

## Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna\*

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna* [Różewicz's entangled arts. A performative interpretation]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 39-58. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

This article attempts to analyze Tadeusz Różewicz's works by using methods that are associated with performative literary studies. The author refers to concepts of quantum physics and introduces a new aesthetic category, “entangled arts”. Among these arts are, for example, drama and theater, which are seen from an anti-binary perspective. This approach eliminates the traditional division of arts into the art of literature and performing arts, thus leading us to look on literature as a performing art. Therefore, the idea of “entangled arts” is not about “the synthesis of arts”, but about their unresolvedness and an act of reading which requires one to simultaneously exist and be active in two different realities, for example, in a digital and imagined world, or in film and on stage. Różewicz adheres to the same principle as Diego Velázquez when he was painting *Las Meninas*, which represents a trap of a performative painting. This is true of *Kartoteka rozrzucona* [*The Scattered Card Index*], *Pułapka* [*The Trap*] and the short story *Grzech* [*The Sin*]. The author of this article considers Tadeusz Różewicz to be the greatest modern writer, a dramatic poet who pushes the boundaries of art, and an artist who is both present and absent.

Magdalenie Mazurek

### 1. Literatura jako sztuka performatywna

Zawarte w tytule określenie „sztuki splątane” jest dwuznaczne i przewrotne. Pojęcie sztuki odnosimy zazwyczaj w pierwszym rzędzie do sztuk plastycznych, szerzej – wizualnych, tańca czy muzyki albo od razu kierujemy uwagę ku nazwie, stosowanej niekiedy zamiennie, na określenie tekstów teatralnych i dramatycznych, niczym „sztuka dobrze skrojona”. Pojęcie sztuki wymija wtedy konieczność określania skomplikowanej relacji dramat – teatr, a nawet literatura – teatr, jeśli utrzymać coraz bardziej anachroniczny podział na literaturę jako sztukę słowa i teatr jako jedną ze sztuk wykonawczych. Dramat, wbrew różnym w historii próbom zepchnięcia go na obrzeża sztuk i uczynienia podporządkowanym i nie-

\* Artykuł jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Tadeusz Różewicz i obrazy” zorganizowanej przez Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Komisję Filologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, która odbywała się 2-4 grudnia 2013 roku w Poznaniu.

pełnym (od „teatralnej teorii dramatu” poczynając, na „tekstach dla teatru” kończąc), okazał się gatunkiem najbardziej twórczym i nowoczesnym, wręcz modelowo oddającym istotę sztuki określanej jako performatywna. Nie ma sensu podtrzymywanie dalej opozycyjnych podziałów sztuk na odgrywane (scena) i napisane (słowo). Relacje teatru i dramatu odczytywane historycznie jako sposoby powstawania sztuki mimetycznej nazwać by można sztukami spletanymi (mamy zatem historię widowisk powstających na podstawie dyspozycji mówionych oraz spisywane, nawet w dłuższych odstępach czasu po przedstawieniu, teksty o charakterze dramatycznym). Jest więc teoria tragedii i komedii (zaginiona) Arystotelesa poetyką literatury czy sceny? Dzieje skomplikowanych relacji dramatu i teatru połączyły te sztuki węzłem nie do rozplątania. Wydaje się, że są to dwie rzeczywistości przenikające się na prawach anamorficznym, spletających dwa obrazy podczas jednego spojrzenia. Aby zrozumieć fenomen splecia dramatyczno-teatralnej materii, trzeba przyjąć możliwość równoczesnego definiowania rzeczy poprzez kategorie odmiennej natury. Nasz akt odbioru ma równocześnie moc sprawczą, określając na moment to, co chcemy w dziele zobaczyć, czym chcemy, by ono było. W tym sensie akt odbioru jest równoznaczny z aktem tworzenia. Różewicz powołuje np. *Kartotekę rozrzuconą* poprzez dyspozycję słowną, ale czerpaną z rozrzuconego gotowego tekstu, który czyta po latach po to, by sztuka znów mogła zaistnieć choć na chwilę w innym porządku, a pewnie i ze świadomością, że zostanie w końcu znów spisana i zaistnieje w jeszcze innej formule. Te ciągi sceniczno-literackie mogą powtarzać się bez końca, łamiąc zasadę linearności, zastępują ją współwystępowaniem i regułą przełączania. Literatura przejmuje coraz wyraziściej miejsce, jakie zajmował kiedyś dramat/teatr widziany jako płynna postać zjawiska sztuki spletananej.

Nie będę jednak tutaj pisała ani o dawnych, funkcjonujących w określonej historycznie tradycji, sztukach wyzwolonych, ani o koncepcji korespondencji sztuk, ani o idei *Gesamtkunstwerk*, ani o tzw. zwrocie ikonicznym. Nie chodzi tu o Wagnerowską syntezę sztuk ani o awangardowy montaż czy kolaż itp. działania artystyczne. Między utopijną totalnością a estetycznie pojętym rozpadem jest granica cieńsza, niż się wydaje. Choć oczywiście trzeba by te etapy prowadzące od syntezy sztuk po sztuki spletane dokładnie prześledzić i opisać. W końcu w XIX wieku teatr okazał się rodzajem interfejsu bardzo podobnym w swej roli do tej, jaką dziś odgrywają nowe media. W podjętych tu rozważaniach interesuje mnie performatywność, rozumiana nie tylko jako sprawczość, ale też jako nierozstrzygalność, myślenie antybinarne, szukanie nowych możliwości estetycznych (nie tylko klęski) w rozproszeniu, zakłóceniu, przenikaniu, które stały się wręcz synonimami sytuacji komunikacyjnej człowieka XXI wieku.

Literatura przestaje być jedynie sztuką słowa, domaga się nie tylko łączenia różnych języków i materiałów (słowa wpisują się w rysunek, obraz powołuje reakcję słowną), ale wielu mediów i aktów interaktywnego odbioru-tworzenia (słowo wydrukowane współistnieje ze słowem cyfrowym, czytanie dokonuje się poprzez akt wyboru drogi, ścieżki, rozumianej metaforycznie jako ścieżka życia, ale niekiedy też dosłownie jako powierzchnia, po której się chodzi, co proponują niektóre dzieła liberackie, i/albo jako wybranej ścieżki dźwiękowej zapisu filmu, który się ogląda). Akt czytania wymagać zaczyna sprzężenia z urządzeniami: komputerem, kamerą, komórką, skanerem QR itp., zaczynającymi być przedłużeniem naszych zmysłów i narzędziami uczestnictwa w aktywności artystycznej. Przebywamy w coraz to większej liczbie światów równoległych. Literatura staje się sztuką performatywną co najmniej na dwa sposoby: pierwszy, na który zwracał uwagę np. J. Hillis Miller, poprzez zdolność powoływania nieistniejących światów, które istnieją i nie istnieją równocześnie (i nie jest ważne rozstrzygnięcie, czy mają one odpowiednik w realnej rzeczywistości, czy są go pozbawione, czy może istnieją w postaci utajonej oczekującej na słowa)<sup>1</sup>, drugi – jako pisanie performatywne, łamiące granice różnych sztuk, zacierające różnice między działaniem w procesie tworzenia i trwaniem egzystencji biologicznej (transgresja staje się transwersywnością). Powiedzmy jeszcze inaczej – literatura zmieniła swój status ontologiczny (akcentując przynależność do porządków artystycznych różnych sztuk, przyjmując za podstawę działanie, eksponując zdarzeniowość o znamionach widowiskowości, odgrywając referencjalność, nie wiążąc się z jednym medium) i wpisała się równocześnie w performatywne widzenie świata (związane z – tworzącym się na naszych oczach, pod wpływem akceptacji zmiany w koncepcji nauki i sposobów opisywania rzeczywistości w ujęciach fizyki kwantowej – antybinarnym splątaniem). Z punktu widzenia zdrowego rozsądku nie możemy wyobrazić sobie istnienia dwóch stanów (np. światła i innych cząstek materialnych, np. elektronów) równocześnie w postaci fala-cząstka czy, jak w słynnym eksperymencie Schrödingera, pojąć kota jako żywego i martwego jednocześnie. Nasza obserwacja zawsze wybiera, dookreśla, decyduje o tym, co zobaczymy.

