

Śmierć w starych dekoracjach, czyli *aisthesis* według Tadeusza Różewicza

ABSTRACT. Górska Irena, „Śmierć w starych dekoracjach”, czyli „*aisthesis*” według Tadeusza Różewicza [Death in the Old Decorations, i.e. *aisthesis*, according to Tadeusz Różewicz]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 181-194. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

The aim of this article is to present Różewicz's way of thinking about the concept of *aisthesis* based on his short story *Śmierć w starych dekoracjach* [Death in the Old Decorations]. Różewicz, who follows current trends in aesthetics which appreciate the role that the body and all of the senses play in an aesthetic experience, ennobles the very body that remains a center of sensory and aesthetic perception, in accordance with Richard Shusterman's somatic philosophy. However, Różewicz's character, who starts with simple sensory impressions, constantly goes beyond the senses and provides a commentary on each new ordinary, everyday experience as well as an experience of art. These commentaries are constructed from memories, images, reflections or free digressions which are often very remote from what they were triggered by. Różewicz emphasizes both the importance of what is rational and what is sensory for an aesthetic experience, thus overcoming a belief which was promoted by traditional aesthetics, i.e. about the exceptionality of psychological attitudes to aesthetic experiences. He extends aestheticism to include areas that are traditionally considered to be unaesthetic in order to capture the full essence of *aisthesis*. Therefore, he does not differentiate between the experience of art and ordinary, everyday experiences. This is because *aisthesis* in *Śmierć w starych dekoracjach* is a force that merges all these experiences into one whole, thus turning an experience of art into an experience of existence.

*Jako tzw. poeta posługuję się
raczej dotykem, smakiem,
węchem¹.*

Jako że w ludzkim doświadczeniu nie ma nic bardziej pierwotnego niż percepcja zmysłowa, a zadowolenie i niezadowolenie z doświadczenia są zasadniczymi motywami naszego działania, pierwotność tę wypadnie uznać za Arnoldem Berleantem za podstawę *aisthesis*, która najdosłowniej oznacza postrzeganie za pomocą zmysłów². Pamiętając o tym podstawowym znaczeniu *aisthesis*, można powiedzieć, że streszcza się w niej

¹ T. Różewicz, *Oko poety (notatka z roku 1964)*, [w:] tenże, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 43.

² Zob. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2011, s. 21.

po prostu doświadczenie zmysłowe. Świata doświadczamy bowiem zawsze poprzez zmysły, a więc zawsze poprzez ciało³. To właśnie ludzka cielesność zapewnia nam najbardziej intensywne doświadczenie przedmiotu. „Jeśli uznamy, że estetyczność rozpoczyna i kończy się tam, gdzie mamy do czynienia z doświadczeniem zmysłowym, możemy – przynajmniej teoretycznie – rozpatrywać estetycznie każdy przedmiot i każde doświadczenie, które dadzą się odczuć”⁴.

W podobnym tonie wypowiada się Wolfgang Iser, gdy twierdzi, że wyrażenia estetyczne można wręcz zamiennie używać z wyrażeniami zmysłowymi⁵. Sednem estetyczności pozostaje wszakże percepcja zmysłowa, ale zawsze przecież – podkreśla Berleant – jest ona dookreślona przez rozmaite czynniki osobiste i kulturowe, które kształtują nasze postrzeganie⁶. Zatem – jak twierdzi autor *Wrażliwości i zmysłów* – każda percepcja i każda sytuacja może mieć wymiar estetyczny, czasem ukryty, czasem niewielki, a kiedy indziej dominujący. Wartości estetyczne dostrzec można wszędzie, w każdej sferze ludzkiego życia; w rozmaitych sytuacjach codziennych, a także w relacjach społecznych⁷. Tak więc, choć doświadczenie może mieć różne aspekty, estetyczny jest w nim zawsze obecny. Estetyczna jakość – zauważa John Dewey – byłaby zatem dopełnieniem doświadczenia. Nadaje mu bowiem ostateczny kształt i ma emocjonalny charakter⁸.

Estetyczność jawi się tu zatem jako zwieńczenie doświadczenia i nadaje mu rys afektywny. Związanie *aisthesis* z czynnikami osobistymi, kulturowymi, społecznymi (Berleant) i z emocjami (Dewey) to ważny trop. Uświadamia bowiem, że nie wiąże się ona wyłącznie z prostym wrażeniem zmysłowym, lecz pozostaje „nadrzędną aktywnością umożliwiającą istnienie i funkcjonowanie, poznanie i orientację człowieka w rzeczywistości, której podstawą jest zmysłowość, ale która funkcjonuje na pograniczu [...] tradycyjnych władz: poznania, doświadczania i odczuwa-

³ Zob. R. Shusterman, *Somatoestetyka a problem ciała/media*, [w:] tenże, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, współpraca naukowa A. Chmielewski, Wrocław 2007, s. 91.

⁴ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 40.

⁵ Zob. W. Iser, *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 44. Iser zastrzega jednak, że nie wszystko, co zmysłowe, nazwiemy estetycznym (np. nie nazwiemy tak zachowania żarłoka, a jedynie zachowanie smakosza). Píše: „Coś, co uważamy za estetyczne, musi wykazywać dążność do przekształcenia, przewyższenia i uszlachetnienia zmysłowości”. Tamże.

⁶ Zob. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 65.

⁷ Tamże, s. 113.

