




**Bartosz Kowalik**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-1194-3277>

## „Umarli stanęli w moich oczach” Wizualna widmowość w poezji Tadeusza Różewicza\*

### “Umarli stanęli w moich oczach” Visual Spectrality in Tadeusz Różewicz’s Poetry

**Abstract:** The author of this article attempts to analyse the phenomenon occurring in many of Tadeusz Różewicz’s poems, which consists in a special relationship between vision, imagery and visuality and the appearance (or recurrence) of the dead. This phenomenon is mainly interpreted in relation to Jacques Derrida’s hauntology and Władysław Strzemiński’s *Teoria Widzenia* and his notion of the after-image. The starting point of the analysis is the reconstruction of Różewicz’s ambivalent position regarding the image-poetry relationship (the poet’s simultaneous emphasis on the primacy of the visual in his imagination and his desire to reject the aesthetic image-metaphor). Through readings of specific works of Różewicz (mainly *Wiersz pisany o świecie*, *Spojrzała w słońce*, *Światła cienia*), the author of the article proves that in the analysed work there is a contamination of perception and remembrance, in which the present is marked by a spectral, indelible trace of the past, and memory is mediated by visuality. He also points to the complex relationship between life and death (light and darkness), as well as the ethical orientation of the phenomenon in question, relating it to Derridean spectral ethics.

**Keywords:** afterimage, spectre, Tadeusz Różewicz, Jacques Derrida, Władysław Strzemiński, hauntology

**Abstrakt:** Autor artykułu podejmuje próbę analizy występującego w wielu wierszach Tadeusza Różewicza fenomenu, który polega na szczególnej relacji między widzeniem, obrazowością i wizualnością a pojawianiem się (czy powracaniem) umarłych. Zjawisko to jest interpretowane głównie w odniesieniu do widmologii Jacques’a Derridy oraz *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego i jego pojęcia powidoku. Punktem wyjścia analizy jest rekonstrukcja ambiwalentnego stanowiska Różewicza dotyczącego relacji obraz – poezja (jednoczesne podkreślanie przez poetę prymatu wizualności w jego wyobraźni oraz pragnienie odrzucenia estetycznego obrazu-metafory). Poprzez odczytania konkretnych utworów Różewicza (głównie *Wiersza pisanego o świecie*, *Spojrzała w słońce*, *Światła cienia*) autor artykułu dowodzi, że w analizowanej twórczości dochodzi do kon-

\* W załączkowej postaci pomysł czytania Różewicza przez widmologicznie zinterpretowanego Strzemińskiego przedstawiłem w artykule: B. Kowalik: *Obrazy, widma i powidoki umarłych w twórczości Tadeusza Różewicza*. „Teksty Drugie” 2021, nr 3, s. 272–289. <https://doi.org/10.18318/td.2021.3.18>.

taminacji postrzegania i pamiętania, w którym terazniejszość naznaczona jest widmowym, nieusuwalnym śladem przeszłości, a pamięć zapośredniczona przez wizualność. Wskazuje również na skomplikowaną relację między życiem i śmiercią (światłem i ciemnością), a także etyczne zorientowanie omawianego zjawiska, odnosząc je do Derridańskiej widmowej etyczności.

**Słowa kluczowe:** powidok, widmo, Tadeusz Różewicz, Jacques Derrida, Władysław Strzemiński, widmontologia

Kwestie obrazu, wzroku i widzenia zajmują ważne miejsce w poezji i autokomentarzach Tadeusza Różewicza. W swoją poetycką drogę wyrusza on wyposażony w odziedziczoną po twórcach Awangardy Krakowskiej niechęć do tradycyjnej śpiewności poezji, tj. przekonania, że rytmika i brzmienie są warunkami *sine qua non* języka poetyckiego. W quasi-programowym szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* autor Regio konstatuje, że nastąpiło definitywne zerwanie współczesnej poezji lirycznej z muzyką. Odrzucenie muzyczności prowadzi Różewicza do budowania poezji opartej na obrazie, widzialności, wizualności, w czym, rzecz jasna, można dostrzec wpływ jednego z jego pierwszych i najważniejszych mistrzów poetyckich – Juliana Przybosa. To właśnie Przyboś, odrzucając „słowiarstwo” Peipera, pisał, że zdanie poetyckie ma wywoływać w wyobraźni „wielość wzajemnie się pobudzających i rozwijających się w skrótach i napomknieniach obrazów-aluzyj. Zdanie poetyckie to rzutnik obrazów, projektor wielu błyskawicznie się zmieniających i splatających »widzeń«, czyli nie rozwijanych w szczegółach obrazów” (Przyboś, 1963, s. 57). W wierszach autora *Sponad* prowadzi to do zdecydowanej dominacji zmysłu wzroku oraz specyficznej, zadłużonej w malarstwie kompozycji obrazu (zob. Szymański, 1978, s. 22, 73). O zasadniczym czerpaniu z Przybosa w tej kwestii świadczy choćby następująca wypowiedź Różewicza: „Jeszcze w *Niepokoju* są wiersze, które można by nazwać ćwiczeniami w klasie Awangardy Krakowskiej; pisane na stopień dobry, powiedzmy, które z trudem młody poeta musiał odrzucać” (Stolarczyk, oprac., 2011, s. 101).

Stosunek Różewicza do obrazu (do Przybosa zresztą oczywiście też – por. Skrendo, 2005) jest bardziej skomplikowany. W jednym z wywiadów Różewicz mówił: „myślę również obrazami [...], przekazuję myśli i uczucia w strukturach bliskich plastyce. Bardzo jestem związany z malarstwem, z muzyką słabo” (Stolarczyk, oprac., 2011, s. 134). Uściślić należy, że nie chodzi tu o tworzenie ekfraz konkretnych dzieł, a o wizualną dominantę samej wyobraźni, teoretycznoliteracko rozumianą obrazowość (Wysłouch, 2006, s. 11–12). Różewicz przyznaje, że postępuje się obrazem w swojej poezji i jednocześnie się z nim zmagają, próbuje się od niego oderwać (Różewicz, 2004, s. 151), zdając sobie przy tym sprawę, że być może jest to niemożliwe. Jedno trzeba

jasno stwierdzić: w różnych wypowiedziach o swoim ambiwalentnym stosunku do obrazu Różewicz niebezpiecznie zbliża się do ekwiwokacji: raz mówi o myśleniu obrazami, wskazując na szczególne znaczenie wzroku w swojej poezji i przeciwstawiając obraz muzycznej tradycji liryki, innym razem deklaruje, że stara się odrzucić obraz-metaforę, czyli taką konstrukcję, która celuje w estetyczną efektywność, stylistyczną ekstrawagancję.

