

Wielogłos

RADA NAUKOWA

Jerzy Borowczyk (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Andrzej Borowski (Uniwersytet Jagielloński)

Maria Delaperrière (Institut national des langues et civilisations orientales, Paris)

Jens Herlth (Universität Freiburg)

Michał Paweł Markowski (University of Illinois, Chicago)

Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)

Brigita Speičytė (Vilniaus universitetas)

Marta Wyka (Uniwersytet Jagielloński)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Tomasz Bilczewski

Paweł Bukowiec (redaktor naczelny)

Jakub Czernik

Karolina Górniak-Prasnal

Barbara Kaszowska-Wandor

Tomasz Kunz (sekretarz redakcji)

Monika Świerkosz

Adres redakcji

Wydział Polonistyki UJ

31-007 Kraków, ul. Gołębia 16, pok. 48

e-mail: wieloglos.redakcja@uj.edu.pl

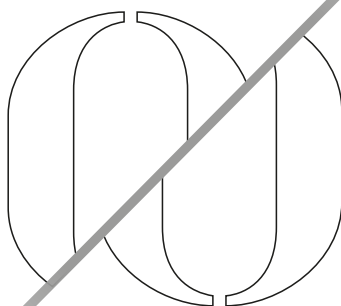
www.ejournals.eu/Wieloglos

Wielogłos

pismo wydziału
polonistyki UJ

2 / 2022 (52)
ISSN: 1897 1962

Wokół Różewicza O śmiechu, fotografiach i głosie



REDAKCJA NAUKOWA
Tomasz Kunz

WIELOGŁOS. Pismo Wydziału Polonistyki UJ 2 (52) 2022

REDAKCJA NAUKOWA: Tomasz Kunz

PROJEKT OKŁADKI: Maciej Godawa

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Autorzy
Wydanie I, Kraków 2022
All rights reserved

Niniejsza publikacja stanowi utwór chroniony na podstawie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Prawami do tego utworu dysponuje Wydawca – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego wraz z uprawnionymi twórcami. Bez zgody Wydawcy niedopuszczalne jest kopiowanie, rozpowszechnianie lub inne korzystanie z niniejszej publikacji, chyba że takie korzystanie następuje w ramach dozwolonego użytku osobistego, publicznego lub licencji otwartego dostępu udzielonych przez Wydawcę.

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

ISSN 1897-1962 (wersja papierowa)
ISSN 2084-395X (wersja elektroniczna)
ISBN 978-83-233-5158-0

Nakład 130 egz.

Pierwotną wersją czasopisma „Wielogłos” (ISSN 2084-395X) jest wersja online, publikowana kwartalnie na stronie: www.ejournals.eu/Wieloglos



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97
tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Rozprawy i szkice

| | |
|--|----|
| Andrzej Skrendo, <i>Kwestia śmiechu – rozważania o Różewiczu</i> | 1 |
| Piotr Michałowski, <i>Z czego się śmieje wiersz Różewicza?</i> | 23 |
| Tomasz Mizerkiewicz, <i>Sumienne oglądanie. Śmieszność i problem uznania w twórczości Tadeusza Różewicza</i> | 39 |
| Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski, <i>Nożyk w wierszu – wykładniki Różewiczowskiej niepowagi</i> | 51 |
| Grzegorz Olszański, <i>Poetyki negatywów. Tadeusz Różewicz wobec fotografii</i> | 69 |
| Andrzej Hejmej, <i>(Nie)obecny głos. W podwójnym archiwum Tadeusza Różewicza</i> | 89 |

Recenzje i omówienia

| | |
|---|-----|
| Grażyna Gajewska, <i>Ludzie i rzeczy: poza binaryzmem. O książce Magdaleny Zdrodowskiej „Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki”</i> | 113 |
|---|-----|

| | |
|------------------------------|-----|
| Noty o autorach | 131 |
|------------------------------|-----|



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 1–22
doi:10.4467/2084395XWI.22.001.15874
www.ejournals.eu/Wieloglos

Andrzej Skrendo

Uniwersytet Szczeciński

 <https://orcid.org/0000-0002-7402-2048>

Kwestia śmiechu – rozważania o Różewiczu

Abstract

The Question of Laughter: Reflections on Różewicz

The subject of the article is the problem of laughter and the related phenomena in the work of Tadeusz Różewicz. The problem is considered in a broad theoretical context. The aim of the article is to develop a concept in which two pictures of Różewicz will be reconciled: the poet of trauma as well as the satirist and the comedy writer.

