddać tajemnicę życia i osobowości Francisca Bacona, jaką malarz potrafił zapisać szyfrem w swoich obrazach, staje się medium, które ze zręcznością śledczego zagłębia się w swą pamięć i wyobraźnię, aby stworzyć w poezji obraz artysty, człowieka i jego dzieła. Dokonując wiwisekcji własnej wrażliwości artystycznej, wiele godzin spędza w galeriach i muzeach, gdzie jednak samego artysty, szerokim łukiem omijającego miejsca kontemplacji sztuki, spotkać nie mógł. Przygląda się w myślach słowom malarza uwiecznionym w rozmowach z Davidem Sylwestrem¹, chwytając strzępek wypowiedzi artysty emitowanej „w roku 1994 / 14 lutego / w dniu Świętego Walentego” (FB, 10)² na srebrnym ekranie. Pomoc znajduje w przedmiotach, które Baconowi były niezbędne w tworzeniu, a które zalegały przez wiele lat podłogę jego atelier w South Kensington. To uwewnętrznienie nie pozwala mu jednak na całościowe rozwiązanie zagadki artysty, która kryła się w obrazach. Dlatego też podmiot liryczny wchodzi w rolę malarza, oddaje się – tak, jak zwykł to czynić Bacon – smakowaniu życia na krawędzi poprzez rozrywkę i duże dawki alkoholu. Prowadzi swój sfigowany dialog, w którym udział biorą krytyk i przyjaciel Bacona – David Sylvester oraz poprzez swoją obecność i fragment listu – Adam Czerniawski, „poeta tłumacz / właściciel krótkopisu / zamieszkały w Londynie / i Norwich” (FB, 8).

Już w pierwszych dwóch aluzyjnych wersach poematu Różewicz zdradza początki swojej fascynacji: „przed trzydziestu laty / zacząłem deptać Baconowi po piętach” (FB, 8), co odsyła nas do opowiadania *Strawiony* (1977), w którym poeta opisuje swoją podróż i pobyt w Stanach Zjednoczonych w grudniu 1975 roku, z okazji prapremiery *Białego*

¹ D. Sylvester *Rozmowy z Francisem Baconem: Brutalność faktu* M. Wasilewski (tł.) Zysk i S-ka, Warszawa 1997.

² Ten i wszystkie następne cytowania z poematu Tadeusza Różewicza *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* w: tegoż *Zawsze fragment* Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996 s. 5–15, oznaczam (FB), podając jednocześnie numer strony.

małżeństwa. Odwiedził wówczas czterokrotnie *Metropolitan Museum of Art*, gdzie w tym czasie prezentowana była wystawa najnowszych dzieł Bacona, który od roku 1957 do 1959 inspirował się zwłaszcza Vincentem van Goghem. Różewicz krytycznie odnosi się do wyniku jednej z ośmiu transformacji dzieła *mistrza z Arles – Autoportretu na drodze do Tarascon* (1888) w postaci obrazu Bacona – *Study for Portrait of Van Gogh* z 1957 roku. Mimo iż Różewicz uznaje Bacona „za jednego z największych współczesnych malarzy” (*Strawiony*), nie kryje swojej pierwszej irytacji faktem przetworzenia tkanki malarskiej obrazów van Gogha przez artystę, gdyż – jak pisze w *Strawionym* – „ten żebrak i męczennik... rzeczywiście przerobił siebie na obrazy”. W nich zostały utrwalone jego najbardziej skrajne, niezwykle intensywne stany emocjonalne, zaś samo malowanie dla opętanego artysty było jedyną formą aktywności, która pozwalała zapobiegać jego załamaniom psychicznym, a jednocześnie dawała ujście targającym nim silnym uczuciom.

To doświadczenie staje się też początkiem swoistego polowania na Bacona, które prowadzi podmiot liryczny poematu, wciąż nie mogąc malarza do końca uchwycić. Ten bowiem nawet po swojej śmierci, tak jak bohaterowie jego obrazów, jest w prowadzącym donikąd ruchu, przemieszcza się „od pubu do pubu / w postaci barokowego putto” (FB, 5–6), gdzie zamienia się w upadłego anioła „ze skrzydłami zanurzonymi / w kuflu piwa” (FB, 6). Ta „Orygenesowska transgresyjność” od nagiego i pulchnego aniolka, „który zgubił kapelusz / i czerwoną skarpetkę” (FB, 6) – popularnego motywu barokowej ikonografii – do *ange déchû* w pełni oddaje rozdźwięk pomiędzy sposobem bycia, nawet wyglądem Bacona – „okrągła głowa owalna twarz” (FB, 10), przyozdobiona dodatkowo makijażem nadającym mu rysy transwestytyzmu, a „brutalnością faktu” jego malarskich przedstawień. Dwie przeciwległe siły w jednym człowieku – Bacon nieśmiały, „ciepły towarzyski / szczodry gościnny” (FB, 6) i błyskotliwy, a pod spodem ten drugi, prawdziwy, ale zbyt straszny, żeby go pokazać, zapalony hazardzista, utracjusz z Monte Carlo, odludek ze skłonnościami destrukcyjnymi, alkoholik z problemami tożsamościowymi, nie do końca akceptujący swój homoseksualizm, ukryty za konwulsyjnymi ruchami ciała ze swych obrazów, będącymi jego utajonymi autoportretami.