Nie budowanie, ale rozbijanie. Obraz wpada na obraz, odrzucone od siebie zderzają się z innymi obrazami (Różewicz, 2004, s. 322)

- tak poeta pisał w roku 1955. Zachowując szczególną wagę obrazu w jego pierwszym znaczeniu, Różewicz stara się odrzucić zdobniczy naddatek, jaki występuje choćby w poezji Przybosa. Jeśli więc oparty na metaforze obraz poetycki jest wyrazem dążenia do rewelacji nieoczekiwanego, głęboko skrywanego podobieństwa w tym, co pozornie niepodobne, przy jednoczesnym zachowaniu ścisłej ekonomii języka i zogniskowaniu na jego estetycznej funkcji, to Różewicz dąży do opartego na jukstapozycji uwydatniania różnic i kontrastów, uwypuklania tego, co nie składa się w żadną całość. Nieco generalizując, można powiedzieć, że autor *Niepokoju* próbuje zachować poetycki obraz, jednocześnie dogłębnie go przekształcając i zastępując metaforę metonimią w roli podstawowego budulca (por. Kunz, 2005, s. 66-72).

Na osobną uwagę zasługiwałyby tu jeszcze jeden niemały i ważny wątek: relacja między słowem a obrazem<sup>1</sup>, czyli Różewiczowska wariacja na temat *ut pictura poesis*, której poświęcono już sporo uwagi (zob. Mrugalski, 2007; Stankowska, Śniedziewska, Telicki, red., 2015), toteż zajmę się tu jedynie dwoma fragmentami. Pierwszy pochodzi z wiersza *Obraz*:

ja który nie wierzę  
w poetyckie wizje  
opowiedziałem ten obraz

(Różewicz, 2005, s. 316)

- konstrukcja syntaktyczna (brak spójnika) sprawia tu, że nie wiemy, jaka jest logiczna relacja między dwoma zdaniami składowymi, a co za tym idzie: między brakiem wiary w tradycyjnie pojmowany obraz poetycki a udanym przeniesieniem fenomenalnego obrazu w porządek języka. Wydaje się, że w lekturze najbardziej

<sup>1</sup> Zresztą sama ta relacja może jawić się jako przestrzeń widmowej dialektyki, pozbawionej stabilnych biegunów opozycji i terminu średniego, który umożliwiłby syntezę - tak można odczytywać choćby stanowisko W.J.T. Mitchella, piszącego o relacji słowo - obraz jako o „dialektycznym toposie” (Mitchell, 2022).

zgodnej z gramatyką poezji Różewicza należałoby dostrzec między tymi zdaniami wynikową relację: „opowiedzenie” obrazu, oddanie w języku jego wyjątkowości jest możliwe właśnie dlatego, że nie wierzy się już w „poetyckie wizje”, że wierności wobec obrazu podporządkowuje się estetyczne poszukiwania. Drugi fragment:

Nad wyraz ciężka  
do wypowiedzenia  
jest jedna łąza

(Różewicz, 2005, s. 405)

- dotyka znacznie szerszej i w poezji Różewicza ważnej (zob. np. Kłosiński, 1999) problematyki, dotyczącej relacji między słowem i rzeczą, językiem i rzeczywistością, a także niemożliwością oddania cierpienia w ramach symbolicznego porządku; skupię się tu natomiast na problematyce obrazowej – „nad wyraz” daje się tu bowiem odczytać bardzo dosłownie: łąza jest ciężka do wypowiedzenia „nad wyraz”, dlatego że pochodzi z porządku innego niż językowy. Refleksja dotycząca wydolności języka wobec jednostkowego (choć w masowej skali) cierpienia jest w *Nad wyraz* inaugurowana mocnym, charakterystycznym i złożonym obrazem, wielorako powiązany z widzeniem:

Wojna się we mnie otwiera  
powieka  
miliona rozpadłych lic

(Różewicz, 2005, s. 405)

Wojna tkwi wewnątrz podmiotu niczym niemogąca się zabiścić rana, natomiast jej otwarcie łączy się ściśle z otwarciem oka – powieka (umożliwiająca właściwe funkcjonowanie narządu wzroku) stanowi tu łącznik między podmiotem a mimowolnym wspomnieniem ofiar wojny, przywołanych w postaci zmasakrowanych twarzy, a więc także oczu. Trudność z wypowiedzeniem łązy, niezależnie od tego, czy będziemy ją identyfikować jako niemożliwość łatwej transpozycji na poziom symboliczny z poziomu wyobraźniowego (obraz konkretnej łązy) czy afektywnego (łąza jako wyraz współczucia i empatii wobec cierpiących), i tak będzie ściśle powiązana z okiem: „nad wyraz” trudna do wypowiedzenia jest łąza, która albo była przez oko postrzegana, albo z oka wypływała. Jeśli więc dla jakiegokolwiek wizualnego fenomenu z samej zasady trudno odnaleźć słowny ekwiwalent, to w odniesieniu do obrazów cierpienia czy śmierci trudność ta jest zwielokrotniona, staje się zadaniem (niemal) niemożliwym do wykonania.

Na zajmujące mnie w niniejszym szkicu powiązanie widzenia z umarłymi czy widmami natrafimy oczywiście już w *Niepokoju*, w utworze o wiele mówiącym tytule – *Rok 1939*. Problematyzacja

szczególnej funkcji widzenia zostaje poprzedzona naruszeniem stabilnej opozycji życie – śmierć w deklaracji:

szukam cmentarza  
gdzie nie powstanę z martwych

(Różewicz, 2005, s. 24)

Sama kwestia widzenia skupiona jest w dwuwiersie:

Oszukany tak że możecie  
wręczyć mi białą laskę ślePCA

(Różewicz, 2005, s. 24)