Słowa kluczowe: śmiech, literatura modernizmu, Tadeusz Różewicz

Keywords: laughter, literary modernism, Tadeusz Różewicz

1

Spójrzmy na kwestię śmiechu u Różewicza inaczej niż zwykle: nie jak na sprawę kłopotliwą, ale na szczęście poboczną, tylko jak na nowy ośrodek skupienia, dość słabo dotychczas widoczne miejsce przecięcia znanych skądinąd wątków, metodę odmienną niż dotąd problematyzacji. Nie chodzi tu o „przewartościowanie wartości”, lecz o coś innego, co można by nazwać – wstępnie i nieprecyzyjnie – wywłaszczaniem oraz przywłaszczaniem wartości.

Kategoria śmiechu wydaje się bardzo użyteczna i nadzwyczaj poręczna w takim przedsięwzięciu z powodów, można powiedzieć, hermeneutycznych. Twórczość Różewicza ma bowiem te same cechy co śmiech. Jest jak śmiech. Ze śmiechu się wywodzi i do niego wraca. Nie tragizm i wzniosłość, ale humor

i śmiech są tematem Różewicza. Nie tyle tragizm staje się u Różewicza śmieszny, ile śmiech tragiczny: każda wartość niejako na śmiech jest narażona i śmiechem zarażona. Słowem: twórczość Różewicza jest śmiechu warta – ale wcale nie bezwartościowa. Wywołuje śmiech pusty, lecz pełen znaczenia. Sprawia, że nie jest nam do śmiechu – i z tego powodu śmiechu uczy¹.

W ogromnej literaturze poświęconej śmiechowi oraz zjawiskom z nim spokrewnionym i spowinowaconym podkreśla się, że śmiech wyzwala się nagle i równie niespodziewanie znika². Nigdy nie wiadomo, co jest jego przedmiotem, wiadomo tylko, że może nim być wszystko i cokolwiek³. Śmiech nie zawsze łączy się z wesołością lub rozbawieniem ani nawet z humorem⁴.

¹ Erazm Kuźma pisał, że twórczość Różewicza podsuwa nam wizję, która – wbrew pozorom – „nie jest [...] wcale wizją tragiczną”, bo u Różewicza wszystko dzieje się tak jak w tomie *Plaskorzeźba*: Różewicz „niby mówi [tu] o śmierci i sprawach ostatecznych”, ale zarazem przecież „słusznie pisze: «zasłużyłem sobie / na order uśmiechu / bodaj / trzeciej klasy» [...] Chciałoby się krzyknąć: pierwszej! pierwszej!” (E. Kuźma, *Kto mówi w utworach Tadeusza Różewicza? Z problemów podmiotowości literatury współczesnej* [w:] *Zobaczyć poetę. Materiały z konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4–6.11.1991*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań: Zakład Teatru i Filmu IFP UAM, Wydawnictwo WIS 1993, s. 21).

² O tej nagłości mówią klasycy wszystkich trzech głównych teorii humoru, wyróżnianych na gruncie anglosaskim. Thomas Hobbes jako przedstawiciel teorii wyższości (T. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego*, przeł. Cz. Znamierowski, wstęp i przypisy J.C.A. Gaskin, Warszawa: Fundacja Aletheia 2009, s. 137), Zygmunt Freud jako reprezentant teorii ulgi (Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR 1997, s. 140), Immanuel Kant jako eksponent teorii niespójności (I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, Warszawa: PWN 1986, s. 271). Nagłość to zresztą fakt fizjologiczny: „Śmiech składa się z nagłych, spazmatycznych wyrzutów powietrza z płuc, zazwyczaj z większą siłą niż podczas normalnego oddychania lub mówienia” (zob. hasło *Laugh, Laughter, Laughing* napisane przez W. Chafe [w:] *Encyclopedia of Humor Studies*, ed. S. Attardo, Los Angeles: SAGE Reference, s. 436). W ujęciu H. Plessnera (*Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posłowiem opatrzyła A. Zwolińska, Kęty: Wydawnictwo Antyk 2004, s. 31) śmiech to „nicopanowane i bezładne erupcje usamodzielniającego się w nich ciała”.

³ Innymi słowy, „humor z pewnością nie stanowi pierwotnej cechy niczego”, zaś „żaden żart nie jest śmieszny sam z siebie” (M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams Jr, *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Kraków: Copernicus Center Press 2016, s. 39); „śmiech może pojawić się pod zupełnie innymi, a czasem sprzecznymi współrzędnymi” (J. Trouvain, K.P. Truong, *Laughter* [w:] *The Routledge Handbook of Language and Humor*, ed. S. Attardo, New York–London: Routledge 2017, s. 341); „śmiech oznacza skutek bez podania przyczyny” (E. Aubouin, *Technique et psychologie du comique*, Marseilles 1948, s. 13, cyt. za: S. Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin–New York: Mouton de Gruyter 1994, s. 11).

⁴ „Krótko: śmiech nie zawsze jest wesołą sprawą” (T. Eagleton, *Humour*, New Haven–London: Yale University Press 2019, s. 6). W. Chafe (*The Importance of Not Being Earnest*.

