

## Autoportret niemożliwy\*

ABSTRACT. Śliwiński Piotr, *Autoportret niemożliwy* [The impossible self-portrait]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 135-143. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

This sketch deals with Różewicz's feeling that identity issues are unresolvable. This feeling, which became increasingly strong in the poet's later works, led him to lose control over poetic form and employ more rhetoric as well as caused his works to be similar to performing arts. A description of the similarities between Różewicz's cultural ideas and the ones that are present in popular rock music is an important part of this article.

### 1.

Obfitość komentarzy do twórczości Tadeusza Różewicza dowodzi tyleż jej artystycznej ważności, co ważności problemów, w których obrębie ją odnajdujemy. Świadczą o tym między innymi dyskusje o późnych wierszach poety<sup>1</sup>, które – choć w ogólności uważane za słabsze – dla większości czytelników, także dla mnie, pozostają niezmiernie istotnym przypomnieniem o traumatycznym podglebiu współczesności. Wiele z tych utworów staje się więc gestem pamięci o katastrofie, prospektem kryzysu i bezsilności, manifestacją końca staro-nowych wyobrażeń literatury, radykalnym i jednocześnie wyjątkowo przewrotnym zakwestionowaniem autonomii sztuki. Przewrotność polega na tym, że sztuka zachowuje część swego znaczenia, a nawet niezależności właśnie dzięki temu, iż sobie przeczy, czy – lepiej powiedzieć – przeczy sobą. Dopóki stać ją na przyznawanie się do klęski, na nieuczestniczenie w operacjach normalizacji, czyli wytłumiania drażniących, gniewnych bodźców i sztucznego zablizniania moralnych ran, na odmowę udziału w selektywnym, depersonalizującym gospodarowaniu pamięcią, dopóty zachowuje zdolność do istnienia. Słowem: jej życie ściśle splata się z umiejętnością nieodwracania oczu od negatywności czy – mówiąc wprost – od śmierci. W istocie nastą-

\* 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.

<sup>1</sup> Bodaj ostatnia taka debata odbyła się podczas konferencji naukowej „Tadeusz Różewicz – próba rekonstrukcji. Bio-grafia, historia, kultura” (Uniwersytet Wrocławski, 22-24 listopada 2013).

piła bowiem zamiana i radykalizacja sensów, prowadząca do wykluczenia zgody na połowiczność, na *status quo*, kompromis z życiem jako pustą formą:

Słyszę głos który do mnie mówi  
słyszę siebie mówiącego do mnie  
Myliłeś się  
trzeba się zgodzić  
już czas  
już mam czterdzieści jeden, czterdzieści dwa lata  
naprawdę trzeba się zgodzić  
trzeba nawiązać zerwane nici więzy przywiązania  
przecież znów jest poezja  
wszystko jeszcze będzie  
zapominam tak wolno [...]²

Kluczowy w przytoczonym fragmencie jest wers ostatni: do czego odnosi się „zapominanie”? Czy do sztuki i poezji z czasów, kiedy jej prawa do istnienia zdawały się niepodważalne, czy do wszystkich późniejszych powodów utraty przez nią prawomocności? Obie odpowiedzi stoją w sprzeczności z możliwością uznania czasu teraźniejszego za „normalny”. Pierwsza wcale nie potwierdza, że „znów jest poezja”, nie wyraża wiary w oznaki jej odrodzenia, druga zaś nie pozwala na zignorowanie zdarzeń, które podważyły zasadność wiary w człowieka. Mimo to pewne rozwidlenie, niekontrolowana dwoistość, a nawet symptomy schizofrenicznego rozdarcia są w przytoczonych wersach dostrzegalne: „Słyszę głos który do mnie mówi/słyszę siebie”. Silna negacja sama siebie podważa, odwraca wektory, nicuje, by zatem nie osłabnąć i nie rozpląnąć się w niuansach i odcieniach, zmuszona zostaje do ciągłej repetycji.