Wydawałoby się, że należy czytać ten fragment metaforycznie, zwłaszcza w odniesieniu do ślepoty, którą być może należałoby interpretować jako rodzaj nieumiejętności odnalezienia się w powojennej rzeczywistości z bagażem traumatycznych doświadczeń. Nie zawadziłoby tu także wspomnieć o kulturowej symbolice postaci ślePCA jako mędrca czy proroka, a więc kogoś, kto, mimo że pozbawiony wzroku, widzi i wie więcej niż zwykli śmiertelnicy (na przykład Tejrezjasz czy okaleczony Edyp, mający, jak powiada Hölderlin, o jedno oko za dużo). Ten topos byłby tutaj doprowadzony do skrajności, może nawet wydrwiony: wiedza jest tu bowiem tyleż tragiczna, sięgająca fundamentów człowieczeństwa, ile banalna i oczywista dla wszystkich, którym tylko udało się przeżyć. Bycie ślepym w „tradycyjnej” lekturze tego wiersza jest podporządkowane byciu oszukanym, czyli bezpowrotnie pozbawionym wiary w dawne ideały dotyczące człowieka czy kultury<sup>2</sup>, aksjologiczne podstawy orientowania się w świecie. Chciałbym jednak zaproponować bardziej dosłowne odczytanie: ślePota to po prostu forma upośledzenia wzroku, upośledzenia naruszającego czy wręcz całkiem odbierającego zdolność postrzegania. Dla takiej lektury trzeba wskazać nieco inne kulturowe odniesienie: posttraumatyczna ślePota nie jest ślePotą mędrca, który wymienił wzrok na szczególną formę wiedzy, ale ślePotą tego, który stracił wzrok, spojrzawszy w oczy Meduzy<sup>3</sup>. Bliźniaczy wątek występuje w późniejszym nieco wierszu *Ostroga* – tutaj mroczny „upiór nicości” napada na podmiot i rani jego oko tytułową ostrogą.

<sup>2</sup> Podobny wątek, tj. szczególnej formy wiedzy jako jednego ze skutków ubocznych wojennego doświadczenia, występuje w *Nowej szkole filozoficznej*. Por. Różewicz, 2003, s. 103–121.

<sup>3</sup> Można je oczywiście skojarzyć ze spojrzeniem w oczy Meduzy, o którym pisał Primo Levi (2007), a także, w odniesieniu do Leviego, Giorgio Agamben (2008); na temat obecności tego motywu w kulturze zob. Kordys, 2012. Van Alphen (2009) pisze z kolei o jednoczesnym oślepieniu i wyostrzeniu wzroku przez Zagładę.

Kluczowy w analizie szczególnej formy zranienia oka, zniekształcenia widzenia, a przede wszystkim relacji między widzeniem a widmowością jest *Wiersz pisany o świcie z tomu Twarz trzecia*, a zwłaszcza następujący fragment:

umarli  
są  
przeźroczyści  
widzę przez nich  
wielkie miasta Usta  
stół książkę dzban  
żółty kwiat  
słyszę śmiech  
zanikają

to znów gęstnieją  
zarastają świat

(Różewicz, 2006a, s. 165)

Umarli mają tutaj wyraźną wizualną postać, choć jednocześnie, paradoksalnie, są niewidoczni. Uczestniczą jednak w postrzeganiu innych obiektów sytuujących się po obu stronach opozycji natury („żółty kwiat”) i kultury („stół książkę dzban”) – dotyczy to zarówno często występujących w ówczesnych tekstach Różewicza obrazów współczesnych, podlegających szybkiej modernizacji miast, jak i kobiecych ust, które są tutaj synekdochą szeroko pojmowanego erotyzmu. Jedynie kontakt z innymi ludźmi („słyszę śmiech”) pozwala na ograniczenie wpływu skażenia widmową (nie)obecnością umarłych na postrzeganie tego, co tu i teraz, choć wyłącznie na chwilę i w gruncie rzeczy nieskutecznie, o czym świadczy niedokonany aspekt czasownika („zanikają” zamiast na przykład „zniknęły”) oraz słowo „znów” wyraźnie sugerujące repetycyjność całego zajścia. Wchodzenie w relacje z żywymi ludźmi pozwala (choć na moment) oderwać się od obcowania z umarłymi, to coś w rodzaju ucieczki. W *Wierszu pisany o świcie* umarli nie są wyłącznie tematem czy zwerbalizowanym przedmiotem wiersza, stają się nieusuwalną mediatyzacją podmiotowego postrzegania, zajmującą miejsce między podmiotem a jakimkolwiek obrazem. Ich widmowa, niepełna obecność, wyraźna i słaba zarazem, uniezależnia się od aktów czy zdarzeń nawiedzania, naznacza widmowym śladem sam akt postrzegania. I wydaje się, że to specyficzne naznaczenie widzenia jest przez podmiot akceptowane, gdyż powroty silniejszej (aczkolwiek od pełni) obecności umarłych są jakby włączone w niekwestionowalną, naturalną kolej rzeczy – „zarastają” oni świat niczym trawa. Oscylacja pomiędzy „gęstnieniem” a „zanikaniem” nie pokrywa się z przeciwstawieniem obecności i nieobecności – jest

raczej stratyfikacją w ramach spektrum intensywności obecności tego, co nie-do-końca-obecne. O paradoksalnej widzialności tego, co przecież nie może być widzialne, pisał w *Widmach Marksa* Jacques Derrida: „tym, co odróżnia widmo lub powracającą zjawę od *ducha* – również *ducha* w znaczeniu zjawy w ogóle – jest niewątpliwie nadnaturalna i paradoksalna zjawiskowość, skryta i nieuchwytna widzialność tego, co niewidzialne lub niewidzialność widzialnego<sup>4</sup> X” (Derrida, 2016, s. 25–26).

Warto ponadto zwrócić uwagę na dwuznaczność pozycji umarłych, osiąganą za pomocą polisemii, którą uruchamia niejednoznaczność słowa „przez”: może ono tutaj zarówno oznaczać zapośredniczenie spojrzenia (to odczytanie zaprezentowano wcześniej), jak i wskazywać na sprawstwo umarłych: „widzę przez nich” znaczyć może tyle, że „widzę z ich powodu” (winy) bądź nawet „widzę dzięki nim”. Intrygująca byłaby próba pogodzenia obydwóch możliwości: podmiot jawiłby się tutaj jako ktoś, kto (nawet strukturalnie rzecz biorąc) jest prze-żywcem, którego życie (i postrzeganie) jest umożliwiane przez spoglądanie śmierci prosto w oczy, ponieważ tym, co konstytuuje samo życie, jest możliwość śmierci. Jednocześnie to właśnie oko przechowuje tu pamięć o umarłych i szczególną więź z nimi, włączając ich widmowe pośrednictwo w akt percepcji. Właśnie w tym dwojakim sensie

śmierć  
przenika przez życie  
jak światło  
przez pajęczynę

(Różewicz, 2006a, s. 349)

W tych dwóch możliwościach lektury zdeponowanych w niejednoznaczności niepozornego „przez” da się także dostrzec różne znaczenia słowa „przeżycie”: zachowanie życia w jakiejś trudnej, zagrażającej mu sytuacji (na przykład wojennej – Różewiczowskie „ocalałem prowadzony na rzeź”) oraz prze-życie, za Derridą rozumiane jako stan nieprzekraczalnego, strukturalnego zadłużenia wobec tych, którzy żyli przed nami i będą żyć po nas (Derrida, 2021).