Kategoria splątania, nawiązująca do pojęć fizyki kwantowej, uzyskuje znamiona estetyczne. Wobec twórczości Różewicza dałoby się zastosować to, co kiedyś pisałam na temat koncepcji performatywnej historii literatury. „Splątane cząstki tworzą relacyjną całość; nawet rozdzielone, znajdując się w dużej odległości od siebie, zachowują wzajemne zależności – stan jednej wciąż zależy od stanu drugiej. Określając parametry jednej

---

<sup>1</sup> J. Hillis Miller, *O literaturze*, przeł. K. Hoffmann, Poznań 2014, s. 40.

z nich, uzyskujemy równocześnie wiedzę o nich obu jako splątanej całości. Jak zatem wyjaśnić, w jaki sposób części wpływają na siebie? Czym jest rzeczywistość i czy świat istnieje bez związku z naszą świadomością? Jaka jest natura czasu, przestrzeni, jaka jest istota materii, umysłu, świadomości? Pytania odwieczne...”<sup>2</sup>.

A zatem nie pewność i wiedza, ale przygarnięcie także obszarów niepewności i nierozstrzygalności buduje naszą świadomość. Można by paradoksalnie odnieść zjawiska z pola fizyki kwantowej do literatury i powiedzieć, że nie ma scenki rodzajowej bez anamorfozy, nie istnieje czysty epitet bez oksymoronu, nie rozwija się naturalistyczny opis bez dyskursu synestezyjnego. Stąd też zaproponowany przeze mnie termin „sztuki splątane” odnosić się będzie nie tyle do „mediów wiązanych” („jak na przykład płyta winylowa z oryginalnym soundtrackiem muzyki filmowej”<sup>3</sup>), ale przede wszystkim do literackiej ontologii performatywnej powołującej gatunki splątane, jak foto-epigram, teatro-film, dramato-teatr, wideo-performance, foto-nowela (movie-novel), cinemagraph, książka do filmu (i ich warianty – gatunki zaprzeczone, jak nie-teatr, sztuka niemożliwa itp.), jak i do obszaru epistemologii (rozumianej jednak nie tradycyjnie, jako poszukiwanie prawdy, ale jako performatywne powoływanie sekretu, tajemnicy, obszaru nierozstrzygnięcia). Performatywność rozchwieła zatem sensy i przesunęła znaczenia pojęć ontologii i epistemologii, splątując ich tradycyjne role (skoro nasze akty poznawcze równocześnie budują obiekty badane).

Pojęcie sztuki wraca dziś także w rozmaitych kontekstach dotyczących zmiany sposobu jej rozumienia. Tradycyjne, anachroniczne, podejście do sztuki jako dzieła, artefaktu, przedmiotu, synonimu sztuki wysokiej odróżnianej od sztuki użytkowej, niskiej, zderza się z nowoczesną, performatywną, wizją sztuki jako procesu, wydarzania się, nieustannego ruchu rekontekstualizacji, remedialności i rekonstruowania, sztuki znoszącej podziały dychotomiczne wysokie/niskie, elitarne/popularne, ważne/nieważne, główne/poboczne, sztuki przekraczającej granice wyrażania związanego z jednym medium teatr/film, druk/cyberprzestrzeń, fotografia/film, sztuki stającej się ruchomym polem, prowokującej zachowania zbliżone do poruszania się w internetowej sieci. Literatura okazuje się zatem sztuką performatywną także i w tym zakresie. Możliwość nieustannej zmiany obiektu poznawanego jako sztuka zaciera, stale jeszcze silną, chęć odnalezienia tzw. inwariantu, jakiejś niechwiejnej podstawy, stabilnego obrazu dzieła. Teatrolodzy często zarzucają literaturoznaw-

<sup>2</sup> A. Krajewska, *Splątanie literackie*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 8.

<sup>3</sup> W. Faulstich, R. Strobel, „«Uksiążkowienie» jako problem estetyczno-medialny. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* – studium przypadku”, przeł. M. Kasprzyk, przekład przejrzał K. Kozłowski, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22 (w przygotowaniu).

com, że nie rozumiejąc żywej sztuki teatru, sprowadzają wszystko do pojęcia tekstu. Tekst pojmowany na „modłę literaturoznawczą” utożsamiany jest często ze starym paradygmatem, na szczęście już zdecydowanie przewyższonym, tekstu strukturalno-semiotycznego. Rzecz jasna nie o taki model tutaj chodzi. Literaturoznawstwo performatywne będzie budowało tę linię, którą zaczęła dekonstrukcja, tekstu w ruchu i zmianie, w potencjalności i braku, w procesie nieustannej rekontekstualizacji i akcie wielokrotnego przepisywania, w uwikłaniu mediów i w dramatycznym splątaniu.

Jeśli performatywnie rozumieć pojęcie tekstu, nie można próbować doszukiwać się jego postaci kanonicznej. Tekst podlegający stałej rekontekstualizacji żyje na tysiączne sposoby, egzystuje w układzie sieci, a nie w porządku linearności. Nie może być zatem ujmowany wobec czegoś, brakuje mu punktu odniesienia, jakiegoś stałego centrum. W tym sensie myślenia o tekście i wobec prób ustanawiania nowej ontologii sztuk splątanych nie można już mówić o ujęciach binarnych. Coraz bardziej przedstawiamy identyfikować pojęcie literatury wyłącznie jako „wielkiej literatury książkowej” i – jak pisze Faulstich – wobec ustawicznych kompilacji, wykorzystywania przez media elektroniczne przekształcanych fragmentów, odwracamy kierunek transferu medialnego. „Nie jest już tak, że (dobra) powieść została (kiepsko) zekranizowana» [dosł. «ufilmowana»], lecz tak, że «książkowieniu» podlega teraz film fabularny. A może należałoby powiedzieć «uliteraturyzowaniu»?”<sup>4</sup>. Dzieła ulegają „rozproszaniu”, pojawiają się w różnych postaciach i wersjach jak fotonowela, powieść książkowa, komiks, „książka do filmu”. Nawiasem mówiąc, ciekawie, czym dla Faulsticha byłaby Różewiczowska *Kartoteka rozrzucona* widziana równocześnie jako „książka do teatru” czy raczej „teatr do książki”, a może „książka do książki”? Tym samym traci sens stosowanie np. pojęcia adaptacji, ponieważ nie mamy już czego przekładać na coś. Nic tu się nie przekłada na nic. Nie dokonujemy przekładu ani z jednej sztuki na inną, ani z oryginału na tłumaczenie, ani z rękopisu na wydanie drukowane. Adaptacja traci sens także jako seria, przekład intersemiotyczny, a nawet jako interpretacja. Nasze dyskursy tworzą zmienne punkty obserwacji nierozstrzygające o stosunku do istnienia lub nieistnienia prawdziwego kształtu dzieła czy kanonicznej interpretacji sztuki. Możemy jedynie stale wpisywać się swoim działaniem w proces przemian, przemian, przejść kształtujących performatywnie sztukę. Nie tylko dzięki nowym mediom (Faulstich), ale także dzięki naszej starej, dobrej wyobraźni (Miller) możemy przebywać na polu sztuki w światach równoległych.

<sup>4</sup> Tamże.