Podobnie dzieje się ze śmiechem jako tematem rozważań teoretycznych i historycznych. Bo czym się zajmujemy, gdy o śmiechu próbujemy mówić, i czy mówimy właśnie o nim, czy o czymś innym – a nawet o wielu innych rzeczach, które śmiechem nie są, ale które jakby nagle wślizgują się na jego miejsce lub w które śmiech niespodziewanie się przemienia albo które tylko na chwilę postać śmiechu przyjęły? Czego szukamy, kiedy szukamy w twórczości Tadeusza Różewicza śmiechu? O czym mówią Różewicz i teksty przez niego podpisane, gdy mówią o śmiechu, i dlaczego właśnie o śmiechu mówią, kiedy mówią o czymś innym, co śmiechem nie jest? Dlaczego, gdy próbujemy o śmiechu mówić, zwykle rychło i niepostrzeżenie tracimy pewność, że to właśnie śmiech jest wciąż naszym tematem? Ciekawa rzecz: gdy o śmiechu rozprawiamy, sam śmiech znika i pojawia się w jakiś nieznośny sposób coś innego, coś „zamiast”. Chcemy mówić o śmiechu, ale mówimy „zawsze zamiast” – zamiast o nim, o czymś innym. Na przykład o rozbawieniu, zabawie, żarcie, dowcipie, a także o komedii, komizmie, ironii, parodii, satyrze, jak również o pogardzie, obrzydzeniu, nieczystości, wykluczaniu. A ponadto o niespójności, kontraście i sprzeczności, dodatkowo – czemu nie? – o wzniosłości i popolitości, *pathos* i *bathos*, przeznaczeniu i łasce, skończoności i nieskończoności, ciele i zbawieniu. I jeszcze o bardzo wielu innych, w zasadzie dowolnych kwestiach, co zresztą odpowiada naturze samego śmiechu, który może dotyczyć wszystkiego, czego tylko zechce.

Różewicz jest świadom działającej tu reguły „zawsze zamiast”, z tego powodu pracuje na korpusie wymienionych (i niewymienionych, bo to korpus dużo szerszy) określeń oraz terminów. Stąd takie jego wyrażenia jak „tak zwana komedia” (podtytuł do *Wyszedł z domu*, ale dotyczy też wielu innych sztuk), „elementy trywialne” lub „trywialność”⁵, „sztubackie dowcipy” oraz „„brutalne» kawały”⁶, „droga krzyżowa w wesołym miasteczku”⁷.

The Feeling Behind Laughter and Humor, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2007) poświęca obszerny rozdział (*Nonseriousness without humor*, s. 73–89) śmiechowi bez humoru. Noël Carroll (*Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018, s. 25) pyta wręcz: „czy śmiech jest rzeczywiście właściwym obiektem analizy dla teorii humoru” i przypomina za A.M. Ludovicim, że towarzyszące śmiechowi „gesty, [zwłaszcza] obnażenie zębów, są forma rytualnego ugryzienia, a zatem symbolizują wrogość” (s. 21). Podsumowując (słowami Attardo): „Z obserwacji, że to, co sprawia, iż ludzie się śmieją, jest humorystyczne, wysnuwa się wniosek, że humor i śmiech są identyczne, jednak ta relacja jest błędnie rozumiana jako symetryczna – to, co zabawne, sprawia, że się śmiejesz, a to, co sprawia, że się śmiejesz, jest zabawne. Prowadzi to do utożsamienia zjawiska psychicznego (humoru) ze złożoną manifestacją neurofizjologiczną (śmiech)” (*Linguistic Theories of Humor...*, s. 10).

⁵ Określenia te padają w tomie: K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1989, s. 171–172.

⁶ T. Różewicz, *Czytanie [w:] idem, Proza*, t. 3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004, s. 258.

⁷ *Idem, Przygotowanie do wieczoru autorskiego [w:] idem, Proza*, t. 3, s. 280.

Ale chciałoby się powiedzieć jeszcze więcej: trudność „przyszpilenia” śmiechu jest tą samą trudnością, z którą mamy do czynienia, gdy usiłujemy „przyszpilić” samego Różewicza⁸. Być może z tego powodu, że śmiech stanowi „moment opóźniania” i jest przeciwieństwem „finalistycznych teorii”, które „ciągle muszą mierzyć dystans, jaki jeszcze trzeba przebyć do celu, i które ciągle muszą przyspieszać”⁹. Różewicz zaś, jak wiadomo, z natury się nie spieszy¹⁰.

Inna cecha, która uzasadnia naszą hermeneutyczną hipotezę, że twórczość Różewicza jest jak śmiech, to negatywność tego ostatniego. Zasadniczo, aż do czasu oświecenia, śmiech rozumiano jako manifestację wyższości lub pogardy¹¹. Było tak zarówno w tradycji grecko-lacińskiej, jak i w tradycji biblijnej¹².