To drugie (s)postrzeżenie zdaje się przybliżyć poezję Różewicza do teorii powidoku, której autorem jest Władysław Strzebiński, artysta i teoretyk widzenia, skądinąd postać ważna dla

<sup>4</sup> Derridzie jednak ewidentnie przeszkadza zadłużony w fenomenologii wzrokocentryzm kategorii „widmo” [*spectre*] czy „fantom” [*fantôme*], filozof proponuje więc słowo *revenant* (dosł. ‘powracający, powrotnik’) na określenie widmowej osobliwości poza wszelkim horyzontem wiedzy i przewidywania (zob. Derrida, Roudinesco, 2016, s. 222, przypis; *revenant* tłumaczone jest tam niezgodnie z intencją Derridy jako „zjawą”).

Przybosia<sup>5</sup>. W pisarstwie autora zawsze *fragment* nazwisko plastyka bywa bezpośrednio przywoływane: kilkakrotnie w korespondencji czy w poemacie *nożyk profesora*, gdzie *Teorię widzenia* objaśnia studentom właśnie Przyboś, co ma uzasadnienie biograficzne: tenże poeta jest autorem głośnego i znaczącego wprowadzenia do teoretycznego *opus magnum* Strzemińskiego. Nie zależy mi tu jednak na rekonstrukcji domniemyanych wpływów i zależności między artystami różnych dziedzin<sup>6</sup>, a na przeanalizowaniu możliwego strukturalnego podobieństwa dotyczącego pojmowania postrzegania. Strzemiński w *Teorii widzenia* następująco charakteryzował zjawisko powidoku:

Zachodzące w oku procesy fotochemiczne powodują jego ograniczoną zdolność widzenia i powstawanie procesów wtórnych, związanych z czysto materialną jego budową. Patrząc na jakikolwiek przedmiot, otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili gdy przestaniemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych, zachodzących w oku) (Strzemiński, 2016, s. 87–88).

Powidok zatem jest doświadczeniem *par excellence* widmowym, dialektycznym splotem obecności i nieobecności na poziomie

<sup>5</sup> To właśnie Przyboś może być ogniwem pośrednim łączącym *Teorię widzenia* i powidokowe malarstwo Strzemińskiego z poezją Różewicza. Pomysł ten wymaga, rzecz jasna, oddzielnych badań. Poprzestanę tutaj na jednej, drobnej uwadze: w wierszu *Oświęcim* z tomu *Próba całości* Przyboś napisał: „I ten widok, nie wiem już, widziany czy wyobrażony/ (byłem tam zaraz po)/ jak nie do zmycia na źrenicy sadza:/ czarna plama człowieka rozcapierzona na drutach,/ jak kawka powieszona za skrzydło na strachu./ Kto łudzi się, że coś z tego wyraża natura? Bezdrzewna równina, deszcz, chwasty, może płone kwiaty/ Kto przepisze hemoglobinę na barwnik dla maków” (Przyboś, 1989, s. 252). Interesujące jest to, że Przyboś wiedzę dotyczącą zjawiska powidoku wykorzystuje właśnie w wierszu dotyczącym Oświęcimia (dalece bardziej niż Zagłady, która paradoksalnie sprawia tu wrażenie nieobecnej). Zarazem utwór ten doskonale ilustruje rozbieżności w pojmowaniu przez Przybosia i Różewicza roli i statusu poetyckiego języka wobec Holokaustu: ten pierwszy traktuje Holokaust jako jeden z wielu tematów, możliwy do wyrażenia we właściwej Przybosiovi poetyce, Różewicz natomiast uważa, że nie ma takiej formy, która udźwignęłaby ciężar pisania (p)o Auschwitzu.

<sup>6</sup> Odnotować należy próby aplikacji teorii Strzemińskiego do badań literaturoznawczych (zob. Kwiatkowska, 2016; Kłosowski, [2018]). O czytaniu Różewicza w perspektywie *Teorii widzenia* zob. Dąbrowski, 2004; Bartos, 2012. W żadnej z tych prac nie odnieszono jednak pojęcia powidoku do Różewiczowskiego widzenia.



fenomenalnym (o ile kategoria fenomenu ma tutaj rację bytu), skontaminowaniem postrzegania i pamiętania w taki sposób, że ani nie można widzieć bez pamięciowej resztki, ani tkwić w przestrzeni pamięci bez zanurzenia w tym, co teraźniejsze. Zresztą sama kategoria teraźniejszości musi zostać w tej perspektywie poddana rewizji – powidok działa bowiem w temporalnej przestrzeni niczym widmo, każdorazowo dokonuje aktu anachronicznej rebelii, rozbijając prostą chronologię następujących po sobie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości<sup>7</sup>. Specyficzna czasowość, jaką wprowadza na scenę powidok (widmo), daje się uchwycić (jak celnie zauważa Paweł Mościcki, nawiązując, rzecz jasna, do znanego wiersza Jerzego Ficowskiego) jako aporetyczny, z samej zasady niemożliwy do zrealizowania imperatyw „zdążenia poniewczasie” (Mościcki, 2012, s. 315). Na poziomie temporalnej organizacji można powidok odnosić do charakteryzowanego przez Freuda (i rozwijanego przez jego kontynuatorów) naznaczenia wstecznego (niem. *Nachträglichkeit*, franc. *après-coup*), które działa w ten sposób, że urazowe zdarzenie podlega wyparciu i z tego powodu zostaje jakby przegapione – jego właściwa waga zostaje ukształtowana dopiero później, w powtórzeniu (zdarzeniu podobnym), gdy ślad pamięciowy aktywuje traumę związaną z tym pierwszym zdarzeniem. Naznaczenie wsteczne sprawia również, że nie sposób myśleć o linearnej czasowości czy prostym determinizmie nieświadomego (Laplanche, Pontalis, 1996, s. 150–153; Momro, 2014, s. 292–294).