## 2.

Różewiczowskie zaprzeczenie (poezja „nie jest”, poezji nie ma) ma długą historię, wręcz nakłada się na jego dzieło, w ostatnich zaś książkach przybrało, jak przypuszczam, inną, dużo bardziej niż wcześniej performatywną³ postać. Jednak od początku uprzywilejowaną formą

<sup>2</sup> T. Różewicz, *Non-stop-shows*, z tomu *Twarz trzecia*, Warszawa 1968.

<sup>3</sup> Odnosząc twórczość Różewicza do historii sztuki dwudziestowiecznej, Robert Cieślak słusznie zauważa: „W najbardziej zewnętrznym kształcie formalnym tekstów poetyckich Różewicza odnaleźć można rozstrzygnięcia, które u swych podstaw mają analizę kierunków rozwoju współczesnej sztuki wizualnej ewoluującej od kubizmu przez konstrukttywizm, *assemblage*, *environment* do plastyki «aktywnej» (performance, happening). W tym [...] ma swoją przyczynę Różewiczowskie zainteresowanie ekspresjonizmem, stąd też bierze się polemika z formą groteski malarzkiej. Bliską temu genezę ma collage'owa

negacji były autoportrety i portrety poetów i artystów. Ich powtarzającą się właściwością jest ukazywanie poety w gorszym świetle niż artysty.

### 3.

Sformułowanie „gorsze światło” to tyleż potoczna metafora, co nieścisłość, gdyż poeta i malarz w wierszach Różewicza „wyświetleni” zostają na takim samym tle. Jego uderzającą cechą jest – w pierwszej wersji – niedostatek światła, monochromatyczność, ogołocenie. W drugiej wersji: nadmiar, tłok, instrumentalizacja. Trzeba zaznaczyć, że tłem nie jest w tym wypadku nic innego, tylko światopogląd autora, wytwarzana przez niego aura.

Rodzi to pytanie następne: na ile jest to aura specyficzna dla niego, a w jakim zakresie dzielona z epoką? Mówiąc inaczej – w jakim momencie, w efekcie jakich czynników następuje wyodrębnienie bohatera tych wierszy od bohaterów innych wierszy, aż w końcu bohater-poeta ukonstytuuje swą jednostkowość, a czytelnik rozpozna ją i wyróżni spośród innych<sup>4</sup>?

### 4.

O Różewiczu mówimy przeważnie z największą, zresztą w pełni zrozumiałą powagą<sup>5</sup>. Również nie potrafimy mówić o nim lekko i nie zamie-

---

struktura utworów, w których montaż tekstów kultury jako przedmiotów gotowych nawiązuje do metod sekwencyjnego montażu filmowego lub plastycznego palimpsestu”. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 16.

<sup>4</sup> Obszernie pisze na ten temat Jacek Łukasiewicz: „TR jednak nie został pożarty; jako poetycka kreacja, jako tworzona osoba (która pełni też funkcję poety) – nie zginął. Nie dał się formie, ale ją ukorzył. Podkreślił własną niezależność, przyjął maskę anonimusa. Oczywiście różne to miało znaczenia, obok innych było w tym też poczucie misji (i związana z tym poczuciem nuta pychy): mówię w imieniu niedostrzeganych. Ale i sam jestem anonimem, nie śpiewam w chórze ani nie mam (już) własnego głosu i ten brak staram się wykorzystać. To jednak nie trwało długo. Przeciwnieństwem werbalnym anonimowości jest imię – sygnatura. Przeciwnieństwem ikonicznym – twarz. Istniało napięcie pomiędzy anonimem a sygnaturą, napięcie pomiędzy anonimową plamą bez rysów a dokładnie zaobserwowaną cudzą i własną (widzianą w lustrze) twarzą. Na tych napięciach budowana była teraz poezja, kształtowana poetyka. Anonim uległ dialektycznemu Heglowskiemu zniesieniu, szczerze straciła niewinność i aby zbliżyć się do prawdy, poddała się zapośredniczeniu”. J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 408-409. Napięcie to, zrodzone w 1957 roku, od *Plaskorzeźby* poczynając, w dużej części utraciło kontrolowany charakter. *Collage* coraz częściej był zastępowany przez *debricollage*.