⁸ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 53.

nia (rozumu, rozsądku i uczuć)⁹. Choć nieświadoma i nierefleksyjna, ma złożoną naturę – pisze Agnieszka Bandura – jest jednocześnie aktywna i pasywna – uruchamia zmysły, ale angażuje również wolę, wyobraźnię, uczucia, emocje i inteligencję podmiotu. Tak rozumiana *aisthesis* stanowi najbardziej pierwotny etap każdego poznania. Nie można zatem sprowadzić jej ani wyłącznie do tego, co zmysłowe, cielesne, ani też jedynie do tego, co racjonalne, umysłowe; wymiary somatyczny i psychiczny *aisthesis* składają się bowiem na całość odczuwania i rozumienia¹⁰. Doświadczenie zawsze pozostaje więc równocześnie mentalne i somatyczne.

Uruchomione w procesie doświadczenia zmysły dostarczają przenikających się i nakładających na siebie rozmaitych wrażeń psychosomatycznych. Stąd też bezpodstawne jest utrzymywanie utrwalonego przez tradycję estetyczną podziału na zmysły kontaktu i zmysły dystansu. Podkreśla ów fakt w swej propozycji estetycznej Arnold Berleant, gdy stwierdza, że doświadczenie jest pełne tylko wówczas, gdy – w różnym stopniu – angażuje wszystkie zmysły¹¹ i dodaje, iż „zmysły – czy to bezpośrednio, czy też dzięki wyobraźni – są niezbędnym warunkiem prawie każdego (a może nawet każdego) doświadczenia estetycznego”¹². Za Johnem Deweyem można powiedzieć natomiast, że jest ono „procesem nieustannym, bowiem wzajemne oddziaływanie żywej istoty i warunków jej otoczenia wplata się nieodłącznie w sam proces życia”¹³. I tego w istocie dowodzi Tadeusz Różewicz w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*.

Choć to *Grzech* można określić jako modelowy traktat estetyczny, w którym widzenie i pragnienie dotyku konkurują ze sobą, a piękno definiowane jest w myśl tradycyjnej estetyki jako coś, co niczemu nie służy, to w istocie za kwintesencję Różewiczowskiego myślenia o doświadczeniu zmysłowym (*aisthesis*) uznać wypadnie właśnie *Śmierć w starych dekoracjach*. Ukazana tu podróż bohatera do Wiecznego Miasta to jednocześnie podróż przez świat zmysłów, dzięki którym bohater smakuje otaczającą go rzeczywistość w jej rozmaitych przejawach. *Aisthesis* łączy się tu więc przede wszystkim z użyciem ciała, które – jak pisał Richard Shusterman – pozostaje siedzibą wszystkich zmysłów¹⁴. Można powiedzieć, że Różewicz – niejako na przekór estetyce Kantowskiej wykluczającej wymiar somatyczny z doświadczenia estetycznego – nobilituje właśnie ciało.

⁹ A. Bandura, *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013, s. 19.

¹⁰ Tamże, s. 121, 165-166.

¹¹ Zob. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 100.

¹² Tamże, s. 101.

¹³ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, s. 45.

¹⁴ Zob. R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 40.

Bohater wyznaje: „Moje ciało jest całym światem, moje ciało jest i tym światem jedynym i jego granicą nieprzekraczalną, nieprzeniknioną na zewnątrz i do wewnątrz”¹⁵. I właśnie ciało jako ta granica „staje się narzędziem poznania – wyznacza zarazem rytm poznania, podmiot i przedmiot poznania”¹⁶. Ciało – mówiąc słowami Shustermana – pozostaje tutaj zatem ośrodkiem sensoryczno-estetycznej percepcji, ale, co niezwykle ważne, Różewiczowski bohater nieustannie poza zmysły wykracza. Każde nowe doświadczenie dotyczące tu – co trzeba szczególnie podkreślić – zarówno sztuki, jak i tzw. zwyczajnych, codziennych sytuacji, opatruje bowiem swoistym komentarzem, który tworzą wspomnienia, wyobrażenia, refleksje czy swobodne dygresje często daleko odbiegające od tego, co je wywołało.

Agnieszka Bandura pisze: „W doświadczenie estetyczne *sensu stricto* w odróżnieniu od doświadczenia zmysłowego tak zwanego zwyczajnego przedmiotu – wpisana jest i to w sposób bardziej aktywny, kreatywny czy zaangażowany – działalność innych od *stricto* zmysłowych władz, takich jak wyobraźnia, pamięć, pragnienie, a nawet refleksja. Sprawa komplikuje się, gdy dopuścimy, że już na etapie tego «zwyczajnego» czy prostego doświadczenia zmysłowego mamy do czynienia z aktywnością tych władz [...]”¹⁷. I właśnie taka komplikacja pojawia się w Różewiczowskim opowiadaniu.

Doznania cielesne (także te najprostsze wrażenia zmysłowe) wiodą tu jednocześnie ku władzom umysłu. Bohater stwierdza nawet: „Wszystkie nasze myśli pochodzą ze zmysłów” (ŚSD, s. 116). Wyraża tym samym przekonanie, iż myślenie, tak jak odczuwanie, dokonuje się dzięki ciału¹⁸. Co więcej, tę równorzędność doznań zmysłowych i mentalnych podkreśla także, gdy mówi: „W moich oczach i moim mózgu gromadzi się coraz więcej zabytków, rzeźb i arcydzieł malarstwa, coraz więcej żywych i martwych obrazów” (ŚSD, s. 198). Te wszystkie obrazy zapisuje wzrok i równocześnie rejestruje mózg. Doświadczenie świata jawi się więc jako „zintegrowany, całościowy proces angażujący wszystkie ludzkie władze: zmysłowe, intelektualne, emocjonalne i wolitywne”¹⁹. To przekroczenie zmysłowości w doświadczeniu w stronę władz mentalnych byłoby więc charakterystyczną cechą Różewiczowskiej *aisthesis*.