Świadomość wzrokowa, której odyseję Strzemiński opisuje w *Teorii widzenia*, ma jeszcze jeden ważny w kontekście widmontologii aspekt, wydobyty na światło dzienne przez Luizę Nader. W jej ujęciu świadomość wzrokowa jest wyzwaniem, czymś zadany (a nie danym), formą otwarcia nie tylko na to, co postrzegane, lecz także na możliwość przekształcenia przez nie samego patrzącego podmiotu. Badaczka wskazuje ponadto na bliskość świadomości wzrokowej i etycznego imperatywu świadczenia, proponuje potraktowanie tej pierwszej jako „specyficznej formy świadectwa, rozumianego jako model doświadczenia” (Nader, 2018, s. 115). W tej perspektywie dla genezy *Teorii widzenia* kluczowe (a dotychczas niedostrzegane) znaczenie ma ekstremalne doświadczenie bycia obserwatorem wojny i Zagłady. Na poziomie praktyk artystycznych realizacją tych teoretycznych intuicji Strzemińskiego są przede wszystkim dwa cykle rysunków: tzw. rysunki wojenne oraz *Pamięci przyjaciół – Żydów (Moim przyjaciołom Żydom)*. Nie powinien specjalnie zaskakiwać fakt, że to właśnie w tych pracach artysta wyraził graficznie

7 W zbliżony sposób pojęcie powidoku wykorzystuje Ryszard Nycz, adaptując je do charakterystyki stanu polskiej pamięci kulturowej, nękaną bolesnymi powrotami tego, co nieprzepracowane i niechciane (Nycz, 2017, s. 132 i nast.).

zjawisko powidoku, testowanego jeszcze przed wojną w ramach tzw. obrazów solarnych. Szczególnie interesujący jest ten drugi cykl; składające się nań prace mają formę kolaży, w których zestawiono powstałe wcześniej wojenne rysunki z fotografiami ściśle związanymi z zagładą Żydów (zwłaszcza w łódzkim getcie) oraz krótkimi tekstami-tytułami. Jak sugeruje Mościcki, Strzemiński nakazuje odwrócenie porządku patrzenia: na fotografii należy patrzeć tak jak na powidoki, i odwrotnie. Wyjątkowa forma kolaży byłaby próbą wizualnego zaznaczenia samego braku, utraty, uchwycenia paradoksalnego „widzenia niewidzenia, tego, czego nie można już zobaczyć, ani czego nie można po prostu wspominać” (Mościcki, 2012, s. 320). W ujęciu Strzemińskiego pojęcie powidoku ma dwa nader istotne komponenty: powiązanie patrzenia z pamięcią sprawia, że każde spojrzenie jest zawsze już spóźnione, wtórne i anachroniczne oraz że nie można oddzielić postrzegania (epistemologii) od pamiętania/dawania świadectwa (etyczności). Sądzę, że w poezji Różewicza wygląda to podobnie – fascynującą zbieżność Różewiczowskiego ujęcia z tym prezentowanym przez Strzemińskiego widać (sic!) w wierszu *Spojrzała w słońce*:

Na rynku gdzie święty Florian  
wylewa drewniany strumień wody  
na czerwony grzebień ognia  
pod srebrnym obłoczkiem  
w świetle dnia  
stoi dziewczynka  
i uśmiecha się do siebie  
pięknie jak anioł  
którego nikt nie widział  
cieszy się ze słońca i ciepła  
i nuci piosenkę

nagle w moich oczach

w oczach obcego przechodnia  
który przeżył wojnę  
ciemność przebija  
światło i radość  
skroś słońca widzę  
czarny kanał  
jamę wilgotną cuchnącą  
na dnie  
małą żydowską dziewczynkę  
która w dniu wyzwolenia  
wyszła z zamknięcia  
po wielu latach

spojrzała w słońce  
wyciągnęła przed siebie ręce oślepiła

(Różewicz, 2005, s. 425)

To właśnie tytułowe patrzenie w słońce jest modelową wręcz ilustracją zjawiska powidoku, wykorzystywanego przez Strzeмиńskiego we wspomnianych obrazach solarnych. Różewicz sam mechanizm zachowuje, znacząco przemieszcza jednak jego elementy, zwłaszcza relację między światłem a ciemnością. Oto bowiem nie świetlny ślad prześwituje przez ciemność, lecz odwrotnie – spod światła przebija się mrok, stopniowo ogarniając pole widzenia (podobne odwrócenie hierarchii czy porządków znajdziemy zresztą w wielu wierszach Różewicza). Opozycja światła i ciemności, choć – jako się rzekło – przekształcona, pozostaje dominantą, kompozycyjną osią organizującą ten utwór. Jego pierwsza część jest rządzona przez światło i atmosferę harmonii i beztroski, którą ono stwarza. Ową atmosferę osiąga Różewicz za pomocą kilku językowych chwytów: rzadkiej u niego linearności opowiadania (wszak pierwsza strofa jest podzielonym na wersy zdaniem, które mogłoby funkcjonować jako dość standardowa, nienacechowana stylistycznie proza), braku wewnętrznych napięć i kontrastów pomiędzy poszczególnymi elementami, a także leksyki kojarzącej się z ciepłem, radością i ze spokojem, wzmacnianej deminutywami. Ten ład wydaje się aż nazbyt harmonijny, jakby przesycony jasnością i światłem. Zwiastunem nieuniknionego naruszenia ładu może być pożar gaszony przez pomnikowego świętego Floriana (ogień to przecież nic innego jak nadmiarowa intensyfikacja przyjemnego światła i ciepła), a nierealność samej tej sytuacji może być sygnalizowana tajemniczym porównaniem dziewczynki do anioła (co samo w sobie jest banalnym poetyckim tropem), którego jednak nikt nie widział – należy to podkreślić: anioła nie tyle nie ma, ile nie można go zobaczyć, co niejako zapowiada kluczowe znaczenie wzroku dla dalszej części utworu, bezdyskusyjnie zdominowanego przez ciemność i odpychającą, nieprzyjemną czy abiektalną leksykę. Przejściem między dwiema częściami wiersza, między jego jasną i ciemną stroną, graficznie zaznaczonym w podziale na wersy, jest właśnie wzrok („nagle w moich oczach”). To tutaj daje o sobie znać (uwidacznia się) powidok: postrzeganie (uśmiechnięta dziewczynka) jest naznaczone nieusuwalnym, wstrząsającym pamięciowym śladem, a (po)widzenie staje się formą pamiętania.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na dynamiczną pozycję podmiotu, który relacjonuje przebieg zdarzeń: najpierw podmiot niejako usuwa się w cień i prowadzi quasi-epicką narrację, nieoczekiwanie dochodzi jednak do jej zerwania i wyraźnego zaznaczenia pozycji „ja”. Do tego momentu sytuacja jest jasna. Wszystko komplikuje pojawienie się obcego przechodnia, czyli znów