<sup>5</sup> Zdaniem Piotra Kępińskiego, wypowiedzianym podczas dyskusji kilku krytyków o twórczości poety, jego nowsza twórczość, np. *Walentynki*, rysuje portret świata bez wła-

rzam próbować. Jeśli więc zastanawiam się, czy poeta zna utwór, zaczynający się od dwuwersu, który przytaczam poniżej, to nie dla żartu, lecz po to, by zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie o jego odrębność, ideologiczną różnicę, która wiąże się z ideą tożsamości. Według filozofa:

Siła świadomości dorównuje sile jej samoiluzji. Można rozpoznać racjonalnie, gdzie swobodnie puszczana, samej sobie umykająca racjonalność staje się fałszywa i przekształca się w mitologię. Rozum przechodzi w irracjonalność, kiedy, w swym koniecznym kroczeniu naprzód, nie rozpoznaje, iż zanikanie jego własnego, choćby bardzo rozrzedzonego substratu, jest efektem jego aktywności, dziełem abstrahowania. Kiedy myślenie nieświadomie idzie za prawem własnego ruchu, zwraca się przeciw własnemu sensowi, przeciw temu, co jest myślane w myślach, co powstrzymuje ucieczkę subiektywnych intencji. Ten dyktat autarkii myślenia skazuje je na pustkę; staje się ono, w końcowym efekcie, głupotą i prymitywizmem. Regres świadomości jest produktem braku autorefleksji. Autorefleksja potrafi jeszcze przejrzeć zasadę tożsamości, ale nie może być pomyślana bez utożsamiania, każde określenie jest utożsamianiem<sup>6</sup>.

A oto zapowiedziane wersy:

Empty spaces – what are we living for  
Abandoned places – I guess we know the score [...]  
[Puste przestrzenie, na co wciąż czekamy  
Puste miejsca, wynik jest już chyba znany]

I koniec tekstu:

The show – the show must go on  
[Widowisko, widowisko musi trwać/  
musi trwać musi trwać musi trwać]  
Go on, go on, go on, go on, go on  
Go on, go on, go on, go on, go on  
Go on, go on, go on, go on, go on  
Go on, go on, go on, go on, go on  
Go on, go on

Oczywiście równie dobrze można by spytać, czy Brian May – i inni członkowie rockowej grupy Queen, współautorzy tej słynnej piosenki, znali słynny Różewiczowski poemat *Non-stop-shows* z 1968 roku. Odpowiedź na oba pytania brzmi następująco: to niewykluczone, a nawet

---

ściwości, w którym „nie istnieje granica między tym, co przeraża, a tym, co śmieszy”. Patrz: *Horror i humor u Różewicza – dyskusja*, oprac. M. Orski, „Odra” 2008, nr 9. Wypowiedź tę cytuje i rozwija również Jacek Łukasiewicz. O komizmie w twórczości Różewicza obszernie traktuje Tomasz Mizerkiewicz w książce *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Poznań 2007).

<sup>6</sup> T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 206.

prawdopodobne, prawie pewne, że poeta i rockmeni mieli dostęp do swoich tekstów, wprawdzie niebezpośredni, lecz głęboko inspirujący. Opinia, że pomógł im nie byle jaki pośrednik, wyspecjalizowany w nawiązywaniu tego rodzaju kontaktów, zadziwiająco skuteczny negocjator w niezliczonych konfliktach logicznych, zwany duchem czasu, aczkolwiek pociągająca, nie może zostać zaakceptowana.

Duch Czasu jest bowiem figurą wysoce niejasną, tymczasem przesłanki do opisywanego zaskakującego przeniknięcia się komunikatów nie mających ze sobą styczności są jak najbardziej racjonalne. Pierwszym jest doświadczenie, drugim – obserwacja.