¹⁵ T. Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, [w:] tenże, *Proza*, t. 2, Wrocław 2004, s. 185-186. Kolejne odniesienia do tego utworu lokalizują w tekście głównym, oznaczając ŚSD i podając numer strony.

¹⁶ M. Łuszczynska, *Ciało jako granica – wypiski z Lévinasa*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 485.

¹⁷ A. Bandura, *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność...*, s. 21.

¹⁸ Zob. R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 47.

¹⁹ S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Kraków 2012, s. 174.

I choć czasem bohater rejestruje swe cielesne odczucia tylko dla nich samych (np. stwierdza w czasie lotu, iż za ciepło się ubrał: uwiera kołnierzyk i krawat, przeszkadza podkoszulek, wełniane spodnie „gryzą” i grzejną nadmiernie, gardło wyschło, chce się spać [zob. ŚSD, s. 105-106]), to zdecydowana większość doznań rejestrowanych przez ciało wskazuje w istocie nie tylko na ich zmysłowy charakter. Zatem nawet wówczas, gdy bohater rejestruje smaki („Tu w Wiecznym Mieście woda jest wyjątkowo smaczna”, ŚSD, s. 148), zapachy („pachniało mu źle z ust”, ŚSD, s. 123), dźwięki („Ciekawe, do której godziny będę słuchał tych odgłosów. Brzęk, szcęk, szum, perkotanie”, ŚSD, s. 169), obrazy („Zachodzące słońce powlekało jasną czerwienią szczyty sosen [...]”, ŚSD, s. 142), odczucia psychosomatyczne („Czułem się tak, jakbym szedł przez płomienie. Jakbym wszedł do pieca” ŚSD, s. 188), w istocie nieustannie poza te doznania wykracza. I tak np. w sytuacji picia wina podkreśla jego wpływ na ciało, ale też umysł: „Dobrze mi się siedziało w cieniu parasola [...] i z kielichem białego wina w dłoni, która wyczuwała przez szkło chłód napoju i równocześnie ciepło, jakie rozplýwało się po moim organizmie. [...] Człowiek staje się sobą [...]. Opada ciało. [...] I tylko sama myśl, samo uczucie na falach wina kołysze się lekko jak łódź i jak ptak leci przez czyste błękitne niebo” (ŚSD, s. 192).

Z kolei postanowieniu, by w czasie pobytu w Rzymie odżywiać się wyłącznie owocami, towarzyszy refleksja na temat jedzenia mięsa. Wspomnienie krwistego befsztyku zjedzonego kiedyś w restauracji napawa obrzydzeniem, a „obrzydzenie do jedzenia – jak pisze Julia Kristeva – to prawdopodobnie najbardziej podstawowa i archaiczna postać wstrętu”²⁰. Ten zaś wywołuje mdłości, skurcz gardła, wnetrności, napina ciało, a nawet zaburza tożsamość²¹. Bohater wyznaje: „teraz kura nawet wywołuje we mnie jakiś wstręt, obrzydliwe rzeczy dzieją się na moim talerzu. [...] to obrzydzenie rodzi się nie tylko w moich wnetrnościach, ale i w wyobraźni” (ŚSD, s. 139-140). Akcentuje więc wprost fakt, że uczucie obrzydzenia ma nie tylko wymiar cielesny (rodzi się we wnetrnościach), ale też mentalny (obejmuje wyobraźnię). Przekonuje tym samym, że „choć akty jedzenia i picia zwykle zaliczamy do działań tylko fizycznych, niemniej jednak są one przeniknięte społecznymi, poznawczymi i estetycznymi znaczeniami [...]”²². Choć wspomnienie krwistego befsztyku żyje już wyłącznie w zapamiętanym obrazie, to doznania, które wywołuje, wydają się bardzo realne.

Intensywność i różnorodność wrażeń związanych z podróżą i pobylem w Wiecznym Mieście sprawiają, że to, co rzeczywiste, wyobrażone, zapa-

²⁰ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 9.

²¹ Zob. tamże, s. 9-10.

²² R. Shusterman, *Świadomość ciała...*, s. 244-245.

miętane czy nawet śnione, nieustannie się ze sobą przeplata. Obfitość doznań uruchamia całą lawinę różnorodnych skojarzeń, wspomnień i odczuć. I tak np. wspomnienie pierwszych doświadczeń miłosnych z Helenką, która staje przed oczami bohatera „jak żywa”, rozgrywa się na granicy wspomnienia („Pamiętam ją pod sobą. Taka miękka i pulchna”, *ŚSD*, s. 184), jawy i snu („Skąd te obrazy i myśli? A może czerwone wino tak wchodzi w krew? Znów się obudziłem”, *ŚSD*, s. 185). Przywołane z pamięci odczucia ciała (miękka i pulchna) dają się więc widzieć jako realne i nierealne jednocześnie. Pamięta ciało czy umysł? A może wszystko to tylko sen?

Innym razem bohaterowi towarzyszy dziwne poczucie rozdwojenia. Osobno doświadcza własnego „ja” i własnego ciała. Odnosi wrażenie, że jego „osoba jakby się podzieliła na dwie” (*ŚSD*, s. 105). „Niby zewnętrznie byłem opanowany – mówi – [...] ale wewnątrz byłem cały rozlatany” (*ŚSD*, s. 113). Podczas gdy wewnątrz jest rozdygotane i nie daje się ujarzmić, bohater jest dumny, iż może kontrolować ciało: „na zewnątrz utrzymywałem swoje odruchy na wodzy” (*ŚSD*, s. 114). Panowanie nad ciałem – przynajmniej pozornie – pozwala na zakamuflowanie emocji. Z jednej więc strony rozmaite odczucia ciała rejestruje, z drugiej natomiast – jakby wbrew sobie – ma je ukrywać.