kogoś anonimowego, ale ta anonimowość jest zupełnie inna od tej z pierwszej strofy. Różewicz mistrzowsko rozgrywa napięcie między osobą mówiącą w wierszu a przechodniem, zachowując pierwszą osobę liczby pojedynczej i przenosząc cały ciężar wypowiedzania na przechodnia: można te postaci ściśle od siebie oddzielać (wtedy podmiot po prostu dostrzega skrytą w spojrzeniu przechodnia żydowską dziewczynkę) albo je z sobą utożsamiać (wówczas podmiot niejako próbuje zobiektywizować swoją pozycję wobec zajścia, by następnie natychmiast wrócić do poprzedniej roli – tak czy inaczej mocno zostałaaby zaznaczona pozycja świadka). Sądzę, że ta podmiotowa ambiwalencja czy oscylacja wokół zajmowania różnych pozycji wynika z etycznie niejednoznacznego stosunku podmiotu do losów żydowskiej dziewczynki – jednocześnie mamy tu do czynienia z próbą przyjęcia postawy opartej na empatii i dawaniu świadectwa krzywdzie dziewczynki oraz z pozycją jednego z wielu „obcych przechodniów”, polskich świadków-obszerników żydowskiego losu<sup>8</sup>. Daleki od jednoznaczności jest tu także status opowiadania o tragicznym losie dziewczynki, rozpiętego między dążeniem do zobiektywizowanej narracji a pragnieniem zadośćuczynienia nieodwracalnemu jednostkowemu cierpieniu – anachronicznego „zdążenia poniewczasie”.

*Spojrzała w słońce* łączy z omawianymi wcześniej tekstami obecność podobnych motywów czy wątków, między innymi kwestii ślepoty spowodowanej nadmiarem światła. Tutaj oślepienie jest zupełnie dosłowne – żydowska dziewczynka jest oślepiąca światłem słonecznym, ponieważ przez wiele lat nie widziała słońca, zmuszona do ukrywania się pod ziemią. Świetlna epifania prowadzi więc na powrót do zupełnej ciemności, a cały utwór można traktować jako negatywną, ciemną epifanię, ponieważ po Zagładzie to, co mogłoby uchodzić za epifanię – zdaje się sugerować Różewicz – musi być naznaczone niemożliwą do zatarcia pamięciową resztką, interferowane ciemnym etycznym imperatywem, polegającym na tym, by – jak pisał Derrida – „odpowiadać za zmarłego, odpowiadać przed zmarłym” (Derrida, 2016, s. 181)<sup>9</sup>.

Wspomniane przeciwstawienie ciemności i światła powraca w wierszu *Światło cień*, w którym szczególnie zostają z sobą powiązane śmierć, widzenie i pisanie (refleksja nad poezją):

<sup>8</sup> Właśnie taką, podmiotową pozycję zajmuje w analizach Nader Strzemiński, co wpisuje się w ważny nurt dzisiejszej humanistyki, w którym problematyzuje się pozycję polskich świadków Zagłady.

<sup>9</sup> Więcej na temat związków Różewicza z rozumianą po Derridiańsku etycnością zob. Szaj, 2019, s. 307-328.

Kiedy na mój wiersz  
pada cień  
widzę w nim światło  
wątle uparte życie

[...]

Kiedy na mój wiersz  
pada światło  
widzę w nim śmierć  
czarne ziarno  
sporyszu  
w złotym kłosie  
który odpływa za horyzont

(Różewicz, 2006a, s. 244-245)

W przytoczonych fragmentach można dopatrzeć się wykorzystania wiedzy o funkcjonowaniu zjawiska powidoku, tutaj traktowanego na poziomie czysto postrzeżeniowym – jako zjawisko tzw. kontrastu następczego, polegające na tym, że po przeniesieniu wzroku z jakiegoś przedmiotu przez chwilę wciąż widzimy jego kształt, tyle że w przeciwstawnym zabarwieniu (Strzemiński, 2016, s. 88). W poezji Różewicza padające na wiersz światło umożliwia dostrzeżenie dialektycznego dopełnienia tegoż światła (czyli śmierci) i odwrotnie – „oświecenie” wiersza przez cień wyzwała witalistyczne aspekty utworu. Niezwłocznie trzeba dodać, że witalizm jest to osobliwy, bo choć życie tutaj jest „uparte”, nieustępliwie walczy o przetrwanie, to jest również „wątle”, kruche, nieustannie mierzy się z negatywnością – można by je określić wspomnianym Derridiańskim mianem prze-życia. Powidokowość tego wiersza nie ogranicza się jednak do kontrastu między barwami (tu: światłem i cieniem), dotyczy także osobliwej formy czasowości. Padające na wiersz światło w ostatniej strofie utworu pozwala dostrzec to, czego normalnie nie widać – czającą się pod poetyckimi obrazami śmierć. Pisze o tym Różewicz wielokrotnie, choćby w ważnym *Posłowniu do poematu*:

rozbierać obraz z obrazu  
kształty z barw  
obrazy z uczuć  
aż do rdzenia  
do języka cierpienia  
do śmierci

(Różewicz, 2006b, s. 108-109)

Poetycka redukcja prowadzi do konkretnego, jednostkowego cierpienia, które pełni funkcję zbliżoną do freudowskiego pępka snu: stanowi zarazem kres skutecznej pracy analitycznej oraz jej zasadniczy, nieosiągalny cel, będąc właściwą lokalizacją sensu sennego marzenia. W szkicu *Zamknięcie* mowa jest natomiast o prześwitywaniu czegoś przez obrazy i słowa napisanego wiersza – tym czymś może być upragniony doskonały, niemożliwy do zrealizowania utwór, ale także umarły, którego pozycja jest wysoce niejednoznaczna:

Nie mogę go odsłonić. Jest tam, za grubą kotarą, za zasłoną.  
Nie mogę go odsłonić, bo wiem, że go tam nie ma, że go nie  
znajdę (Różewicz, 2004, s. 98).

Status umarłego jest tu widmowy w ścisłym sensie: umarły istnieje i zarazem nie istnieje, niby skrywa się za zasłoną z poetyckich obrazów, ale gdy już wszystkie zostaną usunięte, to okaże się, że on także bezpowrotnie przepadł, skryty gdzieś na pofałdowanej powierzchni poetyckiej zasłony.