Stan podobnej transgresji Różewicz rejestruje w jednym z wierszy tomiku *Na powierzchni poematu i w środku* (1983) pt. *Tate Gallery Shop*, który nie może być odnoszony do konkretnego obrazu, ale jest zbudowany na zasadzie sumarycznego uogólnienia i opiera się na wykorzystaniu cech ikonologicznych charakterystycznych dla obrazów malarza. Utwór ukazuje – tak, jak charakterystyczne dla Bacona tryptyki – trzy sceny i przemiany Różewiczowskich figur, które w pierwowzo-

rach Bacona były zazwyczaj transformacją zdjęć postaci, wykonywanych przez Johna Deakina, z życia erotycznego lub alkoholowego Soho. Stan wyjściowy figur sprawia takie wrażenie, jakby były one wyobrażeniami o mitycznym powabie i znaczeniu. Młodzieńca „z twarzą świętego / ze słodkich obrazów prerafaelitów”, którego wygląd dopełniają „oczy z błękitnej mgły / na obnażonej piersi krzyż, na kolanach łatki / na łokciach łatki, a na pośladkach serduszko” (TGS, 545)³, Różewicz porównuje – poprzez aluzyjne przywołanie obrazu innego mistrza z *Tate Gallery* – Josepha Mallorda Turnera, *The Angel Standing in the Sun* (1846) – do *Michała Archanioła w Dniu Sądu Ostatecznego*. Drugi nazwany jest co prawda fałszywym, ale świętym Sebastianem, czczonym jako patron od wrzodów, karbunkulów i innych chorób zakaźnych. W drugiej scenie anielska figura przeistacza się, pośród śpiewu niewiniątek, w wielokrotnych odbiciach zwierciadeł, będących niejako infernalnymi rekwizytami, w „męską prostytutkę” (TGS, 546). Jego ciało zatrzymuje się, jak na obrazach Irlandczyka, na powierzchni szkła i rozbija się na niej. Poeta reje-struje tę katastrofę spotkania z lustrem, podczas której twarz rozciąga się, zezuje, mizdrzy, by dostać się do lustra, gdzie ulegnie prowizorycznemu zagęszczeniu. Zaś wydobywający się „z pieca ognistego / z grającej szafy” (TGS, 546) aluzyjny dźwięk odsyła nas do innego obrazu – Nicolasa Poussina *Rzezi niewiniątek* (1630) i do tego, co święty Augustyn pisał o tym biblijnym wydarzeniu, określając zabite przez Heroda niemowlęta męczeńskimi kwiatami, przedwcześnie zmrożonymi zawiścią prześladowania. W trzeciej odsłonie dochodzi do ostatecznej deformacji podczas „rozmowy kwiatów” (TGS, 547), czyli spotkania ust, która nie jest już powodowana przez zwierciadło, ale raczej jest zapisem rozpadu ciał poddanych maksymalnej rozkoszy i oddaje męską tożsamość w szoku jej seksualnej dezintegracji, gdy w ekstazie zanikają sztywne granice „ja”. Ten stan transgresji seksualnej jest wiwisekcją męskiego ciała i pożądania, które je penetruje i zamienia w mięso⁴: „wreszcie pękli / w uśmiechu / i wylali się / dwa karbunkuły / otwarte wrzody / z obrazu / Francisa Bacona” (TGS, 547).

Tadeusz Różewicz, tak dokładnie obrazując w wierszu to, co jest na powierzchni „przedstawienia” w płótnach Bacona, między wierszami zapisuje historię związku jednej z najbardziej legendarnych par homoseksualnych – irlandzkiego malarza i jego kochanka – „fałszywego świętego Sebastiana” – George’a Dyera, których przedstawia w „pizzerii” na

³ Ten i wszystkie inne cytowania z wiersza Tadeusza Różewicza *Tate Gallery Shop* w: tegoż *Niepokój. Wybór wierszy* PIW, Warszawa 2000 s. 545–547, oznaczam (TGS), podając numer strony.

⁴ Zob. P. Leszkowicz „Homoseksualny Bacon” *Kwartalnik Artystyczny* 2005 nr 4 s. 114–115.

Soho” (TGS, 545), miejscu, które było dla nich zastępczym domem, gdzie sztuka i alkohol wzajemnie się dopełniały. Soho było dzielnicą artystów, imigrantów i życiowych rozbitków, gdzie na Dean Street mieściły się Colony Room Bar – mały, wyłożony pracami znanych twórców, zadymiony pokój, ze specjalną licencją na alkohol oraz The French Pub i klub jazzowy Ronniego Scotta – wszystkie niedaleko pracowni malarza. To tam Bacon przesiadywał ze swoim kochankiem, byłym bokserem ovladniętym przez narkotyki, balansującym na krawędzi choroby psychicznej, który kiedyś włamał się do studia Bacona i tak został z nim do końca swoich dni, będąc dla malarza modelem, uosobieniem energii i instynktu życia, a przede wszystkim brutalności. Obrazy inspirowane jego osobą, choćby te, które przywołuje Różewicz w poemacie – *George Dyer before a Mirror* (1968) czy *Triptych, May-June 1973*, przedstawiające go tak zniekształconego, że aż bezcielesnego, są próbą uchwycenia drugiego człowieka, ale też świadectwem intymności kochanków, szczególnie frapującym w płótnach wykonanych po samobójczej śmierci Dyera w łazience hotelu Grand Palais w 1971 roku. Obrazy z tego okresu, takie jak pochodzące z 1971 roku *Triptych. In memory of George Dyer* i *Study of George Dyer* czy *Triptych August 1972*, spełniają rolę dokumentu, są próbą pogodzenia się malarza ze śmiercią drogiej mu osoby poprzez odtworzenie poszczególnych etapów i emocji towarzyszących samobójczemu aktowi.

Colony, świat nocny, błyszczący, nie zawsze godny polecenia, przyciągał wielu sławnych artystów skupionych wokół School of London. W swych skandalizujących zachowaniach Bacon znakomicie pasował do tego środowiska, łączącego ekscentryczność i talenty, w którym można było otwarcie, a zarazem bezpiecznie, przyznawać się do homoseksualizmu, na kilkadziesiąt lat przed zniesieniem w Anglii kary śmierci za jego deklarowanie. Artysta każdego dnia spędzał tam wiele godzin, czyniąc bar swoim drugim domem. Wracał do tego pierwszego po zalewanej alkoholem nocy, aby pracować przed sztalugą od szóstej do trzynastej, po czym znowu oddawał się od godzin popołudniowych nocnemu rytuałowi⁵. Właśnie tam ten „artystycznie trędowaty”, oczarowując swoim towarzystwem, mądrością, intelektualną odwagą, szukał i znajdował tak potrzebne mu zrozumienie wśród podziwiających jego obrazy malarzy, którzy, oceniając jego prace, nie mówili o wielkiej makabrze, ale o pięknie i klasycyzmie⁶.