W 1991 roku, kiedy na singlu ukazał się zacytowany we fragmentach przebój, Freddie Mercury był bliski śmierci. Umierał jeden z najlepiej znanych ludzi na ziemi, a jego stan nie tylko, że nie przerwał widowiska, lecz błyskawicznie stał się jego elementem. Tekst piosenki jest tym ciekawszy, że zdaje się przesiąknięty z jednej strony autoironiczną goryczą, a z drugiej dumą. Jednak ostatecznie górę bierze ekstatyczno-tragiczne poczucie zatracenia się w czymś, co przeważa nad jednostką, podporządkowuje ją sobie i zużywa. W rezultacie człowiek umiera dwa razy – w tym, co jest śmiercią i w tym, co jest rzekomą, poddaną czemuś *stricte* obcemu nieśmiertelnością.

Ale zanim zespół Queen nagrał swój utwór, w 1979 roku powstała piosenka Pink Floydów, ściślej zaś – Rogera Watersa, pod identycznym tytułem. Wydaje się prostsza, choć wykonanie dodało jej odcieni. Treścią tekstu jest przemoc, wywierana na artystę przez muzyczną korporację, której stał się częścią. Jego umiejętności i sława straciły znaczenie, zostały włączone do przemysłu produkującego kulturę, zmieniając się ostatecznie w zaledwie jeden z punktów w bilansie zysków i kosztów. On – wyniszczony przez używki i emocje – umierał, oni – wysprzedawali resztki jego życia, gdyż – jak pamiętamy – widowisko musi trwać. Rozpaczliwe, dziecinne, żalosne nawoływanie mamy i taty („Ooooh, Pa. Take me home/Ooooh, Ma. Let me go”) podkreśla stopień uprzedmiotowienia i alienacji. Zwrot ku nieomal niemowlęcemu kwileniu, poza mity, kody, symbole, instynktowny gest bezradności, to przejście na obszar postkultury. W Polsce pojęciem tym posługują się dość chętnie pravicowi publicyści, a także niektórzy muzycy z kręgu deathcore oraz miłośnicy post-apokaliptycznych komiksów i gier komputerowych, w świecie – awangardowi artyści (np. w październiku 2013 r. w nowojorskiej galerii Elizabeth Dee można było obejrzeć wystawę grupy amerykańskich malarzy i grafików, zatytułowaną *Post Culture*).

Termin brzmi zanadto modnie i zbyt mgliście, by warto było przy nim obstawać, poprzestańmy zatem przy dwóch uwagach. Po pierwsze, wzrost świadomości postkulturowej odbywał się po wojnie nie tylko w obrę-

bie tak zwanej sztuki wysokiej, ale i popularnej. Po drugie, diagnozowanie symptomów pośmiertności kultury odbywało się – na identycznej zasadzie – i tu, i tu, a właściwie na tym samym, coraz bardziej ujednoczonym i zdewaluowanym obszarze, który nazwano światem po Zagładzie.

## 5.

Wróćmy do poematu, raz jeszcze zaznaczając, że „portret poety” nie może istnieć w oderwaniu od takich pojęć, jak literatura, podmiot, sens i – może najtrudniejsze z nich – tożsamość. Pisał o tym niedawno Wojciech Browarny, co prawda w odniesieniu do prozy, lecz sugestie jego stosują się również do wierszy:

Mimo obecności wielkich tematów moralnych, społecznych i artystycznych jego (Tadeusza Różewicza) proza jest w przeważającej części narracją intymną, autobiograficzną, prowadzoną z perspektywy podmiotu zabiegającego o swoją niezależność i odrębność, konsekwentnie starającego się o prawo do bycia sobą – i opisującego owe starania. Z drugiej strony w tekstach Różewicza można obserwować rozpad tożsamości jako projektu podmiotowego. Nie ma w niektórych z nich protagonisty czy narratora, który potrafiłby określić się „od wewnątrz”, to znaczy, stworzyć wyjątkową i własną narrację siebie w imię akceptowanych idei, sposobów życia i wartości, wzorów osobowych, albo przeciwko – ideom czy wzorom obcym lub narzuconym z zewnątrz<sup>7</sup>.