Ten motyw rozdwojenia własnej osoby powróci również, gdy bohatera spotka nieprzyjemne doświadczenie z gołębiem. Wówczas powie: „Rozegrała się we mnie jakby wielka rozmowa, dyskusja między dwoma stronami. Jakbym się przedzielił na dwóch osobników” (*ŚSD*, s. 150), a „rój myśli i uczuć jak rój pszczół zawirował we mnie i wokół mnie” (s. 150). To, co racjonalne (myśli), i to, co afektywne (uczucia), zyskuje tu równoważny status, bowiem jedno i drugie jest odczuwane jako jednocześnie wewnętrzne i zewnętrzne; można powiedzieć, że myśli i uczucia zostają ucieleśnione (zamknięte w ciele) i równocześnie tę granicę ciała przekraczają. Innym razem natomiast, w sytuacji, gdy pojawi się pragnienie samotności, bohater wyzna: „A teraz chcę mówić tylko do siebie. Mówić ze sobą myślami, to taka rozmowa, która toczy się w mojej głowie, w całym moim ciele są te słowa” (*ŚSD*, s. 177). Tym samym zrównuje to, co mentalne (myśli, które są w głowie) i cielesne (słowa, które są w ciele). W istocie jednak można powiedzieć, że myśli to przecież ucieleśnione słowa.

Różnorodność gromadzonych przez Różewiczowskiego bohatera doświadczeń pozwala stwierdzić, iż niezależnie od tego, który kanał sensoryczny w danym doświadczeniu jest dominujący, nigdy nie oznacza to, że inne receptory i władze umysłu w nim nie uczestniczą. Bezzasadne zatem wydaje się jakiegokolwiek segregowanie jego doznań ze względu na zmysły,

dzięki którym je zdobywa. Gdyby bowiem doświadczenia kategoryzować według zmysłów, zostałyby one – zauważa Berleant – zniekształcone²³. Równie bezzasadne wydaje się selekcjonowanie doświadczeń bohatera z uwagi na ich przedmiot. Bohater bowiem z takim samym zaangażowaniem skupia się na doznaniach towarzyszących wizycie w muzeum, restauracji czy w dworcowej toalecie. Co więcej, i tu, i tam snuje filozoficzne refleksje. W dworcowej toalecie rozmyśla o ulotności ludzkiego życia i przemijalności wspomnień: „Czymże są nasze wspomnienia, jeśli my sami jesteśmy pyłem?” (ŚSD, s. 112). W jednym ze zwiedzanych kościołów natomiast zastanawia się nad rolą Boga w życiu człowieka: „Życie bez Boga w świecie współczesnym, w drugiej połowie XX wieku, jest czymś prawie naturalnym. [...] Na Boga nie ma czasu” (ŚSD, s. 173). Z kolei w czasie wizyty w jednej z restauracji obserwacja zachowania pewnej – jak domniemuje bohater – niemieckiej rodziny prowadzi go ku refleksji o upodobaniach kulinarnych różnych narodów, ale też do kwestii uprzedzeń rasowych: „Ależ ci Niemcy żrą. Zresztą zostawmy te uprzedzenia na uboczu, przecież i Włosi, i Francuzi, i my Polacy też potrafimy zjeść. Tylko że w głębi świadomości żyją jakieś urazy” (ŚSD, s. 194).

Można zatem powiedzieć, że wszelkie doznania i obserwacje prowadzą bohatera do rozmaitych przemyśleń, absorbują go w takim samym stopniu sprawy pozornie błahe, jak i wielkie. W istocie trudno jedno od drugich odróżnić.

Podróż do Wiecznego Miasta ma być dla Różewiczowskiego bohatera przełomem. Leci tam, „by odmienić swoje życie” (ŚSD, s. 108). W kontekście tak określonego celu, cała wyprawa nabiera wielkiej wagi, a wszelkie gromadzone podczas niej doświadczenia powinny mieć szczególny charakter. Znamienne więc jest fakt, iż bohater z uwagą i ogromną pieczołowitością rejestruje z pozoru nieistotne wrażenia. Jego uwagę przykuwa np. pachnące małe mydełko i różowy „domowy” w charakterze ręcznik w samolotowej toalecie, ale z tych obserwacji płynnie znacząca konkluzja: „że nawet taki drobiazg jak ręcznik wpływa na nasze myśli oraz samopoczucie i może zmienić stosunek do otaczającego nas świata” (ŚSD, s. 105). To docenienie roli drobiazgów pojawi się ponownie także przy okazji wizyty w toalecie na lotnisku w Wiedniu. Zyska ona uznanie bohatera, gdyż jest – jak to określi – „zbudowana z głową” (ŚSD, s. 112). To spostrzeżenie prowadzi do kolejnej konkluzji o wadze drobiazgów: „Choć życie człowieka współczesnego nasycone jest olbrzymią ilością nowych wydarzeń i obrazów, które gonią za sobą w jakimś opętającym tańcu, to przecież uwaga nasza potrafi się zatrzymać na pozornych drobiazgach, które prze-

²³ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 103.

cież, podobnie jak wydarzenia wielkie, stanowią o naszym życiu” (ŚSD, s. 113). Niezwykle ważne to wyznanie zwłaszcza w obliczu tego, co o doświadczeniu pisał John Dewey, wskazując, że nawet błaha wydarzenie, właśnie ze względu na swoją nieważność wobec naprawdę istotnych spraw, dowodzi tym wyraźniej, czym w istocie jest doświadczenie²⁴.