⁵ Zob. V. Bertrand „Francis Bacon mis f nu” *Connaissance des Arts* 2004 Avril s. 68.

⁶ Zob. M. Gayford „Agony or Ecstasy” *The Daily Telegraph* 1997.

Dialog z Saturnem

Tadeusz Różewicz w trakcie wielogodzinnych kontemplacji dzieł Francisza Bacona, dostrzegł pokrewieństwo własnej poetyckiej wizji z ponurymi emanacjami malarza obnażającymi szczególnie postrzeganą kondycję ludzi, a przez to może i świata, a także wskazującymi właściwy dla owego obnażania kształt sztuki. Ta spójność stała się podstawą dyskursu na temat sztuki i przemian, jakie się w niej dokonały za sprawą irlandzkiego artysty, którego obrazy miały dla wielu wieścić koniec sztuki przedstawiania. W Baconowskiej „strasznej / sztuce mięsa kopulowaniu padliny” (FB, 6) poeta rozpoznał pierwotne instynkty kierujące postępowaniem człowieka wobec innej istoty ludzkiej oraz budzącą niepokój egzystencjalną bezradność w obliczu tych miażdżących sił, które były również głównymi tematami powojennych wierszy Różewicza.

„Dialog z Saturnem / który był zajęty zjadaniem własnych dzieci” (FB, 6), pomimo zaskakującej zbieżności wyobraźni artystów, mimo somatyzmu i reizmu obecnego w ich dziełach, nie wynikał z podobnych doświadczeń. „Furgony porąbanych ludzi” (fragment wiersza *Ocalony* z tomu *Niepokój*, 1946), krwawa, bezpostaciowa masa, jest u Różewicza traumą wojennych doświadczeń. Poeta oskarża rzeczywistość, która skazała człowieka na szybką, sterylną, oczywistą śmierć, nieróżniącą się prawie niczym od końca zwierzęcia w jatce, która końcowemu produktowi wraz z życiem odbierała wszystko – honor, cześć, a także – w wyniku zdeintegrowania kości – zbawienie. Pozbawiona mistycznego komentarza rzeź stała się wyłącznie bezcelowym mordem, który przewyższył znacznie możliwości ludzkiej percepcji. Rzeczywistość taką natychmiast odrzucamy, pozostaje odizolowana, niedostępna i na zawsze nieprzyswajalna tak, jak odpychające były dzieła Bacona, ukazujące efekty ludzkiej zdolności do okrucieństwa w postaci pokawałkowanych, roztrzaskanych, zniekształconych, kurczących się pozostałości ciała ludzkiego. Jednak jego nasycone przemocą pojedyncze pociągnięcia pędzla, ostatecznie składające się na „przedstawienia”, nie mają nic wspólnego z wojną, usiłują jedynie przemycić przemoc rzeczywistości.

Bacon miał nihilistyczne spojrzenie na życie ludzkie, które nie oferowało żadnych zasad lub precedensów. Według niego tworzymy pewne podstawy, które nadają mu sens tylko do momentu śmierci, później ciało równie dobrze można w plastikowym worku wyrzucić do rynsztoka⁷. Za najbardziej realistyczne przedstawienie życia uznał psa opróżniającego się na ulicy, co pozwoliło malarzowi spojrzeć na każdy wyobraźalny

⁷ Tamże.

akt ludzki bez zaskoczenia, rozczarowania, sądu lub odrazy⁸. Ten nihilistyczny sybaryta potrafił zwiększać poczucie swego zadowolenia faktem życia, możliwością delektowania się drobnymi jego elementami, ale w tym samym momencie antagonistycznie je podważał. W swoich dziełach penetrował przyczyny przemocy w sytuacjach skrajnych, w obliczu grozy, agresję jednego osobnika skierowaną w stronę drugiego, kiedy człowiek może potwierdzić bądź zaprzeczyć swemu człowieczeństwu. Tutaj widać rzeczywiście podobieństwo, bowiem taki też obraz człowieka – wyobcowanego, osaczonego, poddanego sytuacji granicznej, skazanego na zło, cierpienie, który przeżył niebo i piekło na ziemi, wywiedziemy z lektury Różewiczowskich wierszy.

Z drugiej jednak strony, próbując już wprost ująć malarstwo irlandzkiego malarza, „Poeta z Radomska” nie opisuje kolejnych realizacji jego przedstawień w formie poetyckich ekfraz, ale zajmuje się według mnie czymś istotniejszym, odsłonieniem istoty strategii twórczych, wnikięciem w jego geniusz, w to, jak „Bacon przeprowadzał swoje operacje” (FB, 11) na płótnie. Sposób realizacji płócien Irlandczyka Różewicz porównał do postępowania mitycznego Saturna, uwiecznionego przez Francesco Goyę w *Saturnie pożerającym swe dzieci* (1823) czy wcześniej przez Rubensa. Ta plastyczna antonomazja ukazuje w pełni postępowanie twórcze Bacona, który sięgając do magicznej skrzyni tradycji, magazynu pobudzającego jego wyobraźnię, tworzył z reprodukcji parafrazy podziwianych przez niego mistrzów. Odwoływał się do tradycji malarstwa niepokoju i do wielkich klasyków – do Goi, Rubensa, Rembrandta, Soutina, Poussina, a także Cimabuego, Michała Anioła, Tycjana, Velázquez, van Gogha, Moneta, Ingres, Picassa. Był też jednym z pierwszych artystów, którzy docenili kino, fotografię i prasę. Ilustracje z jeszcze XIX-wiecznego *The Human Figure in Motion*, z *The Animals in Motion* Edwarda Muybridge’a, zdjęcia rentgenowskie z *Positioning in Radiography* Clarke’a, reprodukcje obrazów, serie Deakina z przyjaciółmi z Soho, klisze *Photomatonu*, twarz krzyczącej bony z *Pancernika Potiomkina*, kadry z *Psa Andaluzyjskiego*, materiały z podręczników o chorobach jamy ustnej czy skóry; łączą się inspiracjami literackimi – Aj-schylosem, Szekspirem, Dostojewskim, Eliotem. Bacon wybiera z nich odpowiednie, fascynujące go elementy, pożera, trawi, miesza sztukę wysoką z niską, poprzez swój system nerwowy dokonuje deformacji pierwowzoru, by wydać ostatecznie „recyclingowy” twór swej wyobraźni. Tę jego naturę oddaje też wiele mówiący tytuł poematu Różewicza, który utożsamia irlandzkiego malarza bezpośrednio z jego dziełem – twórczą, czasami wielokrotną wariacją na temat mistrzów, pośród których uprzywilejowane miejsce zajmował hiszpański malarz.