Podobny mechanizm działa w przypadku analizy dokumentów historycznych, których badanie nie może odbywać się już, jak dawniej, z żywym przekonaniem i wiarą w odczytywanie legitymizującej się w tym procesie jedynej wizji historii. Świadomość nowoczesnej interpretacji zgromadzonego materiału źródłowego jest, jak proponuje Hayden White, przywróceniem wartości badania przeszłości na drodze do znalezienia perspektyw dla terażniejszości czy też, jak pisze Freddie Rokem „przezwyciężeniem zarówno poczucia oddzielenia, jak i wykluczenia”<sup>5</sup>. Taki charakter myślenia o zmienności obiektu badań Pierre Nora nazywa postpamięcią<sup>6</sup>, Arthur C. Danto sztuką posthistoryczną<sup>7</sup>, a historyk sztuki Georges Didi-Huberman „plamami pamięci”<sup>8</sup>. I choć zakresy znaczeniowe tych pojęć nie do końca się pokrywają, wydają się jednak ważne dla myślenia Tadeusza Różewicza o historii. Poprzez performatywną akcję działania wzroku poeta powołuje do istnienia także przeszłość rozumianą (żeby posłużyć się określeniem Hubermana) jako „plamy pamięci”. „Plamy pamięci” nie podlegają procesowi *diegesis*, one – chciałoby się uzupełnić wypowiedź Hubermana – rozgrywają się *in performance*. Doświadczenie wizualne staje się równocześnie poznaniem performatywnym.

W odniesieniu do sztuki operujemy bowiem polem działań o naturze sieciowej, splątanej. Sztuka posthistoryczna (Danto) oznacza także możliwość zmiany przeszłości. Na tej drodze istnieje cała skala potencjalnych zachowań (od zniszczenia obrazu cudzego, np. Robert Rauschenberg wymazał rysunek Willena de Kooninga, lub własnego, np. Anselm Kiefer podpalał swoje obrazy, przez akt zmiany: od gestu często parodystycznego, jak doklejanie wąsów portretowi Mony Lisy, po wymiany kadru lub zniekształcanie nagrania, np. *Hamlet* Wooster Groop czy akt „uwspółcześniania”, czyli pokolorowany film zrobiony z historycznych czarno-białych zdjęć, np. w filmie *Powstanie Warszawskie*, rodzący pytania o sens koloru jako zniesienia opozycji fikcji czy prawdy, po koncert muzyczny z hologramem gwiazdy, uchodzący za żywy występ, np. Michaela Jacksona). Zaczynamy kreować nieistniejącą przeszłość. Różewicz a postpamięć – to temat do wykonania. *Kartoteka rozrzucona* nie jest zatem adaptacją *Kartoteki*, ale jej powołaniem postpamięciowym. Jest równocześnie dekonstrukcją, antybinarną sztuką splątaną, zapisem postpamięciowym,

<sup>5</sup> Por. M. Leyko, *Teatr w przestrzeni historii*, „Dialog” 2013, nr 4, s. 5.

<sup>6</sup> P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.

<sup>7</sup> A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.

<sup>8</sup> Wykład Georges’a Didi-Hubermana „Miejsca mimo siebie” poświęcony sztuce Mirosława Bałki, 16 czerwca 2011, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Tekst wykładu na podstawie nagrania zamieszczonego w internecie na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie <[www.artmuseum.pl](http://www.artmuseum.pl)>.

pisaniem performatywnym itd. itp. ileż jeszcze będziemy mogli oglądać takich kartotek, uczestniczyć w procesach ich tworzenia... Bez Różewicza... a może kiedyś z hologramem Twórcy...

Pojęcie dzieła splata się z aktem tworzenia i odbioru w jeden proces, w którym podkłady kłacza i palimpsestowości, metamorfozy i anamorfozy, rozproszenia i zakłócenia, przeszłość i terażniejszość stale przemieszczają wytwarzany obraz sztuki. Zaryzykować można stwierdzenie, że chyba po raz pierwszy w teorii pojawia się szansa wyjścia z zakłętego kręgu odnoszenia opisywanych zjawisk sztuki albo w odniesieniu do autora, albo z akcentem na dzieło, albo wyłącznie z perspektywy odbiorczej. Materia sztuki okazuje się materią splątana, raczej polem działań niżli przedmiotowym artefaktem.

Można więc sens performatywności wyprowadzić na zewnątrz sztuki jako splątanie rzeczywistości artystycznej i realności. Albo – co bardziej skomplikowane i znacznie ciekawsze – pokazać układ performatywny tworzący się poprzez relacje znoszące opozycje prawdy/fikcji, wprowadzające niepewność ontologiczną, burzące myślenie kartezjańskie na rzecz istnienia poprzez widzenie itp. W pierwszym przypadku będzie to moc performance'u, w drugim moc performatywnego splotu medium i literatury.

Sztuka Różewicza jest performatywna na dwa sposoby: jeden, chciałoby się powiedzieć, biopoetyczny – twórczość przechodzi w życie i je przekształca. Nasze myślenie wiąże się z ciałem, one warunkują się wzajemnie, co Różewicz pokazuje niejednokrotnie, zwracając uwagę na fizyczną stronę zjawisk. Przepisuje swoje działanie z myśli na ruch, z ruchu na myśl. Doświadczenie sceny jest Mu potrzebne jako próba doświadczenia myśli („w myślach wszystko rozgrywa się czysto”, „nie ma teatru z kartki”). Drugie znaczenie performatywności odnosi się do takiego projektowania sztuki, by wciągając widza w swój krąg, sprawiała, że zachodzi, poprzez zniesienie metajęzyka, likwidacja bariery jednej ramy. Następuje nie tyle, jak chciał Raoul Eshelman<sup>9</sup>, podwójne ramowanie, ile proces nieskończonych przymiarek do różnych, powtarzanych niekiedy sekwencyjnie, ram. Widz, czytelnik, pisarz prowadzą grę w powoływanie do istnienia różnych ujęć dzieła po to, by zrozumieć siebie i w procesie wcielenia sztuki obserwować zmiany w swej własnej przekształcanej zwrotnie przez dzieło świadomości.

Pojęcie sztuki staje się niedefiniowalne. O tym, co jest sztuką, co nią nie jest, nie da się powiedzieć raz na zawsze, jej granice są barierami naszych wyborów, decyzji, aktów powołań i gestów wymazywania.

<sup>9</sup> R. Eshelman, *Performatyzm albo koniec postmodernizmu* („*American Beauty*”), przeł. K. Hoffmann, „*Przestrzenie Teorii*” 2012, nr 17.

Splątanie jest u Różewicza programem pisania/czytania, czyli istotą życia w sztuce. Jest – jakby to z dystansem wobec słów nowomodnych, prześmiewczo, powiedział sam Autor – „projektem”, jakimś bliżej nieokreślonym *work in progress*, która to praca tekstu – mówiąc już całkiem serio – kreuje życiorys poety: biografię tkaną ze słów, obrazów, fotografii, śladów aktów lektury dzieł innych artystów. Twórczość Różewicza tworzy specyficzną nie-całość, nie-domkniętą, stale będącą w ruchu, pulsującą, zmienną, redefiniowalną. Kolejne utwory literackie nie przylegają do siebie, lecz raczej przypominają punkty wiązań niewidzialnej, nieskończonej sieci. Dzieło Różewicza, rozumiane jako pole wyznaczające interaktywny obszar oddziaływań i wpływów zależnych od siebie, pozostających w sprzężeniu, istniejących poprzez różne media, przekracza granice wszystkich sztuk, jest najwyrazistszym, moim zdaniem, przykładem sztuk splątanych w polskiej literaturze XX i początków XXI wieku.

Tadeusz Różewicz, zarówno w pracy z reżyserami swych sztuk, jak i zanim sam w *Kartotece rozrzuconej* wszedł na scenę, a także i potem, już po napisaniu *Ostatniej Kartoteki*, często zwanej *Trzecią rozrzuconą*, zawsze najpierw stawał przed obrazem. Oto widoczne od razu pierwsze splątanie – obraz obecny w cytacie, ekfrazie, przypomnieniu. Różewicz wplątuje swe teksty w druk, w rękopis, w rysunek, rozkłada na blankiecie telegramu, miesza z podpisem na rysunku, z samym rysunkiem, z zakreślonym tekstem z podręcznika dla szkół i samouków, dedykacjami, autografami, fotografiami. Różewicz dodaje dopowiedzenia, pisze przedmowy, a potem uzupełnia o słowne komentarze (np. te z *to i owo* podane i zapisane przez Jana Stolarczyka<sup>10</sup>). Najważniejsze jest jednak, że wszelkie komentarze w większości są składową częścią nienapisanych książek, niewydanych, nieukończonych utworów lub zaledwie pomyslnych i zarzuconych wierszy, odnotowanych marginesowo pomysłów. Co zatem jeszcze pisarz splątuje?