Bohater *Śmierci w starych dekoracjach* pragnie w najwyższym stopniu wykorzystać każdą chwilę tej podróży, oglądać przez okno niebo i chmury, a tymczasem – wyznaje – „widziałem prawie wyłącznie głowę Jadziaka, jego profil albo spocone czoło, chustkę do nosa, poplamione spodnie [...]” (ŚSD, s. 107). Ma poczucie bezpowrotnie utraconego czasu „przez portki jakiegoś cymbała”, który zasłonił mu „swoją głębią niebo” (ŚSD, s. 107). Ów zawód i rozczarowanie kompensuje mu jednak dalsza część podróży, gdy może wreszcie podziwiać z samolotu upragniony widok: „Widziałem przez chmury przestwór szmaragdowy i lazurowy, zobaczyłem biały statek [...] Widziałem też kolistą zatokę [...]” (ŚSD, s. 124). Gdy, jadąc już z lotniska autobusem, dostrzega akwedukty, wypełnia go „uczucie zdziwienia i radości” (ŚSD, s. 127), nawet ogarnia wzruszenie: „Byłem bardzo wzruszony, że widzę akwedukty” (ŚSD, s. 127) – wyznaje. Zaraz jednak widok starożytnych wodociągów oglądanych przez szybę autobusu zastępują obrazy stacji benzynowych i sklepów oświetlonych światłami neonów. Bohater wyraża pragnienie: „Chciałem teraz jechać i jechać tym autobusem bez końca. Jechać i oglądać te obrazy” (ŚSD, s. 127).

Warto zauważyć, że równie absorbujące jak widok akweduktów czy po prostu nocnych obrazów miasta okazuje się też oglądanie wystawy sklepowej: „Był to raj damskich pantofli. Przez dłuższą chwilę obserwowałem niezwykłą różnorodność barw, materiałów i form” (ŚSD, s. 129). Podziwianie wystawy zasiewa wątpliwość: „Czemu ja tu stoję z walizką i wpatruję się w damskie pantofle. Przyjechałem, przyleciałem drogą powietrzną i stoję, i patrzę na czarny lakierowany bucik na szpilce. Aż się do siebie uśmiechnąłem” (ŚSD, s. 129).

Zaspakajanie głodu obrazów budzi więc także całą gamę różnorodnych doznań i emocji, okazuje się bowiem nie tylko pokarmem dla wzroku, ale też sposobem na wzbudzenie rozmaitych uczuć i stanów duszy – od radości i wzruszenia do refleksji i dobrotliwego uśmiechu na myśl o własnym postępowaniu. Z kolei, gdy na chwilę wyłączony zostaje zmysł wzroku, dominować zaczyna dotyk. Zmęczony bohater zamyka oczy, ale dotykiem ciała kontroluje obecność bagażu: „Przymknąłem na chwilę oczy, ale walizkę postawiłem między nogami, dotykałem jej kolanem” (ŚSD, s. 130). Odczucia ciała mają być więc tutaj gwarancją bezpieczeń-

²⁴ Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, s. 46.

stwa, choć z drugiej strony, czasem trudno im zaufać, gdyż zmysły przecież mogą zawodzić. Widać to jasno w sytuacji, gdy bohater kwestionuje poznawczą funkcję wzroku, oglądając w wiszącym nad hotelowym łóżkiem lustrze własne nagie ciało i twarz. Mówi: „Jakie to dziwne uczucie. Pierwszy raz od wielu lat widzę moje ciało. Całe ciało. To nic ciekawego dla osoby postronnej” (ŚSD, s. 154), ale, jak można domniemywać, interesujące dla samego bohatera. Siebie przecież inaczej nie mógłby w ogóle ujrzeć, gdyż „inne zobaczenie siebie niż w lustrze jest nam niedostępne”²⁵. Za Maurice’em Merleau-Pontym mógłby bohater powtórzyć: „Jestem zawsze po tej samej stronie mojego ciała, doświadczam go z pewnej niezmiennej perspektywy”²⁶. Co więcej, perspektywy tej nie może zmienić także lustro, czego świadomość wyraża bohater, gdy ogląda własną twarz: „przyjrzałem się mojej twarzy, którą znam tak dobrze, a przecież jej nie pamiętam. Nie pamiętam ani jednej odbitki mojego oblicza w lustrze [...]” (ŚSD, s. 138).

Przywołane słowa przywodzą na myśl fragment Różewiczowskiego wiersza *zadanie domowe*, w którym to zawodna przecież pamięć zostaje uznana za bardziej wiarygodne źródło prawdy niż postrzegany w lustrze własny wizerunek:

opisz swoją twarz
z pamięci
nie z lustra

w lustrze możesz pomylić
prawdę z jej odbiciem²⁷.

Jednak bohater *Śmierci w starych dekoracjach* właśnie z pamięci nie potrafi opisać swojej twarzy. Gdy wyznaje: „A zdaje mi się, że znam własną twarz, bo przecież nie było dnia, żebym na nią nie spojrział” (ŚSD, s. 138), to rzeczywiście stwierdza, że patrzenie i widzenie nie są tożsame. Czasem można patrzeć, lecz niczego nie widzieć. W istocie przecież – jak pisał Rüdiger Bubner – „czym jest widzenie i co się widzi, widząc, można zademonstrować jedynie przez czynność widzenia”²⁸. Zmysł wzroku zawodzi, bowiem tylko pozornie prowadzi do poznania. Bohater konkluduje: „Lepiej znamy twarze innych. A swoją twarz widzi się przez odbitkę fotograficzną” (ŚSD, s. 138).