⁸ Uwagi o niemożliwości stworzenia teorii czy nawet opisu śmiechu, śmieszności i wielu pojęć pokrewnych stały się miejscem wspólnym bardzo wielu prac. Już Jean Paul twierdził, że „śmieszność opiera się wszelkiemu opisowi” (*Estetyka. Kurs przygotowawczy*, przeł. K. Krzemień [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Naumowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2000, s. 483). John Morreall pierwszemu rozdziałowi swojej często przywoływanej książki *Taking Laughter Seriously* (New York: State University of New York Press 1983) daje tytuł *Can There Be a Theory of Laughter?* Ted Cohen (*Humor* [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds. B. Gaut, D. McIver Lopess, London–New York: Routledge 2005, s. 375) stwierdza: „jest prawie na pewno prawdą, że nie może istnieć ogólna, nadrzędna «teoria» humoru, chyba że teoria ta jest tak ogólna i prawdopodobnie niejasna, iż jest całkowicie pozbawiona treści”. A. Stott (*Comedy*, New York–London: Routledge 2005, s. 7) powtarza za Kirby Olsonem, że „śmiech, jak pożądanie, jest dziwnie płynny i nie może być opanowany przez racjonalną myśl” (K. Olson, *Comedy After Postmodernism: Rereading Comedy from Edward Lear to Charles Willeford*, Lubbock: Texas Tech University Press 2001, s. 5).

⁹ *Zamiast posłowania. Śmiech jest małą teodyceą. Odo Marquard w rozmowie ze Steffenem Dietzschem* [w:] O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 1994, s. 148. Osobną kwestią jest to, czy istnieją inne teorie niż „finalistyczne”...

¹⁰ „Z zasady – nie gorączkuję się. Na problemy i pytania z 1948 roku zamierzam odpowiedzieć w 1968 roku, a na te z 1964 w 1974” (*Dużo czystego powietrza* (1965) [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2011, s. 18). Ten brak pośpiechu, postrzegany jako skandaliczne i bezprzykładne ociąganie się, był – jak wiadomo – przez dziesięciolecia jednym z głównych powodów krytyki Różewicza.

¹¹ Dwa cytaty: „Przed XVIII wiekiem większość autorów postrzegала śmiech prawie całkowicie negatywnie. Nie było rozróżnienia między «śmiechem z kogoś» i «śmiechem z kimś», ponieważ uważano, że wszelki śmiech wynika z ośmieszenia kogoś”; „Od XVII do XX wieku popularne koncepcje humoru i śmiechu przeszły niezwykłą przemianę, przechodząc od agresywnej antypatii teorii wyższości, przez neutralność teorii niespójności, do poglądu, że śmiech może czasem być sympatyczny i że współczucie jest warunkiem koniecznym do śmiechu” (R.A. Martin, T.E. Ford, *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, 2nd ed., London: Elsevier 2018, s. 9, 11; zob. też: D. Wickberg, *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Ithaca: Cornell University Press 1988).

¹² J. Morreall pisze (*Philosophy and Religion* [w:] *The Primer of Humor Research*, ed. V. Raskin, Berlin–New York: Mouton de Gruyter 2008, s. 212): „Gdy Biblia wspomina

Negatywność owa była kojarzona z doświadczeniem boskości lub świętości¹³. Miała jednak również anarchiczny i archaiczny, a nawet chtoniczny charakter¹⁴. W tradycji estetycznej przeciwstawiano, by użyć wyrażen Jaussa, „czystą negatywność i etyczną niewystarczalność śmiechu” (*bloße Negativität und ethische Insuffizienz des Lachens*), pojętego jako rodzaj życiowego zachowania, komizmowi jako kategorii pojawiającej się po przyjęciu postawy estetycznej (*ästhetischer Einstellung*). Ową przemianę śmiechu, będącego tylko niezapośredniczoną reakcją, w wartość estetyczną, czyli w komizm, Jauss nazywa pozytywizacją (*Positivierung*), oczyszczeniem, procesem katartycznym, sublimacją (za É. Souriau)¹⁵.

o śmiechu, wiąże się to z jedną z trzech rzeczy. W porządku malejącym są to wrogość, głupota i radość. W Biblii, gdy ktoś się śmieje, jest to zwykle wyraz wrogości, obrazy lub pogardy”. Pierre Destrée i Franco V. Trivigno we wstępie do zredagowanego przez nich tomu *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy* (New York: Oxford University Press 2019, s. 7) piszą: „Ponieważ śmiech agresywny jest powszechnie uważany za centralny przypadek śmiechu, nie dziwi, że najbardziej rozpowszechnione użycie humoru jest szydercze, czasem nawet mocno szorstkie, skierowane polemicznie albo do filozoficznych przeciwników i ich poglądów, albo przeciwko potocznej opinii. Taki filozoficznie szyderczy śmiech był już obecny przed Platonem”.