W tym zdaniu, niezwykle ważnym, zawiera się opis jednego z Różewiczowskich paradoksów, polegających na tym, że twórca, szczególnie ostro dostrzegający silne znamiona rozpadu człowieka w rzeczywistości pokruszonych, resztkowych idei i wartości, jednocześnie próbuje kształtować swój silny profil, dbać o charakterystyczne właściwości pisarskiego głosu, wewnętrzną spójność przekonań oraz nadawać swemu dziełu cechy bardzo osobiste. Nie dąży tym samym do przeciwstawienia podmiotowości własnej brakowi podmiotowości wokół, nie wywyższa świadomości artysty ponad nieświadomy siebie świat. Siła Różewicza nie jest kontrapunktem ogólnego kryzysu, lecz – jako gest, retoryczny, o dużych walorach poznawczych, motywowany moralnie – tylko jednym ze sposobów ukazania go. Podobnie jak słabość czy nieomal nieobecność podmiotu w niektórych utworach. Pisarz według Różewicza, można rzec, jest głęboko wplątany w świat, będąc zarazem czynnikiem sprawczym ujawniania się tego świata przed nim samym i czytelnikiem. Jego – nowoczesne, lecz nie opisane z nowoczesności – ambiwalencje tożsamości, która zawsze pozostaje niekompletnie społeczna i nie w pełni prywatna, intencjonalnie auten-

<sup>7</sup> W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013, s. 31.

tyczna i nieuchronnie sztuczna, pozornie bezpośrednia i nigdy do końca własna, kreowana zawsze na próbę, zawsze jako wyobrażony, proleptyczny cel.

W *Non-stop-shows* tożsamość jest rozchwiana przez upór trwania przy stracie („braku”) i pokusę, by uznać, że brak się wypełni:

Więc jednak są poeci  
Więc jednak jest poezja  
więc jemy pieczeń choć nie ma mięsa  
są młodzi poeci  
jakie to niezwykle  
zaskakujące  
są młodzi poeci  
znów są młodzi poeci  
co jest wstrząsające  
przypuszczam  
że oni sami nie zdają sobie sprawy  
jak niezwykle niespodziewanym pięknym  
wstrząsającym śmiesznym monstrialnym  
są zjawiskiem  
myślałem że już nigdy nie będzie  
młodych poetów

Młody poeta był znakiem trwałości kultury, obecnie symbolizuje jej upiorną, widmową kondycję. Upiór sytuuje się między światem żywych i światem umarłych; nie chce i nie potrafi zejść ze sceny. W ujęciu Rózewicza jego status jest jednak dużo bardziej niejednoznaczny, podejrzany. Jego upiór przebiera się w kostiumy zwykłości, naturalności, zdarza mu się być moralistą, sędzią, rachmistrzem w sprawach ostatecznych, któremu po stronie „ma” zawsze w końcu zostaje życie. Czasami przypomina wręcz seksbombę, oczywiście mającą ambicje poetyckie. To upiór zamaskowany, z trudem do odróżnienia od „normalnego poety”. Co więcej, pewnych jego cech nie da się uniknąć, gdyż nie jest w stanie ochronić przed nimi nawet najostrzejsza świadomość kryzysu. Zagnieżdża się nawet w najbardziej krytycznym podejściu do świata.

W utworze pojawia się ponadto Hamlet, o którym podmiot opowiada synowi, bliski, ale i zamknięty w przeszłości:

mówię o duchu który  
o szczurze za kotarą  
siwobrodym gadule  
myślę o gładkich  
jak mleko udach królowej matki  
o zbezczeszczonej łóżnicy małżeńskiej  
i tak dalej i tak dalej

pytanie z monologu Hamleta  
przemilczę  
to zbyt okrutny żart  
dla współczesnego człowieka

Doświadczenia XX wieku zmieniły bowiem przekazy tradycji, niszcząc tym samym ramy potrzebne do rzeczywistego samookreślenia. Pytanie o siebie, jakie zadaje poeta w *Non-stop-shows* brzmi w związku z tym wiarygodnie i przejmująco – w imię czego, jakiego innego życia i jakiej innej poezji nie pogodzić się ze współczesnością?