Splątanie dokonuje się u Różewicza zwykle w procesie przepisywania dzieła. Różewicz uprawia autoprzepisywanie nie tylko *Kartoteki*, ale i innych swoich utworów, np. wiersza „to się złożyć nie może”, przepisyuje swój życiorys, dokonuje przepisywania tekstu w dialogu z krytykami, przepisyuje stale z kartki (z rozrzuconych kartek) – także z tych, które dosłownie rozrzucone zostały po scenie. Same kartki, notatki zapisanej przez Różewicza *Kartoteki* są w trakcie działań teatralnych filmowane, fotografowane, rozrzucone.

Czym jest tekst *Kartoteki rozrzuconej* – wydaną książką, zapisem wideo, próbami w teatrze, sfilmowanym zapisem prób, fotografią, rysunkiem, spektaklem, propozycją tańca (wyraźna sugestia Autora skierowana do aktorów ze sceny). Do tej listy można by jeszcze dodać Różewicza

<sup>10</sup> T. Różewicz, *to i owo*, opracowanie, redakcja i posłowie J. Stolarczyk, Wrocław 2012.



przepisywanie literatury, obrazów, traktatów filozoficznych, które odbywa się w dialogu z innymi pisarzami, malarzami, krytykami (np. Miłosz/Różewicz o Swedenborgu, Różewicz/Bacon a Velázquez).

*Kartotekę po raz trzeci rozrzuconą*, którą przedstawił Różewicz jako kwadrat – rzut sufitu z czarną kropką pośrodku (kropką albo raczej muchą, która usiadła na suficie) – można by zestawić z *Kwadratem* Samuela Becketta. U Becketta środek kwadratu wyznaczony jest tanecznym ruchem bezimiennych mnichów, sugeruje pochłaniający środek Wszechświata, u Różewicza – na suficie siedzi mucha, jej lot wyznaczył teraz punkt, kropkę, koniec. Akt przepisania może uzyskać postać anamorfozy. Jest tak, jak się Państwu zdaje (raz zechcemy zobaczyć muchę, raz kropkę. „Odblask tragedii” otrzymał „odblask komediowy”).

Nawiasem mówiąc, nie zgadzam się z W.B. Worthenem<sup>11</sup> (który niestety jeszcze wciąż oddziela literaturoznawstwo od performatyki), gdy łączy *Kwadrat* Becketta z geometrią euklidesową. Wyjście od Euklidesa nie ogranicza tematu przestrzeni, ale go otwiera. Postacie chodzące po coraz bardziej skrzywiających się liniach dokonują, moim zdaniem, właśnie przepisania euklidesowej geometrii na geometrię poeisteinowską. Stąd u Becketta chodzenie zaczyna być w sposób konieczny sprzężone z ruchami tanecznymi, a omijany środek, niczym fizykalna czarna dziura sprawia swym wpływem, wręcz wymusza zmianę trajektorii ich ruchu. Beckett nie tworzy przestrzeni, Beckett przepisuje geometrie, zmienia wymiary, zakrzywia przestrzeń i czas, a pewnie i dalej idzie ku fizyce kwantowej, pokazując światy możliwe, miejsca potencjalne, czy określa pustkę (jako, zgodnie z Platonem, „stan przed wszelką ontologią”, ale też chciałoby się powiedzieć, jako „stan po wszelkiej ontologii”, jako „teksty po nic”, gdy „nic już nie zostało do opowiedzenia”, gdy rozsypująca się ontologia powołuje byt do nicości).

Ku czemu kierujemy zatem wzrok? Czy, jakby powiedział Różewicz, „na czym koncentrujemy/naszą uwagę?”. Najpierw stajemy przed obrazem.

## 2. Przed obrazem. *Las Meninas* Diega Velázqueza

Obraz Diega Velázqueza *Las Meninas* jest wypowiedzią na temat kryzysu reprezentacji, równocześnie pokazuje, poprzez „odgrywanie referencjalności”, upadek „teatru przedstawienia”.

Jak się wydaje, Różewicza fascynowała twórczość Velázqueza właśnie z tego powodu. Jeśli się nie mylę, poeta nie opisał nigdy wprost dzia-

<sup>11</sup> W.B. Worthen, *Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2014, s. 319-340.

łania *Las Meninas*, raczej, jak myślę, stwarzał pozory, że zajmuje go Velázquez przerobiony już przez wielu innych malarzy (Bacon, Kantor, inni). Jednak związek między dziełem Velázqueza a Różewicza jest, moim zdaniem, znacznie głębszy. Twórczość Różewicza podlega prawom, które sformułował siedemnastowieczny malarz w słynnym obrazie *Las Meninas*.

Po pierwsze, można powiedzieć, że obraz *Las Meninas* zawiera tajemnicę, czyli sekret. Interpretując rozróżnienie Paula de Mana poznawczej i performatywnej funkcji języka, Jonathan Culler przywołuje wiersz Roberta Frosta *Sekret siedzi*: „Tańczymy w kręgu wkoło i sądzimy, że.../ A Sekret siedzi w środku i wie”. Culler pisze: „Akt sądenia wytwarza wiedzący sekret. Wiersz uwypukla zatem zależność swych stwierdzeń konstatających, iż sekret wie, od performatywnego sądenia stwarzającego przedmiot, o którym się sądzi, że wie – niesamowite zapętlenie w tak prostym na pierwszy rzut oka kupiecie, ale takie są właśnie zawilości starcia performatywu z konstatacją”<sup>12</sup>. Warto dodać dalszą interpretację de Mana dokonaną przez Cullera: „Performatyw składa się, według de Mana, z retorycznych operacji, aktów języka, które podkopują jego roszczenia, narzucając kategorie językowe – organizując świat, a nie tylko reprezentując to, co jest”<sup>13</sup>.

„Tworzy się aporia, impas, nierozstrzygalna oscylacja między językiem performatywnym a konstatającym”. Culler interpretuje de Mana (pod czym chciałabym się podpisać): „A zatem nie chodzi o celebrowanie performatywności w ogóle, czy też performatywności literackiej w szczególności. Można jedynie powiedzieć, że literatura, przypuszczalnie w większym stopniu niż filozofia jest wyczulona na niejednoznaczny związek między performatywem a konstatacją, która leży u podstaw stwierdzeń filozoficznych i zrazem je kwestionuje”<sup>14</sup>. Ważne jest w przytoczonym cytacie ostrożnie wprowadzone słowo „przypuszczalnie”, ponieważ w wielu wypowiedziach filozoficznych problem relacji między poznawczą (konstatającą) a performatywną funkcją języka nasila się nieraz wyraźniej niż w literaturze (np. Kierkegaard). Sekret jest kategorią dekonstrukcji. Nie miejsce tu na omawianie różnic de Mann a Derrida.

W świetle tych ustaleń można znakomicie rozważać *Las Meninas* w regułach performatywności i próbować mówić o nim w kategoriach sekretu. Prawie wszyscy współcześni komentatorzy obrazu (Michel Foucault, John R. Searl, Joel Snyder, Victor I. Stoichita i inni) podkreśla-

<sup>12</sup> J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 190-192.

<sup>13</sup> Tamże, s. 192.

<sup>14</sup> Tamże.

ją ten właśnie wątek – możemy zbierać wiedzę na temat obrazu, ale i tak nie odgadniemy jego sekretu, bo nie o wiedzę tu chodzi, nie o pewność rozwiązania, ale o ustanowienie obrazu jako sekretu na mocy performatywu. A ściślej na mocy gry między poznawczą a performatywną siłą języka, także języka malarstwa.