¹³ Peter L. Berger (*Redeeming Laughter. Comic Dimension of Human Experience*, 2nd ed., Berlin–Boston: Walter de Gruyter 2014, s. 191) zauważa, że „początki komizmu są bardzo bliskie spotkania z *numinosum*”, mówią bowiem o świecie przemienionym, mianowicie bez bólu. Zatem „bezbolesne światy komizmu można teraz postrzegać jako zapowiedź świata poza tym światem”, albowiem „obietnica odkupienia, w takiej czy innej formie, zawsze dotyczy świata bez bólu” (s. 195). Z powodu swej ambiwalencji śmiech – który bywa zarazem niszczący, jak i regeneracyjny, towarzyszy narodzinom, jak i śmierci – „wykracza poza język i jest często uważany za przejaw boskości” (I.S. Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins. Laughter in the History of Religion*, London–New York: Routledge 1997, s. 145).

¹⁴ Mahadev L. Apte w rozdziale *Humor in Religion* w książce *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*, Ithaca: Cornell University Press 1985) pisze o rytualnym humorze religii, zwłaszcza animistycznych, jako pełnym obsceny, skatologii i seksualnej transgresji. „Ciało w komedii jest medium, poprzez które bada się fascynację ludzkości jej instynktami i zwierzęcą naturą” (A. Stott, *op.cit.*, s. 82). To doświadczenie, by tak rzec, ciemności śmiechu wiodło często, jak pokazuje słynny skądinąd przykład Baudelaire’a, do swego rodzaju gnostycyzmu: „przekłęci, potępieni, naznaczenia śmiechem wykrzywającym twarze od ucha do ucha, to czysta ortodoksja śmiechu. [...] Śmiech jest sataniczny, a więc głęboko ludzki” (Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych* [w:] *idem, Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichosy w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2000, s. 155). Sugestywnie pisze też Eagleton: „piekło tradycyjnie rozbrzmiewa obscenicznym rechotem, chichotem i śmiechem tych zagubionych dusz, które wierzą, że przejrzały ludzką wartość i zdemaskowały ją jako pompacyjne oszustwo, którym jest” (T. Eagleton, *op.cit.*, s. 27).

¹⁵ H.R. Jauss, *Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen* [w:] *Das Komische*, Hg. W. Preisendanz, R. Warning, München: Wilhelm Fink 1976, s. 361.

Pozostaje jeszcze pytanie, co się zdarzy, gdy śmieszność i niedorzeczność świata życia zostaną wprowadzone w sferę sztuki bez sublimacji komizmu. Jak negatywność śmieszności może zachować agresywną, demaskującą i łamiącą normy przymoc, a jednocześnie być wykorzystywana w służbie sztuki wbrew wrodzonej sztuce tendencji idealizacyjnej? Śmieszność w tej funkcji znamy przede wszystkim z satyry. Jej tradycja i działanie jako gatunku literackiego wynika z faktu, że nieustannie otaczają ją zasady i tabu, które służą ograniczeniu niesubordynacji śmieszności¹⁶.

Jest to rzeczywiście pytanie kluczowe, także dla Różewicza – i to nie tylko jako satyryka.

Problem z uprawianiem satyry i śmiechem jako takim polega także na sprzedajności śmiechu, który stał się towarem rynkowym mimo swej ciemnej i negatywnej mocy¹⁷. „Publiczność śmieje się z tego, że nie ma się z czego śmiać”¹⁸ – piszą Max Horkheimer i Theodor W. Adorno. „Kultura rynku masowego ucieka się do humoru jako środka zaciemniania pustki, którą sprzedaje kosztem krytycznej myśli” – stwierdza Andrew Stott¹⁹. Michael Billig owo pomijanie „wielkiej negatywnej strony humoru” (*great negative side of humour*) nazywa pozytywizmem ideologicznym (*ideological positivism*), który wpaja nam fałszywą wizję społeczeństwa jako konstrukcji pozbawionej konieczności represji. Tymczasem właśnie wszechobecna represja stanowi źródło humoru i powód jego uniwersalności, a nawet jedną z funkcji śmiechu²⁰. Billig pyta, jaka jest ideologiczna relacja między przymusem zabawy i systemem społecznym, w którym przymus ten powstaje. Otóż chodzi o przemianę każdego z nas w konsumenta, który musi pozostawać w ciągłym stanie pragnienia, gotowy

¹⁶ *Ibidem*, s. 370.