⁸ Zob. A.G. Artner „Portraying Man’s Agony” *Chicago Tribune* z dnia 01.05.1992.

Francis Bacon miał świadomość tego, że „sztuka współczesna stała się grą / od czasów Picassa wszyscy gramy / lepiej gorzej” (FB, 8). Malarstwo pozbawione możliwości religijnych, wyparte przez fotografię, kino, środki audiowizualne, musiało zerwać z czystą ilustracyjnością, szukać nowych form, które działałyby na uczucia, ale jednocześnie mówiły o rzeczywistości, odkrywając realizm na nowo. Twórca w nowej roli musiał wykazywać coraz więcej inwencji w realizacji podjętego tematu, stać się *a kind of passive communicator of truths that emanate from the collective human experience*⁹, a przy tym umieć wykorzystać swój system nerwowy tak, aby tworzyć nowe, arbitralne ich ujęcia. Te złożone, intuicyjne, nieilustracyjne formy, które powstają, muszą posiadać trudny do zdefiniowania nadmiar, niszczyć rutynowe przyzwyczajenia, wprowadzać niepokój biorący się ze spotkania z nieznanym, ale przez to też umieć utrzymać pewien niejasny związek z rzeczywistością i dzięki temu oddać realizm.

Bacon do osiągnięcia tego stanu rzeczy używa trzech wyróżnionych przez Gillesa Deleuze’a sił zakłócania ilustracyjności¹⁰, których świadomość w tkaninie poematu ma także Różewicz. To po pierwsze siła separacji, izolacji figur – „Bacon zamknął w klatce / papieża Innocentego VI / potem Innocentego X / i Piusa XII / Infantkę Małgorzatę w błękitie / jeszcze jakiegoś sędziego prokuratora” (FB,10) – która u malarza dodatkowo jest dopełniona przez szklaną szybę; poprzez nią twórca przedstawiał swe dzieła, a także poprzez odrealniony, płasko kładziony kolor tła. Pod wpływem tej siły uaktywnia się też deformacja, która według Różewicza „przypomina praktyki / XVIII-wiecznych dentystów / *Zahnextraktion*, którzy przecinali też wrzody czyraki karbunkuły” (FB, 10), choć może też być odnoszona do najbardziej naturalnych pozycji ciała, które przemieszcza swe części pod działaniem prostej siły – odwrócenia się, wymiotowania, bólu, krzyku czy seksualnego sprzężenia pary kochanków. Ta nie do końca więc medyczna dekompozycja ma na celu zniekształcić obiekt tak, by był daleki od swego pierwotnego wyglądu, by niszczył wszelką narracyjność przedstawienia, przy czym musi być zapisem ewokującym wygląd z większą intensywnością, ostrością, tak jak w utworze uściślił to poeta – „Infantka na fotelu elektrycznym / Papież Pius XII w poczekalni / Diego Velázquez / na fotelu dentystycznym / przyjaciel George Dyer / before a Mirror – 1968 / albo na sedesie” (FB, 10). Obiekty u malarza mogą wielokrotnie podlegać tej sile, dlatego pa-

⁹ „Rodzaj pasywnego komunikatora prawd, jakie emanują ze zbiorowego ludzkiego doświadczenia” E.J. Sozanski „The Bleak Vision of Bacon” *Inquirer* z dnia 12.11.1989. To i inne tłumaczenia moje – K.M.

¹⁰ G. Deleuze „Nota o związkach dawnego malarstwa z figuracją” M. Ochab (tł.) *Konteksty* 1997 nr 3–4 s. 38–39.

pieża Innocentego znajdziemy następnie w piekarniku, „a cichą / senną pięknie ułożoną i namalowaną / Infantkę” (FB, 12) w czasie powszechnego w XVII wieku zabiegu kosmetycznego – klizomanii (lewatywy).

Ostatnią siłą obecną w płótnach malarza jest rozmycie, rozproszenie figur w szkle, w wielokrotnych odbiciach „przypadkowych osób / które odbijając się w szybie / zamazują obraz / przechodzą”. Poeta szczególnie nie lubi u Bacona tej trzeciej, która przypomina mu przykre doświadczenie z obrazem Leonarda da Vinci, na tle którego „oglądał kilku Japończyków / nałożonych na uśmiech Mony Lisy” (FB, 10), co udaremniło mu możliwość obcowania ze sztuką w spokoju i ciszy. Mimo iż malarz pragnął, żeby jego sztuka była tożsamościowym lustrem, to paradoksalnie umieszczając „przedstawienie” za szklaną trumną, definitywnie odcinał od odbiorcy dzieło, utrwalał w szybie jedynie odbicie zwiedzających. Dzięki tym trzem destrukcyjnym siłom ostatecznie zostaje unicestwiona ilustracyjność, gdyż nowopowstały obraz zmusza, by po raz pierwszy odkryć nieznanne w znajomym, jest widzialnym ekstraktem czegoś niewidzialnego.