²⁵ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 94.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. J. Migasiński, M. Kowalska, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996, s. 151.

²⁷ T. Różewicz, *zadanie domowe*, [w:] *tenże, zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 55.

²⁸ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. 61.

Różewicz, eksponując naturalny charakter percepcji zmysłowej i wskazując na udział w doświadczeniu estetycznym zarówno tego, co racjonalne, jak i tego, co sensoryczne, przewyższa propagowaną przez tradycyjną estetykę wyjątkowość postawy psychologicznej. Co więcej, by pochwycić pełnię *aisthesis*, estetyczność rozciąga na obszary tradycyjnie uznawane za nieestetyczne. Wszystko to sprawia, że rozumienie *aisthesis*, jakie wyłania się ze *Śmierci w starych dekoracjach*, wydaje się bardzo nowoczesne. Autor buduje swoistą „estetykę poza estetyką” (Welsch) czy też „nową estetyczność” (Berleant), która wykracza daleko poza tradycyjne związanie *aisthesis* ze sztukami pięknymi. Konsekwencją powyższego jest fakt, iż w Różewiczowskim opowiadaniu doświadczenie sztuki i życia zostaje utożsamione.

Bohatera pochłaniają w równym stopniu zwiedzane obiekty, co odgłosy i obrazy wielkiego miasta przypominającego żyjący organizm (zob. ŚSD, s. 161). Poddaje on szczegółowej obserwacji zarówno dzieła sztuki, jak i np. „żywe obrazy” dwóch kobiet siedzących przy kawiarnianym stoliku czy zwiedzających muzeum turystów, których zachowanie niejednokrotnie go bawi. Czasem nawet doświadczenia zwyczajne, codzienne wygrywają z siłą sztuki.

Trzeba zatem przyznać, że doświadczenie obiektu artystycznego nie jest tu niczym wyjątkowym. Różewicz nie tylko zrównuje je z innymi doświadczeniami, ale nierzadko nawet czyni doświadczeniem drugiego planu. Gdy bowiem bohater opowiadania podziwia piękne obiekty architektoniczne, przedmioty sztuki, to w istocie często podkreśla doznania, które wiążą się nie tyle z przeżyciem sztuki, ile po prostu z czynnością zwiedzania – chodzeniem, zmęczeniem, pragnieniem, odczuciem gorąca, bólem nóg itp. Zwraca też parokrotnie uwagę na wszelkie okoliczności towarzyszące obcowaniu ze sztuką. Wymownym tego przykładem jest relacja z wizyty w Koloseum. Choć wywiera ono na bohaterze – jak sam przyznaje – ogromne wrażenie, a nawet wywołuje wzruszenie (zob. ŚSD, s. 165), to uwagę przykuwa także „budka z napojami chłodzącymi, cukrami i lodami” (ŚSD, s. 165), a bohater rejestruje również fakt, iż coca-cola jest tu droższa niż w kiosku na dworcu czy na ulicy. Te spostrzeżenia przeplatają się jednak z refleksjami na temat historii miejsca, w którym bohater się znalazł, a sceneria Koloseum porusza w nim pamięć o dawnych dziejach, jego dusza – jak to określa – rozrasta się i chłonie przeszłość (zob. ŚSD, s. 167), a myśli kłębią się „jak chmury na niebie” (ŚSD, s. 165).

Także wizyta w Muzeach Watykańskich jest szczególna, gdyż bohater skupia się tu m.in. na wyglądzie i cenie biletu, posturze strażników czy wielkości samego gmachu muzeum. Konkluzja płynąca z tego zwiedzania również wydaje się zaskakująca. Bohater stwierdza bowiem, że

„po czterech godzinach oglądania cudów sztuki należy zjeść bodaj skromny posiłek” (ŚSD, s. 144). Relacja ze zwiedzania muzeum przybiera więc najpierw formę sprawozdania z wizyty w restauracji. Bohater rejestruje obrazy, obserwując innych gości i kelnerów podczas pracy, zdaje sprawę ze składników zupy, rejestruje też kolor i cierpki smak wina, którym delektował się małymi łykami: „Rozkoszowałem się winem, które wywołało we mnie pewną przemianę. Byłem lżejszy i widziałem jakby ostrzej” (ŚSD, s. 145). Podkreśla przyjemność, jaką wywołuje smak solonej bułeczki: „Bułeczki zjadłem trzy. Ostatnią do wina. Posoliłem. Taka solona bułeczka z winem jest znakomita” (ŚSD, s. 145). Przyjemność picia i jedzenia sprawia, że bohater zapomina nawet o tym, iż nieopatrznie usiadł w pobliżu toalety, co początkowo bardzo go irytowało.