¹⁷ J. Greenberg cytuje E. Waugh (*Modernism, Satire and the Novel*, New York: Cambridge University Press 2011, s. 7): „Satyra to kwestia okresu. Rozkwita w stabilnym społeczeństwie i zakłada jednolite standardy moralne – wczesne Cesarstwo Rzymskie i XVIII-wieczna Europa. Godzi w sprzeczności i hipokryzję. Obnaża układne okrucieństwo i szaleństwo, wyolbrzymiając je. Stara się wywołać wstyd. Na to wszystko nie ma miejsca w Stuleciu Zwykłego Człowieka, gdzie występki nie deklaruje już głośno poszanowania cnoty. Służba artysty dla dzisiejszego zdeintegrowanego społeczeństwa może polegać już tylko na tworzeniu własnych, małych, niezależnych systemów porządku. Przewiduję, że w zacinającym się mrocznym wieku skrybowie mogą odgrywać rolę mnichów żyjących po pierwszych zwycięstwach barbarzyńców. Mnisi ci nie byli satyrykami”.

¹⁸ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN 1994, s. 159. „Kolektyw śmieszków to parodia ludzkości” (s. 160).

¹⁹ A. Stott, *op.cit.*, s. 137.

²⁰ M. Billig posługuje się metaforą (*Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, London–Thousand Oaks–New Delhi: SAGE Publications 2005, s. 238): „Jeśli sens musi być społecznie nadzorowany, to kpiny i śmiech są przyjaznymi funkcjonariuszami z sąsiedztwa, którzy radośnie utrzymują porządek. A czasami wymachują pałkami z karzącym skutkiem”.

do wyrzucenia produktów z zeszłego roku w celu zakupu najnowszych. Tak funkcjonuje kultura infantylnizmu, w której pozycja niegrzecznego dziecka jest o wiele wygodniejsza i bardziej pożądana niż pozycja rodzica. Ale to także kultura „biomoralności”, która, jak zauważa z kolei Alenka Zupančič:

[...] promuje następujący fundamentalny aksjomat: osoba, która czuje się dobrze (i jest szczęśliwa), jest dobrym człowiekiem; osoba, która czuje się źle, jest złą osobą. To właśnie ta zależność między bezpośrednimi odczuciami/doznaniem a wartością moralną nadaje specyficzny koloryt współczesnej ideologicznej retoryce szczęścia. Jest to bardzo skuteczne, bo kto odważy się zabrać głos i powiedzieć, że w rzeczywistości nie jest szczęśliwy i że nie potrafi – albo, co gorsza, nawet nie chce – przemienić wszystkich rozczarowań swojego życia w pozytywne doświadczenie, które można zainwestować w przyszłość²¹.

Negatywność, brak, niezadowolenie, nieszczęście są obecnie postrzegane jako wady moralne. W takim świecie „pozytywnego myślenia” śmiech zamiera na ustach, a komizm umiera w powodzi komedii, w których śmieszyć może co najwyżej przemoc, z jaką szantażuje się nas koniecznością nieustannego śmiechu.

Jest to, rzecz jasna, także doświadczenie Różewicza, zwłaszcza późnego. Warto spojrzeć na jego ostatnie – zgryźliwe, szydercze, pozbawione dobrego smaku i nieśmieszne – tomy właśnie jako na reakcję na swego rodzaju współczesną korupcję śmiechu.

Najistotniejsze okazuje się jednak spojrzenie na śmiech jako na siłę, która wywłaszcza i zawłaszcza wartości, również wartość samego śmiechu. Różewicz jawi się w tej perspektywie jako pierwszy poruszyciel inscenizujący ruch zawłaszczania i wywłaszczania, a ostatecznie sam zwrotnie poruszany przez ruch, który wszczął. Ruch ten przynosi różne efekty: czasem „tylko” śmiech, a czasem humor jako swego rodzaju pojednanie. W jednym ze swoich późnych tekstów Różewicz mówi „jestem człowiekiem uśmiechu / nie człowiekiem śmiechu”²², ale to chyba nie do końca prawda. Lepiej byłoby powiedzieć „chciałbym być” lub „chciałem być”, bo Różewicz to pisarz zarówno śmiechu, jak i uśmiechu.

2

Jeśli mówiąc o śmiechu, zawsze mówimy o czymś innym, to spróbujmy te „inne kwestie”, łączące się ze śmiechem na zasadzie powinowactwa, wymienić.

²¹ A. Zupančič, *The Odd One In. On Comedy*, Cambridge, Massachusetts–London, England: Massachusetts Institute of Technology Press 2008, s. 5.

²² *Przemówienie Tadeusza Różewicza wygłoszone 8 października 2007 roku w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu z okazji przyznania doktoratu honoris causa* [w:] T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2009, s. 464.

Posłużmy się porządkiem wyliczenia, który sygnalizuje, że każda z wymienionych spraw zasługiwałaby na osobne rozwinięcie.