*Las Meninas* odczytujemy przeważnie co najmniej trzy razy. Liczy się pierwszy, naturalny, intuicyjny ogląd, podpowiadający nam, że na obrazie widzimy scenę rodzajową, dworską, którą maluje malarz, a odbijający się w lustrze król i królowa obserwują ten akt tworzenia. Oto mamy czysty spektakl, „teatr przedstawienia”, część postaci patrzy na siebie, a nie na nas, zatem odnosimy wrażenie scenki rodzajowej, wręcz sztucznego w swej sztywnej, zatrzymanej pozie, teatralności „żywego obrazu”.

Znaczenie ma jednak i drugie spojrzenie, powodujące wyraz konfuzji. Otóż nic się na tym obrazie nie zgadza (choć analizując bliżej obraz, okazuje się, że niczego nie narusza). Jak pisze Snyder „Velázquez zadał sobie wiele trudu, by odwrócić nasze rozumienie tego, co widzimy: pokazał nam tropy zachęcające do wierzenia, że rozumiemy, co nam pokazuje i że pojęliśmy prawdę tego przedstawienia. [...] W prezentacji nie ma nic iluzorycznego – a jednak, w istocie rzeczy, została stworzona iluzja. Ta iluzja nie tkwi w obrazie, lecz w nas, i jest to iluzja rozumienia”<sup>15</sup>. Czyż nie jesteśmy blisko definicji sekretu de Mana? Podążając za wiedzą historyczną (Snyder), komentatorzy podkreślają, że w siedemnastowiecznej sztuce hiszpańskiej główną rolą sztuki było udoskonalanie natury zgodnie z panującym ideałem. Ponadto naruszona zostałaby zasada odbicia, jeśli przyjąć, że para królewska nie stoi naprzeciw lustra (zatem odbiciem w lustrze może być tylko treść obrazu, który maluje malarz przedstawiony wewnątrz obrazu), inaczej król i królowa, gdyby stali naprzeciw lustra „patrzyliby prosto na Velázqueza, którego postać zasłaniałaby im większą część lustra”<sup>16</sup>. Ale może jednak to jest złamanie zasady przedstawienia na rzecz idei do pokazania, a *Las Meninas* tłumaczy się wewnątrz samego świata w obrazie i nie wymaga rzeczywistości, która go dopełni? Rodzi się jednak pytanie, z jakiego punktu my sami oglądamy obraz, wymusza się na nas ruch i zmienny ogląd, a gdzie stoi prawdziwy malarz Velázquez, który maluje autoportret, czy zakłócona zostaje prawda perspektywy itp. Jakby powiedział Searle, odbieramy najpierw „iluzoryczne malarstwo przedstawieniowe” na chwilę przed tym, zanim uwikłamy się w jego liczne paradoksy.

<sup>15</sup> J. Snyder, „*Las Meninas*” i „zwierciadło księcia”, [w:] *Tajemnica „Las Meninas”*, antologia tekstów, wybór i redakcja A. Witko, Kraków 2006, s. 179.

<sup>16</sup> Tamże, s. 181.

Wraz z oglądem trzecim, odsyłającym raz do ustaleń technicznych czy figuratywnych opartych na konstatacjach (funkcja poznawcza języka), raz performatywnych związanych z naszym odgrywaniem obrazu (zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy w mocy powoływać różne wersje *Las Meninas*) tkwimy w pułapce naszego wyobrażenia o naturze obrazu jako o przedmiocie gotowym, raz na zawsze danym. „*Las Meninas* prowokują widza, by uwierzył, iż można je zrozumieć tylko w kategoriach tego, co bezpośrednio widać na obrazie. Takie zrozumienie malowidła jest iluzją rozumienia. W praktyce oznacza niepowodzenie”<sup>17</sup>. Jeśli przyjąć ogląd trzeci, raz jeszcze można zacytować Snydera „...*Las Meninas* są spekulacją o spekulacji, refleksją i odzwierciedleniem przez przykładowego artystę idealnego obrazu tworzącego obraz”<sup>18</sup>.

Jeśli powiedzieliśmy, że istota *Las Meninas* tkwi w sekrecie, można założyć, że *Las Meninas* są pułapką. Otrzymujemy bowiem obraz splątany; mówiąc o obrazie, poruszamy obszary teatru (teatralizacje *Las Meninas* są oczywiste), konwencji malarskich, ale także: z jednej strony biografii Autora (autoportret), z drugiej dramatycznych scenariuszy<sup>19</sup> sterujących odbiorem widza. Według mnie ta koncepcja bliska jest pojęciom kulturowych klisz, stygmatyzacji poprzez nazwy-etykiety, stereotypy itp., cenna jednak poprzez zwrócenie uwagi na to, że rozpisane są one w postaci niezapisanych i często nieuświadomianych, dramatycznych scenariuszy do odegrania. Dramatyczne scenariusze pośredniczą w naszym odbiorze dzieł, ale także na ich podstawie powstają. Ten wątek zawsze był Różewiczowi bliski – żeby przywołać choćby *Śmierć w starych dekoracjach*.

*Las Meninas* są obrazem o kryzysie przedstawienia (Foucault), ale także każą nam prześledzić różne etapy działań, które prowadzą do rozwiązań performatywnych. Velázquez wciąga nas najpierw w sytuację odbioru według reguł teatru żywych obrazów (widzowie oglądają obraz z zewnętrznych odseparowanych pozycji), potem uruchamia model awangardowy (widzowie wchodzą na scenę, są wciągani do akcji), aż po etap trzeci – performatywny (nie chodzi o prosty fakt, że literatura, dramat, teatr zmieniają – to jeszcze kontynuacja teatru przedstawienia), nasze wyobrażenie o świecie, ale – performatywne jest to, że złapani w pułpkę

<sup>17</sup> Tamże, s. 195.

<sup>18</sup> Tamże, s. 196.

<sup>19</sup> Termin dramatyczne scenariusze zapożyczam od Dariusza Kosińskiego, który przejął je od Diany Taylor (*The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham–London 2003) na określenie nie zawsze uświadomianych wzorców zachowań, kulturowych znamion wdrukowanych w naszą świadomość.

teoriopoznawczą każdorazowo musieliśmy ontologicznie rozstrzygać świat – nas samych naszą pozycję wobec obrazu, a potem zwątpić i zacząć po drugim czytaniu analizować pod kątem, jak zmienia się nasza interpretacja sztuki, a więc musimy obserwować równocześnie zmianę sztuki, czym ona jest i zmianę nas samych. Nie tworzymy jednak metajęzyka, nie powołujemy żadnego metakomentarza. Jesteśmy w dziele, tworzymy je poprzez przekształcenia nas samych, naszej świadomości. I etap ostatni – uświadamiamy sobie własne procedury myślenia, które zastosowaliśmy. Piszemy swoje pisanie, malujemy swoje malowanie. Chwytem retorycznym i wyrazem epistemologicznych poszukiwań staje się anamorfoza. Stawia ona pytanie, co to jest prawda, kto ma do niej dostęp, jeśli on w ogóle jest możliwy. Podejmując performatywną grę ze sztuką, przekształciliśmy nas samych, zadaliśmy sobie niezwykle istotne pytania. Pytaliśmy o prawdę obrazu – szukając najpierw wiedzy, np. jaka jest technika obrazowania, idea malowania przedstawiona przez Velázquezę. Potem postąpiliśmy jak Derrida w *Prawdzie w malarstwie* cytujący słynny performatyw Paula Cezanne’a „Powień Wam prawdę w malarstwie”.