Dopiero po zdaniu relacji z tych wszystkich okoliczności towarzyszących zwiedzaniu muzeum bohater odnosi się bezpośrednio do doświadczenia sztuki. Stwierdza: „Miałem w sobie w oczach ten cały wspaniały jakby film z kolosalnego Muzeum Watykańskiego i Kaplicy Sykstyńskiej z *Sądem Ostatecznym* Michała Anioła. Pragnąłem obejrzeć każdy szczegół, wszystko” (ŚSD, s. 145-146). Ma jednak świadomość, że „nie ma mowy o dokładnym obejrzeniu wszystkiego” (ŚSD, s. 147). Przyznaje, że choć sam obraz Michała Anioła zrobił na nim ogromne, nawet przytłaczające wrażenie i w jego obliczu doznaje podziwu i dumy, to centralna postać Chrystusa wprowadza go w zakłopotanie, wywołuje przykre uczucie zażenowania i zawstyżenia, gdyż malarskie przedstawienie rozmija się znacząco z wyobrażeniem o cielesnej postaci Jezusa. Bohater wyznaje: „Nie mogę otrząsnąć się do tej pory z przykrego i drażniącego uczucia. To jest wręcz szokujące” (ŚSD, s. 147). Ocenie poddane zostaje więc nie tyle samo dzieło sztuki, ile rozbieżność między tym, co oglądane, a tym, co wyobrażone. Ów wyobrazeniowy aspekt poznania estetycznego związany ze sztuką²⁹ zawodzi. Oglądany obraz jednocześnie zachwyca i rozczarowuje.

Podobnie mieszane uczucia wzbudzają także świątynie Rzymu, które czasem bohater docenia, ale bynajmniej nie dlatego, że „są cudowne” (ŚSD, s. 172), lecz ze względu na fakt, iż można po prostu skryć się w nich przed palącym słońcem (zob. ŚSD, s. 153). Czasem wprost przyznaje, że go rozczarowują, tak jak kościół św. Piotra i Pawła. Budowlę tę ocenia jako ciężką i jakąś fałszywą (zob. ŚSD, s. 174), a wewnątrz opisuje jako „konwencjonalne, tandetne, martwe” (ŚSD, s. 175). Niesmak budzi także znajdująca się w rzymskich kościołach ogromna liczba skarbonek. Akceptacji bohatera nie znajduje również oglądana w jednym z muzeów

²⁹ Zob. J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4.

głowa Junony, której twarz wydaje mu się bezduszna i martwa. Sugeruje nawet, że straciła życie od nadmiaru podziwu, którym obdarowywali ją zwiedzający. W aktywności percepcyjnej odbiorców dzieła upatruje więc siły niszczącej materię sztuki. Odcinając się od masowego uwielbienia dla uznanego arcydzieła, przyznaje, że nie robi ono na nim szczególnego wrażenia.

Uwagę bohatera przykuwa natomiast niepozorna rzeźba śpiącego młodzieńca. Spędza przy niej wiele czasu, zwraca uwagę na strukturę i twardość kamienia, który „wygląda jakby miał w sobie jeszcze ciepło rąk i oddech twórcy” (ŚSD, s. 202), docenia rozmaite detale dzieła, które napędza go uczuciem „tkliwości i zaciekawienia” (ŚSD, s. 203). Jednak obok tych stanów mentalnych pojawia się także *stricte* cielesne pragnienie dotyku: „Miałem nawet chęć dotknąć tego marmurowego śpiącego młodzieńca, bo w tej chwili nie był on dla mnie martwą figurą z kamienia, lecz śpiącym pięknem. Miałem chęć go dotknąć moją żywą ręką [...]” (ŚSD, s. 205). Można powiedzieć za Berleantem, że właśnie w procesie doświadczenia estetycznego obiekt artystyczny pozostaje żywy i wprost domaga się, by go dotykać i czuć³⁰.

Pragnienie dotyku – choć w przypadku rzeźby wydaje się naturalne – zostaje jednak stłumione przez świadomość, że mogłoby przez dozorców muzeum być poczytane za coś niestosownego. Dotyk bowiem można uznać za najbardziej cielesny ze zmysłów. Wpisane weń niezwykle silne oddziaływanie estetyczne – na co zwracał uwagę Berleant – niemal w całości wiąże się z bezpośrednią zmysłową fascynacją³¹. Od dotyku powstrzymuje bohatera także zaskakujące odkrycie, iż wcielony w marmur młodzieniec ma dziewczęcą pierś. Pojawia się uczucie zawstydzenia i refleksja o krzywdzącej, zwierzęcej pogardzie dla „obojnaka” (zob. ŚSD, s. 205). Podjęta myśl prowadzi następnie ku konkluzji o normalności: „Jakież to chamstwo tkwi w osobnikach normalnych, któż zresztą jest teraz normalny?” (ŚSD, s. 206). Tutaj także, obok fascynacji i zaciekawienia rzeźbą, pojawia się uczucie zawodu (społeczny zakaz dotyku) i zawstydzenia (powszechna pogarda dla hermafrodyty).

Obecne w powyższych sytuacjach obcowania z obiektami sztuki uczucia i emocje negatywne pozwalają przywołać pojęcie estetyki negatywnej Arnolda Berleanta³². W *aisthesis* bowiem mogą ujawnić się bardzo różnorodne doznania, a ich skutkiem niekoniecznie musi być zmysłowa przyjemność. Istnieje przecież także – pisze autor *Wrażliwości i zmysłów* – negatywny zakres doświadczenia estetycznego. Doświadczenia takie

³⁰ Zob. A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 112.

³¹ Tamże, s. 105.

³² Zob. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 102.

mogą wyrażać stratę, udaremnienie jakiejś możliwości, cierpienie, obrzydzenie, niepokój czy ból moralny. W *aisthesis* streszcza się zatem cała gama ludzkich doznań, także tych wartościowanych ujemnie.