Zatem po pierwsze, śmiech, jakby zgodnie ze swą naturą, rozsadza próby stworzenia całościowej koncepcji opisującej tożsamość dzieła Różewicza. Jawi się ono jako permanentnie pęknięte na dwie części, liryczną i satyryczną. Pęknięcie to nie przebiega zgodnie z granicami rodzajowymi (w szczególności dzieli twórczość poetycką na dwie części), a do tego rodzi kłopotliwą sugestię, że Różewicz jako poeta satyryk jest autorem o wiele gorszym niż jako liryk traumy.

Po drugie, kwestia śmiechu – jest to, podkreślmy raz jeszcze, określenie umowne – dotyczy w szczególności ostatnich tomików Różewicza, w których żywioł szyderstwa, ironii, kpiny, żartu jest bardzo agresywny. Czy w związku z tym jego, powiedzmy precyzyjnie, późna faza późnej twórczości jest słaba i odstaje od reszty? Wydanie trzecie *Uśmiechów* stanowi ponadto bardzo wyrazisty sygnał tego, że Różewicz niejako pragnie skończyć tak, jak zaczynał (mam na myśli tomy *Echa leśne*, *W łyżce wody*, *Kup kota w worku* oraz *To i owo*), co sprawia, że jakby traci na znaczeniu jego „oficjalny” debiut, czyli *Niepokój*. Wyschnięty po dwóch wydaniach *Uśmiechów* nurt satyryczny w poezji znów płynie²³, koło się domyka, niejako po dużym łuku trwającym grubo ponad pół wieku Różewicz wraca do śmiechu w swoich wierszach. Ale zachodzi też wiele różnic, między innymi ta: *Echa leśne* świętowały istnienie organicznej wspólnoty odbiorczej, którą stanowił oddział partyzancki, *Kup kota w worku* jest efektem tego, z czego szydzi: paraliżu komunikacji („wymierania języków”²⁴). W efekcie ogarnia nas pusty śmiech, dlatego że jeszcze się śmiejemy, śmiech staje się pogrózką („proces zanikania mowy polskiej kurwa został przyspieszony”²⁵), śmiech ostatecznie niejako zwraca się sam przeciw sobie.

Po trzecie, sprawa „nowego sacrum”, która pojawiła się w *Językach teatru* (ale nie tylko). Jak pamiętamy, Różewicz najbliższą sobie tradycję literacką, zwłaszcza Gombrowicza i Witkacego, nazwał w rozmowach z Braunem „«przedrzeźnianiem piękna»”²⁶; utrzymywał, że tradycja ta polega na „wystawianiu języka”²⁷ i z konieczności prowadzić musi do karykatury²⁸. Śmiech okazuje się tu oznaką impasu, jałowości oraz niemocy i jako taki zostaje odrzucony w imię czegoś, co Różewicz nazywa „nowym sacrum”. Projekt ten

²³ Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim mówi o „uciemiężonym nurcie, który wsiąkł”. Zob. *Wbrew sobie...*, s. 107.

²⁴ T. Różewicz, *przyj dziewczę, przyj [w:] idem, Kup kota w worku (work in progres)*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2008, s. 7.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Języki teatru...*, s. 106.

²⁷ *Ibidem*, s. 64.

²⁸ *Ibidem*, s. 69.

wprawdzie, jak się zdaje, rychło się załamał, ale ocena Witkacego i Gombrowicza oparta na wymienionych wcześniej przesłankach została zachowana. Pytanie, czy Różewiczowi udało się stworzyć „ludzką metafizykę” (bo takim określeniem Różewicz także się posługiwał), czy raczej nazbyt pochlebił sobie, wyłączając się z grona „przedrzeźniaczy”, nie znajduje jasnej odpowiedzi (ciekawe byłoby porównanie „przedrzeźniania” z „przekomarzaniem się” Różewicza ze Staffem w tomie *szara strefa*: w obu przypadkach stawką jest śmiech).

Po czwarte, kwestia religii i sztuki. W *Kartkach wydartych z dziennika Różewicz* zastanawia się, „czemu poeci «religijni» piszą nędzne wierszyki i piosenki?!”. I konkluduje: „«Absolut» zaczyna się przejawiać w «karykaturach»”²⁹. Karykatura, rozumiana jako rodzaj komicznej anomalii, okazuje się niejako punktem dojścia sztuki religijnej, a może nawet samej religii (co jednak nie zabija tęsknoty za jej „czystością”). Sprawa ta, jak zresztą wszystkie tu wymieniane, wydaje się wielce niejednoznaczna, a jej związek z kwestią śmiechu zagadkowy. Za Adamem Lipszycem można by też zapytać o rzecz nieco inną (ale powiązaną): czy Różewicz wierzył w lub dopuszczał istnienie „nieznanego Boga dowcipnisiów”, którego możemy osiągnąć dzięki (jedynej) danej nam możliwości transcendencji, oferowanej przez obrót dowcipnej myśli, uwalniającej nas z uwięzienia w immanencji?³⁰

Po piąte, kwestia niemożliwości tragedii (czy może – wedle sugestywnego określenia Anny Krajewskiej – tragedii niemożliwej tragedii). Poprzestaśmy na zestawieniu dwóch cytatów. Oto tyrada Laurentego z *Na czworakach*: „czy Antyгона Makbet Edyp Lir / jedli zupę na godzinę / przed katastrofą lub po / nic nie jedli nic nie pili / chodzili płakali krwawili / trochę za dużo gadali / nie

²⁹ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, s. 390.