Tak jak obrazy Irlandczyka były świeżym, formotwórczym spojrzeniem na malarstwo i rolę artysty, tak tkanka XX-wiecznej poezji pod wpływem Różewicza „mija cmentarzyska / słów i obrazów / Rozgania szkoły rekwiizyty / dotyka serc i rzeczy” (fragment wiersza *Poetyka* z tomu *Wiersze i obrazy*, 1952). Po *Holokauście* autor *Niepokoju* tworzy utwory rozbite, złożone z bólu, cierpienia, ciężaru wspomnień, pustki, milczenia; strzępy rzeczywistości odnajdują odpowiednik w okrucieństwach wierszy i zdań. Owa strategia literacka, będąc wyrazem nostalgii i bezsilności kreacyjnej, stawała się metonimią pokawałkowanego świata, prowadziła do estetyki rozpadu. Takie zdeformowane formy – „różowe ideały / poćwiartowane, jeszcze oddychające, (...) wypełnione krwią” (FB, 9) – okaleczone, odkształcone tak bardzo, że nie wiemy, czy patrzemy na zewnątrz, czy do środka ciała, zredukowane do otwartych ust lub zębów, ale pomimo to przerażająco żywotne i prawdziwe, bo wciąż będące czyjąś twarzą lub ciałem, nadaremnie, w samo-pochłaniającym wysiłku próbujące stworzyć sens własnej tożsamości, malował Bacon. Aby wnikać w jego obrazy, które „są czymś więcej niż wyłącznie sprawozdaniem z jego własnej rozpacz (..) wiodą do prawdy i napęlniają strachem (...) znaleźć w nich mięso, które skręca się pod naszą skórą, umieranie, które czeka nas wszystkich, zębiastą i torturowaną bestię, która krzyczy gdzieś wewnątrz nas”¹¹. Okazję do tego wejrzenia daje nam tryptyk z 1962 roku *Three Studies for a Crucifixion*, w którym irlandzki malarz „osiągnął transformację / ukrzyżowanej osoby / w wiszące martwe mięso” (FB, 9). Malarz, reinterpreterując niezwykle nośny emo-

¹¹ P. Richard „Bacon’s Sublime Screams” *Washington Post* z dnia 12.10.1989.

cyjonalnie temat, odziera swoje wyobrażanie z jakichkolwiek wartości religijnych, pozbawia ukrzyżowanie soteriologicznego sensu, kojarząc je z miejscem uboju zwierząt, eksponuje fizyczność cierpienia, przemoc i śmierć, czyniąc je punktem wyjścia do uogólnionej refleksji o charakterze egzystencjalnym.

Na prawym panelu, który jest parafrazą obrazu Cimabue *Ukrzyżowanie* (1274), mamy przedstawione ciało ludzkie w konwulsjach, wyobcowane, zawieszane na stelażu w dramatycznym napięciu. W sterylnym, odrealnionym pomieszczeniu wisi w pozycji męczeńskiej św. Szczepana, która sugeruje upodlenie. Zredukowany do kości i mięsa człowiek, którego cień zwiastuje nadchodzącą śmierć, zachował jeden z najważniejszych składników ikonograficznych „przedstawiń” Bacona – otwarte usta. Można odnosić je do chłonicznej paszczy cienia – symbolu przejścia od życia do śmierci, miejsca spotkania się świata zewnętrznego z wewnętrznym. W ustach Irlandczyk odnajdował „wszystkie piękne kolory / obrazów Diego Velázquez’a” (FB, 11), a szczególnie jednego płótna, a raczej jego reprodukcji – *Portretu papieża Innocentego X* z 1650 roku, który był źródłem jego niegasnącej inspiracji. Większość przedstawień arcykapłana, który jest dramatycznym odzwierciedleniem kondycji ludzkiej, wykładnią niepokoju i przerażenia wobec terroru, ukazuje go uwięzionego wewnątrz płótna, złapanego w klaustrofobicznej skrzynce lub za zasłoną, która przenika przedmiot przedstawienia. Jego postać „nie ma już nic do zobaczenia, a jego jedyną funkcją jest uwidzialnianie niewidzialnych sił, jakie tkwią w obrazach i które powodują, że krzyczą”¹². Zarówno poprzez tę postać, jak i przez środkową, zmasakrowaną figurę leżącą na łóżku z *Ukrzyżowania* z 1962 roku, sztuka czyni cierpienie transcendentnym bez odwoływania się do wartości wyższych, staje w opozycji wobec mistrzów wcześniejszych i ich dzieł, jak przywołany u Różewicza Rembrandt, Velázquez czy Dürer, tych którzy „oczywiście pili jedli mordowali / gwałcili i torturowali / ale wierzyli w ciała zmarłych wstanie / w żywot wieczny” (FB, 8). Jego „deziluzjonujące” doznanie świata nie jest przy tym bardziej bezlitosne niż jakiegokolwiek innego malarza przed nim, ale jego wizja oczernia dlatego, gdyż pośród jego figur nie ma świadków ani żalu, panuje wszechobecna, a przez to okrutna obojętność¹³. Takie właśnie są dwie postacie w ciemnych garniturach, stojące w lewej części tryptyku, niezaangażowane, obojętne wobec rozgrywających się scen. Zwrócone ku środkowemu panelowi

¹² D. Kołacka „Obraz – afekt: Bacon, Stein i Eisenstein” *Kwartalnik Artystyczny* 2005 nr 4 s. 108–109.

¹³ Zob. J. Berger „Bacon, un maître sans pitié” *Le Monde Diplomatique* Juin 2004 s. 32.

tryptyku, nie zauważają leżących na pierwszym planie kikutów obleczonych mięsem ani makabrycznie zdeformowanej konsystencji ludzkiej.