Doświadczenie zmysłowe może być więc po prostu przykre, szkodliwe lub też wzbogacające i radosne. I choć, podsumowując swą wyprawę do Wiecznego Miasta, Różewiczowski bohater wyznaje, że zatopił się w świecie zwiedzanych miejsc i zabytków, to swoje wrażenia ocenia jako mieszane, bowiem nierzadko oczarowaniu i uniesieniu towarzyszyły właśnie doznania przykre bądź nawet komiczne. „Często – przyznaje bohater – jedno i drugie wrażenia spletały się ze sobą w jeden wieniec” (ŚSD, s. 200-201).

Wydaje się jednak, że właśnie dlatego, iż podziwiane dzieła budzą tak zróżnicowane uczucia i emocje, a często też kierują całą uwagę bohatera (rozbudowane refleksje, wspomnienia, skojarzenia) w rejony zupełnie ze sztuką niezwiązane, pozwalają stwierdzić, że w *aisthesis* sztuka i życie łączą się w jedno i nie sposób przeprowadzić tu jakiegokolwiek granicy. Trudno tutaj zatem mówić także o jakiejś twórczej predyspozycji, która doskonalona w kontakcie ze sztuką, dawałaby możliwość pełniejszego doznawania rzeczywistości. U Różewicza – jak można sądzić – zależność ta jest obustronna. A może nawet zupełnie odwrotna?

I chociaż niewątpliwie doświadczenie sztuki ze względu na swój aspekt estetyczny zajmuje szczególną pozycję w procesie poznawania rzeczywistości, to w Różewiczowskim opowiadaniu tak nie jest. Autor, niejako wbrew tradycji estetycznej, dowodzi, że jest to takie doświadczenie, jak każde inne. Doświadczenie sztuki nie różni się tutaj w istocie od doznawania świata „dookolnego” – jak mawiał Witkacy.

Można powiedzieć, że w myśl tego, co postuluje Arnold Berleant, Różewicz ożywia doświadczenie estetyczne „poprzez zetknięcie ze światem rzeczywistych zdarzeń”³³ i podobnie jak Richard Shusterman³⁴ przekonuje, że kategoria *aisthesis* jest tym, co spaja sztukę ze zjawiskami pozartystycznymi. Więcej nawet, pokazuje, że doświadczenie sztuki jest w istocie doświadczeniem egzystencji.

Z obcowania ze sztuką nie czyni więc autor jakiegoś szczególnego wydarzenia, nie utożsamia go też z pięknymi przedmiotami, lecz po prostu eksponuje indywidualny wymiar doświadczenia tych przedmiotów, bo – jak pisał autor *Wrażliwości i zmysłów* – tylko doświadczenie pozwala je uchwycić³⁵. W świecie, w którym niepewne pozostają granice rzeczy³⁶, „to

³³ Tenże, *Prze-mysśleć estetykę...*, s. 109.

³⁴ Zob. R. Shusterman, *Somatoestetyka a problem ciała/media*.

³⁵ Zob. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 43.

³⁶ Berleant, stawiając pytanie dotyczące tego, gdzie zaczynają i kończą się rzeczy, pyta retorycznie np. o to, gdzie znajduje się linia podziału dwóch pasów ruchu na drodze

właśnie doświadczenie i tylko ono jest realne³⁷. Realne – można dodać – nawet jeśli (a może tym bardziej jeśli) miałyby to oznaczać, że obcowanie z dziełem sztuki kojarzyć się będzie z ceną biletu wstępu, smakiem wina czy bolącymi stopami.

Estetyczne doznawanie świata przez Różewiczowskiego bohatera nie jest zatem tylko sumą prostych wrażeń zmysłowych, zgoła nieświadomych czy instynktownych. W procesie budowania tego doświadczenia niemal zawsze biorą udział także władze mentalne, receptywne, kognitywne, afektywne. Właściwie wszystko, czego doświadcza bohater (niezależnie od rangi percypowanej sytuacji czy przedmiotu), poddawane jest ocenie i namysłowi, obudowywane wspomnieniami, wyobrażeniami czy pragnieniami. Mówiąc słowami Wolfganga Welscha, doświadczenie estetyczne wyróżnia tutaj „synteza naoczności, wyobraźni i refleksji”³⁸.

Można powiedzieć, że Różewicz, próbując pochwycić ulotne wrażenia bohatera, pragnie przejść od „świata niemego do świata wypowiedzianego”³⁹, od przedrefleksyjnego doznania do ujęcia go w słowach⁴⁰ tak, by jednak nie utracić owego pierwotnego kontaktu z rzeczami. Arcytrudne to zadanie. Doświadczenie jest przecież aktem, o którym „nie można niczego powiedzieć, zanim zostanie dokonany”⁴¹. Nawet jeśli jest ono bardzo głębokim przeżyciem dla doświadczonego, pozostaje wyłącznie jednostkowym, indywidualnym doznaniem. Można o nim mówić, lecz w istocie nie można go wypowiedzieć. Wydaje się jednak, że wbrew tym trudnościom i ograniczeniom właśnie tam, „dokąd nie mogą zabrać nas słowa”⁴², próbuje zabrać nas Tadeusz Różewicz w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*.

nieoznakowanej liniami albo o to, w którym momencie utraty włosów człowiek staje się łysy. Zob. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 88.

³⁷ Tamże, s. 85.

³⁸ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, s. 141.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 48, 50.

⁴⁰ Problem przekazywania doświadczeń zmysłowych w dziele literackim w kontekście twórczości T. Różewicza podejmuje R. Cieślak. Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, tu zwłaszcza podrozdział *Wzorzec poznawczy*.

⁴¹ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, s. 61.

⁴² A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 112.