Można zauważyć, że schowany za kurtyną wiersza umarły funkcjonuje podobnie jak analizowany przez Derridę ojciec Hamleta, który każdorazowo zjawiał się przywdziany w zbroję zapewniającą mu widzialność, możliwość widzenia i mówienia, ale i chroniącą przed obnażeniem jego tożsamości i chwiejnego statusu, umożliwiającą widzenie bez bycia widzianym i bycie usłyszanym bez bycia rozpoznanym. „Efekt hełmu” (bądź „wizjera”), o którym mówi Derrida, ma jeszcze jedną intrygującą właściwość: aby powstał, „wystarczy, że użycie wizjera będzie możliwe i że ktoś będzie udawał, że go używa” (Derrida, 2016, s. 27). Choć filozof wprost tego nie deklaruje, to jednak z jego rozważań jasno wynika, że ta możliwość musi pozostać w formie nieweryfikowalnej potencjalności, podniesienie hełmu, który skrywać może widmo, jest bowiem formą przemocy: pragnieniem zidentyfikowania zjawy, pierwszym krokiem do przeprowadzenia egzorcyzmu, przegnania zmarłego zamiast wysłuchania jego dopominania się o sprawiedliwość. Prawem, według którego działa efekt wizjera, jest anachronia, polegająca na tym, że czujemy, że ktoś na nas patrzy, że „jesteśmy obserwowani przez spojrzenie, z którym nasze nigdy się nie skrzyżuje” (Derrida, 2016, s. 26).

Różewicz, jak można by sądzić, zdaje sobie sprawę z tej „absolutnej uprzedniości oraz asymetrii” (Derrida, 2016, s. 26), dowodzi tego nieprzekraczalna uprzedniość śmierci i quasi-źródłowość relacji z umarłymi w jego poezji. Więcej nawet – to spojrzenie umarłych (jak w *Wierszu pisanym o świcie*) staje się w wierszach Różewicza częścią postrzegania, dopiero na tym nadbudowane są estetyczne (choć ascetyczne i pozbawione estetyzmu)

konstrukcje (*Postowie do poematu*). Podobnie w utworze *Światło cień* – owszem, złoty kłos istnieje, ale jest od wewnątrz skażony czarnym, jakby obumarłym ziarnem, naznaczony ponadto potencjalną śmiercią; sporysz jest chorobą roślin, która sprawia, że całe ziarno nie nadaje się do spożycia, ponieważ jest trujące dla ludzi i zwierząt – anachronia zaczyna wychylać się także w stronę przyszłości, gdyż (już) obumarłe ziarno można doprowadzić do (jeszcze nie zrealizowanej) śmierci. Toteż doprawdy trudno zgodzić się z Robertem Cieślakiem, który traktuje *Światło cień* oraz *Na powierzchni poematu* i w *środku* jako dowody na konsekwentną wierność Różewicza wobec „fenomenologicznej procedury poznawczej” (Cieślak, 2013, s. 170). Choć faktycznie w tych tekstach mowa jest o operacjach mogących przywołać na myśl fenomenologiczne redukcje, to ich rezultaty są dla fenomenologicznej postawy nieakceptowalne: nie dociera się, jak w filozofii Husserla, do rzeczy samych, ale do nieredukowalności cierpienia, śmierci, pierwotnej żałoby, które funkcjonują jak niemożliwa do poznawczego przyswojenia resztki, strukturalnie blokująca proces *epoché*. Konsekwencją czytania przez Cieślaka Różewicza jako prawowiernego fenomenologa jest odnalezienie w jego wierszach palimpsestowej struktury pamięci, w której przeszłość i teraźniejszość są współobecne. Na pierwszy rzut oka nie ma więc konfliktu z proponowaną tu widmologiczną (czy powidokową) lekturą. Palimpsest jednak zakłada pewną organizację, geologiczną stratyfikację warstw, które, choć mogą, rzecz jasna, wzajemnie się przenikać, to jednak linearnie i zgodnie z chronologią się na siebie nakładają – w tym sensie warstwowość palimpsestu niejako sama wynika z fenomenologicznych założeń dotyczących dzieła literackiego, w teorii Ingardena składającego się przecież z kolejnych warstw. Widmowa czasowość natomiast nie da się w ten sposób uporządkować – wspomniane wcześniej naznaczenie wsteczne może służyć za ilustrację jednej z możliwych form jej funkcjonowania – chodzi o to, że nie można myśleć teraźniejszości jako czystej obecności, przeszłości jako tego, co już bez reszty przeminęło, a przyszłości jako tego, co nadejdzie i daje się przewidzieć. Widmową teraźniejszość można ujmować jako nieustanną oscylację, ruch „tam-i-z powrotem”, ponieważ „teraźniejszość przybywa i przemija i – jako taka – ujawnia się w samym łączniku, zdarzeniowym, chwilowym i mglistym punkcie symbolizowanym przez spójnik” (Momro, 2014, s. 476).

W autorskim komentarzu do *Światła cienia* poeta podsuwa nieoczekiwany trop do zupełnie innej lektury utworu:

Wiersz, z którego pozostał cień. Cień wiersza. Tak jak cień po człowieku strawionym przez ogień w Hiroszynie? (Różewicz, 2010, s. 78)

Cień padający na wiersz może więc być quasi-materialnym, znikliwym, ale jedynym śladem człowieka unicestwionego w wybuchu bomby atomowej, czymś w rodzaju śladu śladu. Dramatycznie podkreśla to kruchość życia, każe oczywiście zrewidować sąd dotyczący statusu światła – jego potężny, oślepiający, emitowany przez jądrowy wybuch rozbłysk pociąga za sobą przecież unicestwienie wszelkiego życia. Ten wątek na nieco innym planie powraca w zakończeniu wiersza \*\*\* „słabnie poeta [...]”, nawiązującego do *Samogłosek* Rimbauda (Zawadzki, 2014, s. 179–188):

między dwoma wojnami  
zbielały obrazy  
zbielały metafory

A blanc E blanc I blanc  
O blanc U blanc

w błysku bomby atomowej  
zbielały oczy usta  
zbielała postać świata

(Różewicz, 2006a, s. 248–249)