Velázquez mógłby powiedzieć tak samo, wskazując na *Las Meninas* – oto prawda w malarstwie. Velázquez powiedział ją w *Las Meninas* (dał nam obraz jako pułapkę, dał nam zadanie, by poszukać tej prawdy obrazu). Podejmując zadanie, po drodze musieliśmy stworzyć całą serię obrazów – stale zmieniając punkt odniesienia, np. jakby było, gdyby, mało tego, tworzyliśmy go przez działanie, musieliśmy stawiać stale nowe pytania, pytaliśmy obraz, a on unikał jednoznacznych odpowiedzi, namalowaliśmy tak różne jego wersje, przekształciliśmy go tak wiele razy, a prawda pozostała wciąż ukryta. Przekształcając obraz, zmieniliśmy niepostrzeżenie siebie samych, wyszliśmy z naszych stereotypów, dramatycznych scenariuszy, nawyków, znajomych konwencji itd. I oto w XVII wieku mamy obraz interaktywny!

Powołaliśmy to, czego nie ma – nasz obraz z pierwszego czytania, równocześnie jest obecny i znika. Patrząc od strony malarza, powiedzieć można, że dał nam obraz jako obiekt do rozegrania, sam skonstruował pułapki jako otwarty ciąg, w które po kolei wpada widz, a próbując zmierzyć się z pułapką, musi odkryć jej reguły i ustanowić raz jeszcze wszystkie elementy obrazu, by określając swoją pozycję, uzyskać świadomość reguł własnego oglądu. Tworzy się zatem malarska wstęga Möbiusa, ale nie tylko rozumiana jako zmiana pozycji widza oglądającego obraz z wielu stron i perspektyw, ile pojęta jako zmiana jego świadomości pod wpływem samodzielnego konstruowania obrazu. Zaprzeczając *Las Meninas*, powołaliśmy *Las Meninas*. Performatywność obrazu Velázquezę jest, moim zdaniem, oczywista.

### 3. W pułapce tożsamości, pamięci i historii

Różewicz postępuje tak, jakby brał lekcję u Velázquez. Pułapką, podobną do tej, którą zastawił na widza malarz hiszpański, jest dramat Różewicza pod znamienym tytułem *Pułapka*.

Tytuł tej sztuki analizowany był wielokrotnie, przeważnie w kontekście słynnego zdania z tekstu dramatu „Moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu”. Oto podrzucony przez Autora trop. Tylko czekać, kto pierwszy go podejmie. Nie znaczy to jednak, że jest to trop fałszywy (oczywiście cielesność w *Pułapce* odgrywa pierwszoplanową rolę). Jest jednak, jak mi się wydaje, i inna „lektura możliwa”. *Pułapka* to sztuka o naszej samoświadomości. Realizując liczne scenariusze dramatyczne związane z ciałem, istniejące w kulturze, uzyskujemy przekonanie, że na drodze dyskursywnej, przyjmując retoryczną funkcję języka, pokazującą nam świat poprzez konstrukcje i schematy tworzące tzw. obszar wiedzy, twierdzeń pewnych, niczego o rzeczywistości nie dowiemy się naprawdę. Szukamy zatem cielesności, którą sami sobie nadamy, zdefiniujemy na własny użytek, pozasłownie doświadczymy, która być może nie odgrodzi nas od świata, a do niego zbliży. Na tej drodze Różewicz postawił pytanie o twórczość jako konstrukcję świata. Tytuł sztuki *Pułapka* odsyła do pułapki lektury dramatu. W pierwszym czytaniu powiemy, uruchamiając proste reguły teatru przedstawienia, to rzecz o Franzu Kafce, a dokładniej sztuka przedstawia biografię Kafki. Od razu jednak wiadomo, że w *Pułapce* splątane zostają perspektywy czasowe (Kafka nie mógł przeżywać Holocaustu), splątaniu ulega obraz twórczości pisarza, nie istnieje właściwie jego twórczość (jedynie sygnalizowane są dzieła nieobecne, nie-napisane). Wpadamy w taką samą pułapkę, jak stając przed *Las Meninas*. Zamiast sceny dworskiej odczytać powinniśmy traktat o naturze obrazu (zwłaszcza refleksje o naturze przedstawienia), a u Różewicza – zamiast naiwnie czytanego życiorysu Kafki – zobaczyć traktat o naturze tworzenia sprzężonego ściśle z poznaniem dramatycznym. Mylne tropy, zasadzki zastawione na czytelnika, pozorne niekonsekwencje, wycofywania i parcie naprzód to gry, które są specjalnością Różewicza. I może właśnie dlatego Różewicz wybiera dramat, by móc za ramą świata dialogu ukryć swój własny głos, pozostawiając pozornie bezbronny świat swoich bohaterów (którzy jednak są tak naprawdę jego własną świadomością rozbitą na głosy) po to, by w epistemologicznym dylemacie rozgrywanych pustych miejsc, braków, niepewności, łatwiej móc usłyszeć siebie. Różewicz – choć tworzy portrety powtórzone, zawsze wraca do Różewicza. Doświadczenie performatywne jest równoczesnym doświadczeniem autora i widza. Różewicz stara się budować taką tożsamość.

*Pułapka* wydana jako sztuka teatralna daje się równocześnie czytać jako scenariusz filmowy. Naszym spojrzeniem steruje ruch kamer, pokazując nam to, co chce pokazać Różewicz w roli filmowca, a nie teatralnego reżysera ani nawet nie jako pisarz. Otóż pojawiają się na przykład obrazy zamiast aktów, ale też powstają obrazy-zbliżenia poprzez najazd kamery, np. na otwarte usta Felicji, w których błyszczy złoty ząb. Odniesienie do zapowiedzi Holokaustu staje się oczywiste. Takiego obrazu nie mógłby zobaczyć teatralny widz, ale za zupełnie normalny uznałby go widz filmowy. Różewicz splątuje czasy, sposoby obrazowania, myli celowo tropy, zniekształca obrazy, miesza rzeczywistości, wprowadza nieistniejące dzieła. Wydaje się w pewnym momencie, że wszystko, co oglądamy, rozgrywa się we śnie. Wpadamy w pułapkę naszej pamięci, na scenie rozgrywa się świat, którego tak naprawdę nie rozumiemy, jedynie nam się wydaje, że możemy złożyć wątki w linearnie ułożony plan historii. W istocie otrzymujemy tylko „plamy pamięci” – jakieś strzępy obrazów, zapowiedzi, predestynacje, rojenia. Za chwilę będzie już za późno, zza kulis teatru wyjdą oprawcy i zburzą wszystko, czego chciał uczepić się bohater, uczepić, czy raczej wczepić się w rzeczywistość nie mógł, ponieważ ona uległa przemianie. Bohater, tak samo jak widz w teatrze, pozostanie w pułapce sam, będzie tkwił w omamieniach i śnie. Z takiej pułapki jako stanu umysłu nie wychodzi się nigdy.

Taką właśnie pułapką jest dramat *Pułapka*. Widz buduje sobie pułapkę (swoich poszukiwań myślowych poprzez tworzenie obrazów nienapisanej książki, innych sztuk itd.). Uczestniczą w tej grze oglądane przedstawienia równoznaczne z podejmowaniem performatywnego scenariusza gry (nie-gry) interaktywnej. Dramat zależy od medium (wersje, rękopisy, wydania, sposoby poprzedniego funkcjonowania w teatrze, filmie, komputerze), jest tym, co wydobyto, tym, co zbudowano. Pierwsze, drugie, kolejne odczytania tworzą nie prostą serię, ale wzajemne splątania – jedna szarpie inną. Warunkują swoje istnienie i wstecz je zmieniając, nieustannie przebudowują obraz. U Różewicza nie ma kolażu, nie istnieje także montaż rozumiany w sensie metonimicznym, krojenia, zestawienia itd., ale istnieje na etapie splątania. Pułapka oznacza także nierealne – myślenie teatralne i filmowe (zęby Felicji). Raz patrzy się jak na teatr, raz jak na film.