Bacon w tworzeniu obrazów ograniczył się do jednego tematu – egzystencjalnej bezradności stworzeń w obliczu nieogarnionego wszechświata i agonii, jaką one odczuwają, próbując jakoś sobie poradzić w życiu bez znaczenia. Poprzez ciągle przeprowadzanie w swoim malarstwie sekcji ludzkich dolegliwości, skazał się na bierne kontestowanie tego stanu. Ostatecznie niepokój Różewicza, z którego wypływało źródło jego poezji, okazał się antynomiczny względem niepokoju pozwalającego Baconowi tworzyć. Różewicz, mimo spójnego z Irlandczykiem stanu wyjściowego (stąd owo zaobserwowane pokrewieństwo), poszedł jednak inną drogą, wybierając piękno zamkniętych „ust Nieznajomej z Florencji / Andrea Della Robbia” (FB, 13) i odrzucając jednoznacznie krzyk i grozę ust papieża Innocentego, gdyż uważał, że sztuka nie może być na dalszą metę nimi przepelniona. Milczenie, jakie wybrał było wymowne, przekazywało więcej niż słowa, kusiło swoją głębią. Pomimo braku jakichkolwiek dyspozycji z trudem usiłował odbudować moralny porządek i określić własną pozycję we wciąż niepewnym, wewnętrznie sprzecznym świecie, uznając samą aktywność za wartość naczelną, a niepokój za właściwy moralnie sposób istnienia. Poprzez przywołanie przykładów Zygmunta Freuda, Eliota, Kafki czy słów Wondratschka, Różewicz bezskutecznie usiłował ukazać malarzowi złudność wyboru jego drogi. W ostatnich słowach poematu zrozumiał jednakże bezsens przekonywania Bacona oraz bezsens swojego wejścia w rolę, podążania śladami obecności malarza i jego dzieł, które ostatecznie nie doprowadziły do porozumienia (zresztą nigdy przecież niemożliwego). Na zawsze pozostali dla siebie antynomiczni, światopoglądowo obcy, stąd też i Różewiczowska autoironia końcowa oraz oddający strategię twórczą Bacona transformacyjny tytuł poematu i „ten długi poemat / ale człowiek przy piwie / robi się rozmowny / a nawet gadatliwy” (FB, 14–15).

Śledztwo *bricoleura*

Poemat Tadeusza Różewicza jest przykładem prowadzenia pozorowanej dysputy z nieobecnym, dysputy sukcesywnie przeradzającej się w spór i polemikę, zanurzonej w dyskursywnym i ikonicznym kontekście, która dochodzi do skutku dzięki kreacyjnym możliwościom stekstualizowanego podmiotu. Aby stworzyć tekst utworu, a zarazem wtórnie się skonstruować, jak *bricoleur* przywołuje, zniekształca, rozszczepia, później zestawia, scala i komentuje odpowiednio dobrane własne bądź cudze „głosy świata”, tym samym tworząc za pomocą monologu wewnętrznego

relację replik dających obraz stosunku „ja” do „ty”. To silne „udialogizowanie” właściwego dla podmiotu poematu monologu oraz charakterystyka pozajęzykowych reakcji interlokutorów przypominają strategię kształtowania monologu wypełniającego monodram. W takim utworze dramatycznym występuje tylko jeden monologizujący bohater, który poza historycznie określonym czasem zwraca się do niemogących brać udział w scenie osób i prowadzi z nimi konwersację poprzez ich teksty. Tkanka poematu Różewicza, struktury otwartej, gatunku heterogenicznego, pisanego poza wszelką formą, będącego efektem kombinatorycznego zestawiania elementów zużytych, dających pewną „recyclingową” całość, który zakłada aktywną i otwartą postawę odbiorcy, byłaby w ten sposób zbieżna z wykładnikami monodramu, zaś poemat stanowiłby szczególny rodzaj jego realizacji w obrębie teatru jednego aktora, w którym bohater – śledczy – prezentuje wynik ponad trzydziestoletniego deptania po śladach obecności Francisca Bacona. Żmudnego procesu i bezustannego dialogu z malarskimi artefaktami, tekstem artystycznej biografii, mitami dotyczącymi twórcy, literackimi, malarskimi i duchowymi powiązaniem, prowadzącymi ostatecznie do rozwiązania zagadki artysty w literackiej rekonstrukcji.

Utwór jest kreacją komunikacyjnego aktu świadomości podmiotu, domagającego się partnera rozmowy, partnera, którego nigdy nie spotkał, dlatego też poprzez sztuczne zastosowanie zasady kooperacji konwersacyjnej Grice’a tworzy tekst, „w którym dokonana została praca uzewnętrznienia pierwotnego modelu rozmowy”¹⁴. Właśnie rozmowa, a dokładnie polilog, staje się osią konstrukcyjną tekstury poematu, w którym udział biorą: irlandzki malarz – dzięki wkonstruowaniu słów zapisanych w rozmowach z Davidem Sylvestrem; upodabniające się do empirycznej osoby – Tadeusza Różewicza – „ja” podmiotu (rozszczepione, poprzez swoje wcześniejsze teksty, na „ja” przeszłe i „ja” obecne) oraz hołdujący postawie raczej antykonwersacyjnej – Adam Czerniawski.

Podmiot, rekonstruując pierwotny plan prowadzenia dyskusji, uwzględnił w nim trzy fazy. Fazę otwarcia, ukonstytuowania przestrzeni dyskusji – „przed trzydziestu laty / zacząłem deptać Baconowi po piętach” (FB, 5), sformułowania tematu (ta, dzięki konfrontacji stanowisk wiedzy do odpowiedzi na pytanie, jak niepokój Różewicza miał się do niepokoju Bacona) oraz fazę finalną – zamykającą, a zarazem odrzucającą – „żegnaj Francis Bacon / napisałem o Tobie poemat / już nie będę Cię szukał / koniec kropka” (FB, 14). W prowadzonej sfingowanej rozmowie podmiot ujmuje też różne jej aspekty i poziomy; jej wymiar sytu-

¹⁴ K. Stierle „Werk und Intertextualität” w: K. Stierle (red.) *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik* Rainer Warning, München 1984 s. 139–150, za: A. Ubertowska *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka* Universitas, Kraków 2001 s. 8.

acyjny, językowy (najciekawszy), przedmiotowy – omówiony w drugiej części tego szkicu oraz przedstawiony powyżej w trzech fazach – wymiar kierunkowy.