Wspomniany wiersz Rimbauda Różewicz traktuje jako szczyt możliwości nowoczesnej poetyckiej wyobraźni, będącej w stanie synestezyjnie połączyć brzmienie konkretnej samogłoski z daną barwą, dwie wojny wstrząsnęły jednak nowoczesnym projektem, pozbawiając samogłoski koloru (Pietrych, 2014). Wybitnie połączone zostały tu poziom metaforyczno-filozoficzny (katastrofa wojenna jako cezura w dziejach kultury) oraz dosłowny: monstrualny obraz bieli atomowej eksplozji unaocznia masowe unicestwienie życia i kultury, niwelujące wszelkie różnice. I w otwieranej przez sugestię Różewicza lekturze *Światła cienia*, i w \*\*\* „obrazy słabną [...]” wizja atomowej anihilacji powiązana jest ściśle z nadmiarem światła, oślepiającą mocą bieli. Choć oba te wiersze jawnie i wprost przywołują przeszłe katastrofy, są jednocześnie formą prze-widywania przyszłości<sup>10</sup>, stanem niepokoju odczuwanego wobec latentnej atomowej destrukcji (Franzak, 2021). Dlatego w poezji Różewicza spojrzenie, w którym zawsze już widmowo nie-do-końca-obecni są umarli, kieruje się również w stronę przyszłości i dobiegających także stamtąd nawały o absolutną sprawiedliwość.

<sup>10</sup> Na zasadniczą wirtualność wojny atomowej oraz jej strukturalnie tekstualny i przyszłościowy charakter wskazywał Derrida (2018), traktując zrzućenie bomb atomowych na Japonię w 1945 roku jako zakończenie wojny konwencjonalnej.



## Bibliografia

- Agamben Giorgio, 2008: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*. Przeł. Sławomir Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Alphen Ernst van, 2009: *W pułapce wizerunków*. Przeł. Roma Sendyka. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 124–143.
- Bartos Ewa, 2012: *Anatomia oka, czyli o Różewiczowskim postrzeganiu*. W: *Różewicz: dodawanie*. Red. Ewa Bartos, Marta Cuber. Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, Katowice, s. 13–26.
- Cieślak Robert, 2013: *Widzenie Różewicza*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Dąbrowski Tadeusz, 2004: *Fragmentaryczne widzenie. Transpozycja teorii widzenia Władysława Strzemińskiego na grunt literacki*. „Twórczość”, nr 10, s. 78–85.
- Derrida Jacques, 2016: *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. Tomasz Załuski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Derrida Jacques, 2018: *Nie, apokalipso, nie teraz!* W: *Idem: O apokalipsie*. Przeł. Iwona Boruszkowska, Krzysztof Wojtasik. Poślowie Iwona Boruszkowska, Michał Koza. Red. Jolanta Szafrąńska. Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków, s. 13–188.
- Derrida Jacques, 2021: *W końcu nauczyć się żyć*. Przeł. i poślowie Piotr Sadzik. Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków.
- Derrida Jacques, Roudinesco Elisabeth, 2016: *Z czego jutro... Dialog*. Przeł. Waleria Szydłowska. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Franczak Jerzy, 2021: *Latentna katastrofa epoki atomu*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 1, s. 39–55.
- Kłosiński Krzysztof, 1999: *Imię Róży*. „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 5–20.
- Kłosowski Mateusz, 2018: *Powidoki wiersza. Eksperyment lektury poezji Bolesława Leśmiana*. „Przestrzenie Teorii”, nr 29, s. 179–213.
- Kordys Jan, 2012: *Spojrzenie Meduzy*. „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 13–38.
- Kowalik Bartosz: *Obrazy, widma i powidoki umarłych w twórczości Tadeusza Różewicza*. „Teksty Drugie” 2021, nr 3, s. 272–289. <https://doi.org/10.18318/td.2021.3.18>.
- Kunz Tomasz, 2005: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Universitas, Kraków.
- Kwiatkowska Agnieszka, 2016: *Powidok intertekstualny*. „Forum Poetyki”, zima. Pobrano z: [http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/AKwiatkowska\\_PowidokIntertekstualny\\_ForumPoetyki\\_zima2016.pdf](http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/AKwiatkowska_PowidokIntertekstualny_ForumPoetyki_zima2016.pdf) [5.12.2023].
- Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand, 1996: *Słownik psychoanalizy*. Przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Levi Primo, 2007: *Pogrążeni i ocaleni*. Przeł. Stanisław Kasprzysiak. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Mitchell William J. Thomas, 2022: *Słowo i obraz*. Przeł. Sara Herczyńska. „Teksty Drugie”, nr 1, s. 138–151.
- Momro Jakub, 2014: *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Mościcki Paweł, 2012: *Zdążyć poniewczasie. Władysław Strzemińskiego potyczki z historią*. W: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*. Red. Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj. Muzeum Sztuki, Łódź, s. 301–322.
- Mrugalski Michał, 2007: *Teoria barw Tadeusza Różewicza*. Universitas, Kraków.
- Nader Luiza, 2018: *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół Żydów*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Nycz Ryszard, 2017: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Pietrych Krystyna, 2014: *O czym mówi Różewicz, gdy mówi o bieli*. W: *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. Tomasz Kunz, Joanna Orska. Wydawnictwo EMG, Kraków, s. 331–355.
- Przyboś Julian, 1963: *Sens poetycki*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Przyboś Julian, 1989: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp Edward Balcerzan. Wybór Edward Balcerzan, Anna Legeżyńska. Komentarze oprac. Anna Legeżyńska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2003: *Utworki zebrane. Proza 1*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2004: *Utworki zebrane. Proza 3*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2005: *Utworki zebrane. Poezja 1*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2006a: *Utworki zebrane. Poezja 2*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2006b: *Utworki zebrane. Poezja 3*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2010: *Margines, ale...* Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Skrendo Andrzej, 2005: *Przyboś i Różewicz. Paralela*. W: *Idem: Poezja modernizmu. Interpretacje*. Universitas, Kraków, s. 140–174.
- Stankowska Agata, Magdalena Śniedziewska, Marcin Telicki, red., 2015: *Tadeusz Różewicz i obrazy*. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Stolarczyk Jan, oprac., 2011: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Strzemiński Władysław, 2016: *Teoria widzenia*. Muzeum Sztuki, Łódź.
- Szaj Patryk, 2019: *Wierność trudności. Hermeneutyka radykalna Johna D. Caputo a poezja Aleksandra Wata, Tadeusza Różewicza i Stanisława Barańczaka*. Universitas, Kraków.

Szymański Wiesław Paweł, 1978: *Julian Przyboś*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Wysłouch Seweryna, 2006: „*Ut pictura poesis*” – stara formuła i nowe problemy. W: *Ut pictura poesis*. Red. Marek Skwara, Seweryna Wysłouch. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 5–18.

Zawadzki Andrzej, 2014: *Obraz i ślad*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.