#### 4. Przed przedmiotem. Wazon

Metoda Velázquezowa sprawdza się znakomicie w opowiadaniu Różewicza *Grzech*. Stajemy przed przedmiotem, ale w sytuacji, która przypomina tworzenie obrazu i równocześnie zakłada budowanie teatralnej sceny.

Splątują się sztuki, stale na nowo pod wpływem wzroku powołuje się na sposób dramatyczny obraz. Czytelnik opowiadania zajmuje uprzywilejowaną pozycję widza. Różewicz nie ukrywa, że wie, że kreuje świat obrazu, który ma być oglądany (chce wręcz, by widz podążał za jego wzrokiem, nie daje nam wyboru, prowokuje, by miejsce, jakie zajmujemy w tym teatrze, było jego miejscem, byśmy widzieli dokładnie to samo, co on nam proponuje, ale i tu stale będziemy wpadać w pułapki różnych sposobów odczytań sekretu wazonu).

Scena teatralna powstaje w momencie, gdy do ciemnego pokoju („W tym pokoju nie było słońca. Zawsze był cień”) zostaje wstawiony nowo zakupiony „duży, rozkładany stół”, który zorganizował teatralnie przestrzeń i powołał scenę. „Na stole stała lampa naftowa. Przy stole było jasno, ale wszystkie kąty pokoju były mroczne. Na ścianach poruszały się cienie. Ogromne ręce, głowy”<sup>20</sup>. Jesteśmy już w teatrze. Różewicz, opisując obraz pokoju, równocześnie stwarza sceniczność sytuacji.

I znów, na początek mamy, dany w nieco naiwny sposób (jak na wiek bohatera przystało), obyczajowy obrazek. Mały chłopiec nie słuchał zakazu matki, zbijając wazon, popełnia grzech. Drugie odczytanie każe nam zauważyć, że nie podążamy wcale za naiwną interpretacją słów małego bohatera, ale steruje naszym widzeniem z perspektywy wspomnień, ukryty za kulisami Autor, budujący dramatyzm sytuacji zgodnie z modelem Arystotelesowskiego rozumienia dramatu jako budowania napięć i rozładowań akcji. Oto mamy scenkę dramatyczną – jakby mógł powiedzieć Victor Turner – przeszliśmy wręcz rytualne wejście w społeczną dorosłość poprzez zburzenie tabu. Splata się dramatyczny scenariusz inicjacyjnego rytuału przejścia z ideą powrotu do ustalonych społecznie norm. Tyle że Różewicz już na tym etapie wprowadza nas w pułapkę ironii. Nie ma oczyszczających powrotów do stanu niewinności, do równowagi moralnej. Pierwszy grzech przypisać można jeszcze naiwnie diabłu, niestety inne już idą wyłącznie na nasz rachunek. („Ale tylko ten jeden raz diabeł mnie skusił. Potem zawsze grzeszyłem na własne konto...”).

W trzecim odczytaniu widzimy jeszcze coś zupełnie innego – już nie dzieje grzechu, ale historię piękną. Wazon został „podwyższony” potrójnie: raz teatralnie – poprzez ustawienie na wielkim stole pod oknem, raz malarsko – zaistniał poprzez światło, a ściślej, gdy określiło go światło ze zwykłego przedmiotu, przekształcił się w dzieło sztuki, wtedy też został opisany jak obraz, na koniec – estetycznie – kiedy stał się przedmiotem dyskusji o pięknie.

<sup>20</sup> T. Różewicz, *Grzech*, [w:] tenże, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.



Pierwsza odsłona dramatyczna w opowiadaniu związana jest z budowaniem sceny (ustawienie stołu sprawia, że przestrzeń teatralna zostaje powołana). Druga – dotyczy dramatu rozgrywającego się między aktem widzenia a działaniem dotyku. (Może to właśnie miał na myśli Różewicz, pisząc, że chciałby „wymienić wzrok na dotyk”?). Wazon jako dzieło sztuki powołuje światło. Przypomina się ujęcie historii sztuki w dyskursie Didi-Hubermana – a zwłaszcza fragment o białym świetle w *Zwiastowaniu* Fra Angelico. Światło jest tym, co rozsadza obraz, choć nieuchwytnie powoduje, że historia obrazu nie będzie już dalej mogła być historią wyłącznie tego, co przedstawione. Patrzymy „nie tylko za pomocą oczu i spojrzenia. Widzenie wiąże się z wiedzą, co sugeruje, że oko naiwne nie istnieje, że obrazy obejmujemy również słowami, procesami poznania i kategoriami myślowymi”<sup>21</sup>. W ujęciu Didi-Hubermana akt patrzenia charakteryzuje rozdarcie, jest szczeliną między wiedzą a niewiedzą, spojrzenie opiera się na „nie-wiedzy”, obraz wymyka się oku. „[...] postaci z fresku Fra Angelico wydają się skamieniałe, mają zaciśnięte usta. Nie ma tu uczuć, działania ani malarskiego teatru”<sup>22</sup>. Teatr obrazu Różewicza jest podobny i niepodobny zarazem. Rozpościera się między tym samym chłodnym światłem, które go tworzy, ale rozsadzają go emocje. To one od widzenia prowadzą do dotyku. Postacie z fresku Fra Angelico milczą, choć znamy przecież słowa, które w tej scenie padają. W opowiadaniu Różewicza słowa istnieją w przytoczeniu, dochodzą jakby z drugiego planu. Są to słowa matki określające wazon jako piękny i formułujące zakaz – nie dotykaj. Mały bohater *Grzechu* nie dysponuje wiedzą, on obserwuje materialny wazon poprzez to, co niematerialne – światło. Wazon „Był biały. Od góry wypełniony światłem i prawie przezroczysty”. „W środku tego światła stał wazon”. Wiedza matki i doświadczenie dorosłego bohatera-Autora – wspominającego tamten grzech sprzed wielu, wielu lat – są nieprzydatne. Układ performatywny zaczyna działać – opowiadanie jest powołaniem historii dorastania do świata, dotyk jest tu synonimem bezpośredniego dramatycznego poznania związanego z doświadczeniem, które niwecząc sztuczne piękno, sprawia, że bohater zostaje winnym, a więc dorosłym. Widzenie przekształca Różewicz w działanie, czyli dotyk „Potem wyciągnąłem rękę. Powierzchnia wazonu była chłodna”. „Dotknąłem go palcami. Poglądziłem delikatnie po zimnej powierzchni. Położyłem dłoń, czułem wypukłość, okrągłość. Miałem w dłoni kształt piękna”. Ostatnie zdanie sprawia, że małe opowiadanie *Grzech* staje się wielkim traktatem estetycznym o pięknie. Wazon bowiem był „piękny sam w so-

<sup>21</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, na s. 7-20 wykorzystano przekład A. Leśniaka, Gdańsk 2011 (czwarta strona okładki).

<sup>22</sup> Tamże, s. 14.

bie”, ale nie było w nim kwiatów. Wazon był bezużyteczny... jak piękno. Wszystkie przedmioty w domu tworzyły krwiobieg, były w stanie splątania ze sobą, powiązane jakimiś niewidocznymi nitkami, a wazon był jakiś tajemniczy, obcy, nietykalny, rzec by można – nosił w sobie sekret. „A wazon był sam”. Gdy spadał – miał w sobie jeszcze niebieskawe światło...

Splątaniu sztuk (teatru, malarstwa i literatury) towarzyszy, a właściwie je powołuje, dyskurs synestezyjny. Różewicz pokazuje przedmiot, stosując nie tyle synestezje jako retoryczny trop, ale jako pewien antybinarny sposób tworzenia świata. „Skradałem się w ciszy, w której wazon stał jak w wacie”. „Światło w pokoju było takie jak w koronie gęstego wielkiego drzewa. Wilgotne jak w studni, zielonkawe, ruchliwe. Jakby przez ściany przepływała woda”. „Cały pokój był teraz wypełniony tym wazonem”.