Wymiar sytuacyjny (konsytuacja) nie został w utworze określony. Dialog uczestników wiedziony jest przez ponad trzydzieści lat w różnych odstępach czasu, fundowany poprzez „system różnorodnych, złożonych zapośredniczeń i prowadzony przede wszystkim dzięki medium tekstów kultury”¹⁵ poza historycznie określonym czasem, w różnych nie-dookreślonych miejscach poszukiwań namiastek obecności malarza. Te aspekty wpływają na brak teleologii dyskursu, dlatego rozmowa staje się pozorna, bo jest możliwa tylko dzięki sztucznemu podtrzymywaniu wyobrażeń zapamiętanych niegdyś obrazów, przywoływaniu własnych tekstów, słów malarza czy pomocy Czerniawskiego. Głównym elementem konsytuacji jest sytuacja podmiotowa, dlatego Różewicz, prowadząc, rozdzielając i określając w poemacie role uczestników polilogu, łączy w świadomości indywidualnej różnokierunkowe głosy tak, aby jak najdokładniej przedstawić siebie i uczestników rozmowy, oddać przekonania, opinie, postawy wobec rzeczywistości, reakcje towarzyszące wymianie zdań, a nawet cechy osobowościowe, formujące poszczególne światopoglądy. Baconowi poeta nadaje rysy rozmówcy niedostępnego, który „rozmawiał z Davidem Sylwestrem / i nie zwracał na mnie uwagi, nie dokończył i odszedł w sobie wiadomą / stronę, (...) udawał że nie słyszy” (FB, 12,8); jest on „mówiony swoimi tekstami”. Pasywny jest również Adam Czerniawski, który miał służyć jako pośrednik-tłumacz, ale wyczuwając pozorność starań Różewicza, odrzuca tę funkcję, nie chce brać udziału w imaginacyjnej dyspacie przy kuflu piwa.

Na prowadzoną przez Różewicza „metodykę dialogu” składają się dwa elementy procesu dialogowego: temat, służący prezentacji własnych wizji problemu, w którym realizuje się wymiar przedmiotowy oraz replika – odpowiedź na postawiony pogląd, w której wyraża się najciekawszy aspekt dyskusji, wymiar językowy, który jest możliwy dzięki sztucznie tworzonym replikom – ich wzajemnym dopełnianiu się, przenikaniu i reinterpretacji. Pozwalają one na ukształtowanie wspólnego wątku znaczeniowego rozmowy, wniesienie indywidualnych składników sensu, ułatwiają dookreślenie się uczestników procesu komunikacyjnego, ale też pozwalają na polemikę i konfrontację stanowiska „ja” do „ty”. Różewicz poszczególne repliki poematu tworzy z wyselekcjonowanego repertuaru tekstów kultury, które są zbiorem, wiązką różnych percepcji subiektywnego podmiotu, percepcji tekstów związanych z twórczością i życiem Bacona. Należą one do korpusu literackiego – oznaczone da-

¹⁵ R. Cieslak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 1999 s. 207.

tami wersy pochodzące z *Ocalonego* (*Niepokój*, 1946), *Jatek* (*Czerwona rękawiczka*, 1948), *Form* (*Formy*, 1958), oraz paraliterackiego – fragmenty rozmów Bacona z Sylvestrem, słowa i część listu Czerniawskiego i intertekst niemieckiego poety Wolfa Wondratschka. Poeta umieszcza je w nowo tworzonym tekście, poddaje innej organizacji, która ujawnia różne możliwości semantyczne fragmentów. Tak czyni z wymienionym tekstem *Jatek*, którego okruczeństwo, ze zmienionym nieco kluczem prozodyjnym, cytuję, by potwierdzić pokrewieństwo swoich wizji z „przedstawieniami” irlandzkiego malarza czy umieszczając interteksty o charakterze addytywnym pochodzące z *Form*, paralelne, redundantne, wykładające tę samą jednostkę znaczeniową w dwu różnych kodach – polskim i dla swego interlokutora – angielskim. Te „bricoleurskie” czynności wiodą do powstania kombinacji, do nakładania i mieszania poszczególnych elementów poematu-hipertekstu.

Niezwykłe kunsztownie Różewicz tworzy segmenty intertekstowe oddające słowa Bacona, które jako repliki zostają wprowadzone do utworu za pomocą mowy niezależnej. Powstały one w wyniku przekładu interlingwistycznego z angielskiego wydania rozmów Sylwestra z Baconem na polski i w poemacie reprezentują cytaty struktur, które „stanowią sfingowane parole reprezentujące w sposób syntetyczny i możliwie typowy (...) literacką langue”¹⁶. Stopień komplikacji wzmagają fakt, że Różewicz, tworząc te cytaty struktur, używa języka poetyckiego, rządzącego się innymi regułami segmentacji tekstu niż język konwersacji irlandzkiego malarza i Sylwestra, dlatego poeta, dokonując transformacji generycznej angielskiego tekstu źródłowego¹⁷, tworzy strukturę prozodyjną tekstu, która jest wynikiem arbitralnej segmentacji, stylizując ją przy tym na właściwy sobie sposób operowania delimitacyjną pauzą. Odpowiada to fragmentom polskim poematu, które wydają się być wtórne wobec tekstu angielskiego, który już wcześniej został poddany przez Różewicza członowaniu:

Well, of course, we are meat
we are potential carcasses
If I go into a butcher's shop
I always think it's surprising
that I wasn't there instead
of the animal

Tak oczywiście jesteście mięsem
jesteście potencjalną padliną
kiedy idę do sklepu rzeźniczego
zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku (FB, 7)

¹⁶ S. Balbus *Intertekstualność a proces historycznoliteracki* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1990 s. 29.

¹⁷ „Well, of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher's shop I always think it's surprising that I wasn't there instead of the animal” D. Sylvester *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* Thames & Hudson, London 1995 s. 46.

Różewicz, tworząc własne repliki, buduje je tak, jak maluje się obraz, w którego chropowatą powierzchnię wchodzi, wnikają i wypełniają, wyczuwalne końcami palców farby i inne materie. Tutaj są to słowa, własne i cudze, obecne w postaci cytatów, aluzji, parafraz, kontrafaktur, metatekstów. Co więcej, sama konstrukcja tekstu, który jest wynikiem technik *bricolage*, dających formy wielokształtne, niespójne, które nie są już prostym odwzorowaniem zewnętrznej rzeczywistości, ale mozolnym przedzieraniem się przez klisze i stereotypy jest, jak i malarstwo Bacona, odpowiedzią na kryzys reprezentacji w literaturze i sztukach plastycznych, a poemat oddaje cechy norm kompozycyjnych i strategii twórczych malarza. Przełożone na język literatury, czynią one tekst jakby poetyckim ekwiwalentem postrzeganych obrazów.