## 6.

Po latach powstaje *Zwierciadło*, wspaniała wiwisekcja nierozstrzygalności między byciem kimś (przeciw nicości) i nikim (przeciw rzeczywistości). Przywołana w poprzedniej części mojego szkicu sugestia Adorna, iż myślenie bądź to skazane jest na utożsamienie, w którym znika, bądź na regres, wydaje się do Różewicza odnosić bezpośrednio. Nie zgodzić się na regresywny konserwatyzm (upiorność przeszłości) i jednocześnie na konformistyczny, zdroworoządkowy realizm (upiorność normalności) to wybrać utopię, jak chciał w odniesieniu do Różewicza Miłosz<sup>8</sup>, lub klęskę. Ponieść klęskę albo raczej – być klęską:

po latach zgiełku  
niepotrzebnych pytań  
i odpowiedzi  
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem  
moich wierszy  
ich odbicia milczą<sup>9</sup>

Trudno o boleśniejsze podsumowanie. Na dobitkę po paru liniijkach pojawi się intrygujące westchnienie:

czemu nie zostałeś  
niemową malarzem  
Nikiforem Krynickim

<sup>8</sup> Patrz: C. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.

<sup>9</sup> T. Różewicz, *Zwierciadło*, z tomu *słowo po słowie. nowy wybór wierszy*, Wrocław 1994.



## 7.

Ten wiersz jest wart osobnej interpretacji, zwłaszcza dwa jego motywy: twarzy i lustra. Pierwsza się zaciera wskutek upływu czasu (co było do przewidzenia), drugie – niszczeje, rysuje się, rozpada, traci dawne zdolności. Czy twarz symbolizuje opór, zwrócenie się przeciw „show”, a zwierciadło jest owym „widowiskiem”, które było celem sprzeciwu, a w ostateczności okazuje się tak samo bezsilne wobec jakiejś reguły unicestwiającej wszystko, włącznie z przestrzenią? Ryzykowny domysł, zostawmy go na razie.

Ważniejsze jest co innego: czy bycie „niemową malarzem” miałyby po swojej stronie więcej racji? Czy mogłoby wydać jakieś owoce?

Różewicza najpewniej ciągnie do sztuki i malarzy, trudno powiedzieć, czy dlatego, że ich dzieła w oczywistszy sposób niż jego własne istnieją jako przedmioty, czy tylko dlatego, że język, byt społeczny, podejrzany, manipulatorski, który jest materią jego własnej sztuki stanowi siedlisko dwuznacznych uwikłań i zdrad? I nieuchronnie ciągnie za sobą świat, nie dając pocie szansy na uchylenie się od wspomnianych, piekielnych ambivalencji?

Na myśl, do której przyłgnęło słowo „przestrzeń” i słowo „świat”, przychodzi fragment *Nowych form* Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym autor, porównując dwie górujące nad innymi sztuki, muzykę i malarstwo, pisał:

Trudniej jest [...] przebrnąć przez uczuciowe gąszcze tonów i zrobić abstrakcję od ich zmysłowego działania, niż zabić odbicie realnego świata w kompozycji malarzkiej, tym bardziej, że utwór muzyczny trwa w czasie, dzieje się na wzór naszego wewnętrznego życia w jego zmienności uczuciowych stanów; podczas gdy dzieło sztuki malarskiej trwa niezmiennie w przestrzeni<sup>10</sup>.

Cisza jest niczym, ale milczenie już nie – byłoby czystą, lecz niemożliwą w języku formą. Zabić odbicie świata, czy też świat jako odbicie, zabić upiora, to nie są zamiary nieczyste, jednak dla słów nieosiągalne.

<sup>10</sup> S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Kraków–Warszawa 1919, s. 31.