## 5. Wobec dramatu

Tadeusz Różewicz był poetą dramatycznym. Dramatyczność można tu rozumieć na wiele sposobów. Należał do „pokolenia dramatycznego” – „ocalał prowadzony na rzeź”. Przeżyć epokę wojny, stanąć z tkwiącymi pod powiekami obrazami „furgonu porąbanych ludzi” – to trauma najwyższa. Obrazy ze swojego życia Pisarz zawsze splątywać będzie z obrazami wojny. Niepokój dramatu rapsoda opowiadającego dzieje ludzi idących „do piachu” nie może przynieść *katharsis*. Różewicz – stale rewidował, zestalając się z czasem stereotypy, w opowiadaniu historii, usztywnione, zamknięte w jednym obrazie, sposoby jej istnienia – jakby operował kategorią post-pamięci (por. Pierre Nora). Przepisywania historycznych wątków dokonywał poprzez stałe reinterpretacje przeszłości swoich utworów – jakby wymyślając sztukę posthistoryczną (por. Arthur C. Danto). Od pomysłu *Do piachu* przez scenę wmontowania w *Kartotekę* rozmowy Bohatera z partyzantem Wroną, po wielki dramat o winie tragicznej niewinnego żołnierza Walusia. Pisał więc „tragedie niemożliwych tragedii”, „dramaty rozbieżne”, „sztuki nienapisane”, uprawiał „teatr niekonsekwencji”, wyprzedzając wszelkie nowoczesne dyskursy kulturowe, estetyczne, literaturoznawcze, filozoficzne. Najpierw po prostu mówiliśmy Różewiczem, nie umiając niekiedy znaleźć języka, który odpowiadałby myślom, kreacjom, refleksjom Pisarza. Potem dopiero odkrywaliśmy sens tych literackich dialogów – z innymi pisarzami, artystami, filozofami, spotkanymi ludźmi – w najnowszych, świeżo prezentowanych propozycjach krytyków sztuki, literaturoznawców, estetyków, badaczy mediów itp. Był dekonstrukcjonistą przed dekonstrukcją (rok 1966, sygnowany

przełomową konferencją w Baltimore z wystąpieniami Barthes'a i Derri-  
dy, był równocześnie rokiem powstania *Przyrostu naturalnego* – sztuki  
współbrzmiącej z *Wyludniaczem* Becketta). W erze płaskich ekranów  
telewizyjnych odwołuje się do płaskorzeźby, w płynnej nowoczesności  
pisze *zawsze fragment. recycling...* Rozrzucił swoje dzieło otwarte *Karto-  
tekę*, by stworzyć nowy utwór *Kartotekę rozrzuconą* w konwencji powtó-  
rzenia, w estetyce re-...

Różewicz był pisarzem dramatycznym także i dlatego, że potrafił  
splęść własne, tragiczne, doświadczenie historii z dramatyczno-performa-  
tywnym stwarzaniem porządków literackich swoich utworów. W drama-  
cie jest się jako jedność ciała i doświadczenia słowa. Konstruował więc  
literaturę tak, jak buduje się dramat, który okazał się, współcześnie nie-  
docenionym, ogromnym instrumentarium mówienia nie tylko o litera-  
turze dramatycznej, ale o dramatycznym myśleniu w poznawaniu sztuki  
i świata.

Tak samo Różewicz postępuje z genologią – buduje sztuki, których  
nie ma, jakby realizował coś na kształt performatywnej teorii gatunków.  
„Gatunki przechodzą w siebie, zacierając tożsamość i pozostawiając po  
tym procesie pewne ślady, ale i mylące tropy. Fragmenty zapisanego  
tekstu mają charakter performatywny, składają obietnicę, o której mó-  
wią, że się nie zrealizowała. Ale czymże jest samo mówienie o tym, co nie  
zaistniało, jak nie spełnieniem obietnicy, swoistą dramaturgią nieobec-  
ności. Oto jednak pokazuję wam utwór. Nawet, jeśli to będzie kartka wy-  
darta z dziennika czy sztuka nienapisana”<sup>23</sup>.

Dramat, zwłaszcza w świetle performatywnej teorii gatunku, rozu-  
miany jako zmienne pole możliwości, staje się także pojęciem z zakresu  
epistemologii, budując poznanie dramatyczne. Pisanie performatywne  
jest zatem równocześnie kategorią egzystencjalną, jak i tekstową, jeśli  
oczywiście tekst rozumieć interaktywnie, wychodząc nie tyle od Austi-  
nowskich działań słowami, ile od Attridge'owskiego odgrywania referen-  
cjalności. Performatywność nie tylko oznacza sprawczość, ale proces  
uświadamiania dylematu niepojętej współobecności bycia i braku istnie-  
nia. Różewicza, jak się wydaje, nurtował problem niemożności uchwycenia  
jedności wykluczeń, sama rzeczywistość jawiła się jako jej brak. Pisał:  
„nie ma mistycznego uniesienia/bez umysłowej pustki/Kartezjusz  
(otworzył okno)/spodziewał się ujrzeć ludzi/zdążających ulicami/chapeaux  
et menteaux/rien de plus”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> A. Krajewska, *Dyskurs dramatyczny w twórczości Tadeusza Różewicza*, [w:] *Prze-  
kraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Po-  
prawa, Kraków 2007.

<sup>24</sup> T. Różewicz, *Poemat autystyczny*, [w:] *tenże, zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 80.

Tadeusz Różewicz swoje życie buduje ze sztuki, opiera, paradoksalnie, na jednoczesnym geście wpisywania i wymazywania swej osoby ze sztuki. Można Poetę zobaczyć wszędzie: na scenie, w pierwszej osobie wiersza, w roli, którą w wierszach przyjmuje i w obrazku z wieczoru autorskiego, ale równocześnie uzyskuje wobec wszystkich tych formuł pojawiania się, odkrywania, ujawniania ogromny dystans. Im bardziej jest obecny, widoczny – tym bardziej jest ukryty, niewidzialny. Artysta obecny/artysta nieobecny.

Właśnie w tym przeplocie, na sposób dramatyczny pokazywał nam świat. Splątał widzenie z obszarem niewidzenia.

W filmie Andrzeja Sapiji, poświęconym Różewiczowi, jest taka scena: oto na plaży siedzi Poeta i zaczyna komentować równocześnie akt swego patrzenia, jak i akt jego filmowania. Zwracając się do reżysera filmu, prosi, by ten, stając za jego plecami, postarał się wykonać takie ujęcie, jakby patrzył oczami Poety. Zadanie ujawnia, że może powstać obraz osobniczego spojrzenia, własnego, personalnego ujęcia świata, dopiero za cenę zniknięcia, wymazania z kadru, patrzącej osoby. Całkowicie przyjąć czyjś punkt widzenia, oznacza wyeliminowanie możliwości równoczesnego oglądania i danej perspektywy widzenia świata i ujęcia postaci, która ogląda, której tak właśnie jawi się świat. Różewicz, sterując ruchem i pozycją kamery operatora, dokonuje filozoficznego żartu. Chcecie zobaczyć jak ja – musicie być mną, aby zająć mój punkt patrzenia, musicie mnie wyeliminować.

Świat bez Różewicza już nigdy nie będzie oglądany Jego własnymi oczami, ale Różewicz to przewidział, wiedział i proponował nam – stańcie na chwilę w moim miejscu, czyli w pustym miejscu po mnie w moich utworach i zobaczcie świat moimi oczami. Chociaż mnie nie zobaczycie i nie poznacie nigdy tajemnicy mego obrazu, spróbujcie doświadczyć dramatycznego procesu mojego patrzenia. „pusty pokój/pusty?/przecież ja w nim jestem”<sup>25</sup>. Niczego nie zabrał na drugi brzeg, wszystko nam zostało... Gdy zabrakło nauczyciela i mistrza, musimy sami sobie przywracać stale wiarę w dotyk, gest, spojrzenie i mowę.

---

<sup>25</sup> T. Różewicz, \*\*\*, [w:] tenże, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 54.