W poemacie, „recyclingu” słów własnych i cudzych, znajdziemy autocyty, cytaty w języku obcym, kontrafaktury. Szczególną rolę pełnią autocyty, które wraz z autokomentarzami, czyli odniesieniami do własnie powstającego, ale już uprzedmiotawiającego się tekstu własnego są dyskretnym ujawnieniem podmiotowości, która musi poddać weryfikacji swoje „teraźniejsze” poglądy z „ja” przeszłym, aby móc ostatecznie ustosunkować się do „ty”. Końcowe słowa poematu „ale człowiek przy piwie / robi się rozmowny / a nawet gadatliwy” (FB, 15), które są kontrafakturą, przytoczeniem fragmentu wcześniejszej repliki Bacona ze zmianą sensu podstawowego, z innym rozkładem akcentów w celu wydobycia autoironii, są ostatecznym dowodem na konsolidację podmiotu, a także skontrowaniem i jednoznaczną formą zdystansowania się do cudzej myśli.

W różnych miejscach poematu znajdują się również obce interteksty, angielskie, niemieckie oraz włoskie, których zamieszczenie wynika z różnych motywacji. Mogą być mniej lub bardziej motywowane. Szczególnie dziwią w miejscach, gdzie pozornie brakuje powodu ich użycia, jak na przykład w strofach, w których Różewicz charakteryzuje strategię twórczą Bacona, porównując ją do „praktyki / XVIII-wiecznych dentystów”, czy gdy mówi o realizacji tych założeń malarskich w portrecie Infantki. Na usunięcie zęba używa niemieckiego – *Zabnextraktion*, na zabieg lewatywy – *die Applizierung des Klistiers* (FB, 12). Zastosowanie tych obcych wtrętów odsyła do treści z trudem wypowiedzianych, odwołuje się do czynów Niemców w obozach zagłady – procederu pozyskiwania złota i eksperymentów wykonywanych na ludziach. Obce interteksty pełnią w poemacie rolę addytywne. Mogą wyklądać tę samą informację w trzech różnych kodach, jak w przypadku nawiązania do dzieła Andrea Della Robbia „Nieznajomej z Florencji / *Ritratto d'IGNOTA* / *Portrait of Unknown Woman*” (FB, 13), lub w dwóch, jak w tytule obrazu Velázquez – portret *Infantki Małgorzaty / Infantin Margarita Teresa in*

blauen Kleid (FB, 5), której niemiecki odpowiednik dookreśla, że chodzi o jedną z czterech podobizn Hiszpanki z 1659, znajdującą się w Kunsthistorisches Museum. Bilingwalne fragmenty *Form* wskazują zaś na różnice między obcymi sobie kodami.

Metonimiczne ciągi odsyłające do intertekstów ikonicznych, mistrzów malarskich, aluzje do książek i ich twórców czy bohaterów, artystycznej biografii Francisa Bacona i Tadeusza Różewicza, zdarzeń z historii sztuki, twórców kina i ich dzieł, do miejsc kontemplacji sztuki, wystaw, a także tworzące niektóre repliki obce słowa przetworzone przy pomocy mowy zależnej, składają się na metateksty stanowiące o konstrukcji poematu. Najciekawsze wśród nich są *quasi*-metateksty, czyli te, które nie dają szansy na jednoznaczne zidentyfikowanie tekstu źródłowego (lub ten pierwowzór po prostu nie istnieje). Tak jest w przypadku niektórych metatekstów wymienionych przez autora *Wyjścia*, które można postrzegać jako manifestację „ja” podmiotu, który prowadząc dialog z nieobecnym, wchodzi w jego rolę, przywłaszcza sobie jego strategię twórczą i kreuje w słowie, wcześniej nie istniejący, własny ekwiwalent dzieła. Bacon bowiem nigdy nie „zamknął w klatce” Innocentego VI czy Piusa XII, za to swoim praktykom poddawał portret *Papieża Innocentego X*. Nigdy też nie próbował namalować portretu *Infantki Małgorzaty w błękicie*. Więc ekwiwalenty Różewicza w postaci Infantki „na fotelu ginekologicznym” lub poddanej lewatywie, „Papieża Innocentego VI na fotelu elektrycznym, Papieża Piusa XII w poczekalni, Diego Velázquez / na fotelu dentystycznym” (FB, 10) są zabiegami jawnie fałszującymi.

* * *

Poetyckie podążanie śladami Bacona, poszukiwanie wspólnoty wizji zdeformowanego człowieka i rozbitego świata, wreszcie sfingowana rozmowa z nieobecnym malarzem, prowadzona poprzez różne, asymilowane na potrzeby poematu skrawki tekstów kultury, odtworzona, żeby zrozumieć inne „ja”, ukazująca to, co w dziele Bacona najistotniejsze i najbardziej odkrywcze, mimo potwierdzenia podobieństw oraz uznania wielkości Irlandczyka, wiodą ostatecznie do odrzucenia. Ale zrodzone przed trzydziestu laty napięcie, którego wynikiem jest analizowany „recyclingowy” poemat, pozwala poecie i malarzowi wciąż wywoływać u odbiorców niepokój – właściwy moralnie sposób istnienia. To właśnie najbardziej łączy artystów.

ANTINOMY OF ANXIETIES. FRANCIS BACON IN THE LIHGT OF
TADEUSZ RÓŻEWICZ CREATIVE ACTIVITY

The aim of this article is to describe the intertextual relationships between poetry and visual arts on the example of Tadeusz Różewicz and Francis Bacon who is one of the most significant British painters of the late 20th century. The result of their discourse is Różewicz poem *Francis Bacon, or Diego Velázquez in a Dentist's Chair* (*Francis Bacon, albo Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*). It was the existential experience of anxiety that gave rise to their discussion. An artistic biography of Bacon, myths concerning him, his paintings, *pre-texts* of Bacon's canvases as well as literary, spiritual and painterly connections are all integrated in Różewicz poem-*hypertext*. This article consists of three parts which depict, respectively, a portrait of Bacon as a human being and artist, a contrastive analysis of both artists' views on art and Różewicz text-building strategy used in his simulated dialogue with Bacon.

Katarzyna Młynarczyk – e-mail: k_mlynarczyk7@o2.pl