³⁰ Adam Lipszyc pisał: „Jeśli świat jest kłamliwą strukturą mitycznej, opresyjnej immanencji, tylko dowcipne kłamstwo pozwala się z niego wymknąć, a prawdziwie transcendentny, nieznaną Bóg dowcipnisiów patronuje tej próbie ucieczki, zaświadczając ostatecznie o nieprawdziwości tego, co podaje się za świat faktyczny” (*Dowcip i jego stosunek do szczęścia ludzkości*, „FA-art” 2014, nr 1–2, s. 26). Cytował Ernsta Blocha: „Trzeba być zarówno dowcipnym, jak i zdolnym do transcendencji, aby móc być jednym bądź drugim” (*ibidem*, s. 27). Dodawał także, „że zarówno z rozwlekłych baśni o przesłodzonych finałach, jak i z rozbudowanych mesjańskich teologii, które opisują frajdę zbawienia, dziś zostały nam już jedynie pospieszne, eliptyczne, ale przez swą eliptyczność zdolne do transcendencji dowcipy”. Czy Różewicz umiał lub chciał, lub chciał i umiał zarazem, opowiadać takie dowcipy? Inna rzecz, że „rozlekła baśń o przesłodzonym finale” to może nazbyt filuterna nazwa chrześcijaństwa, jak na gust Różewicza, a neutralne określenie „rozbudowana mesjańska teologia” wydałoby mu się zapewne, by tak rzec, przytłaczająco neutralne. W każdym razie kwestia immanencji jest istotna, bo taki, niepodzielony na górę i dół, jest świat Różewicza. Niemniej Różewicz chyba zgodziłby się z Simonem Critchleyem, że „Humor nie jest noumenalny, lecz fenomenalny, nie jest teologiczny, lecz antropologiczny, nie należy do porządku boskiego, lecz świeckiego” (S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2012, s. 34).

spali / nie trawili / tragedie dzieją się / «na czczo»³¹. A oto fragment z eseju *Śmiech* Bergsona:

Poeta tragiczny unika starannie wszystkiego, co mogłoby ściągnąć naszą uwagę na materialne rysy jego bohaterów. Gdy tylko dojdą troski cielesne do głosu, zaraz można się obawiać komicznych tonów. Toteż bohaterowie tragedii nie jedzą, nie piją, nie grzeją się przy ogniu. A nawet, jeśli to możliwe, nie siadają. Usiąść pośrodku tyrady, toż byłoby to przypomnienie, że ma się ciało!³²

Zatem śmiech niejako uniemożliwia tragedię, czy może raczej miesza się z nią u Różewicza, wywołując nieoczywiste efekty.

Po szóste, cielesność. Jest to zbyt poważna kwestia, aby sprowadzić ją tylko do tragiczności (co jednak wcale nie odbiera tragizmu problemowi niemożliwości tragizmu). Jak pamiętamy, już Kant filozoficznie wiązał śmiech z ciałem³³. „Habeas corpus! Nie wstydz się mieć ciało”³⁴ – wołał Brzozowski, gdy pisał o humorze. I dodawał: „Myśleć, czuć swoją względność, nie przeinaczać jej, nie kłamać, przezwyciężać nałóg myślenia o sobie w kategoriach zamkniętych – oto szkoła humoru”³⁵. W nieco bardziej atrakcyjnej i rozwiniętej wersji to wskazanie brzmić może tak:

[...] humor przypomina nam o skromności ludzkiej kondycji, ograniczonosci, która odwołuje się nie do tragiczno-heroicznej afirmacji, ale do komicznego uznania, nie do prometejskiej autentyczności, lecz do śmiechu wartkiej nieautentyczności³⁶.

³¹ T. Różewicz, *Na czworakach* [w:] *idem, Dramat*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2005, s. 258.

³² H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo KR 1995, s. 40.

³³ Tłumacząc, że napężanie i odprężanie umysłu, które wywołuje żart (ułuda obracająca się w nicość), udziela się ciału, zwłaszcza przeponie, a w efekcie „ten ruch jedynie, a nie to, co dzieje się w umyśle, stanowi właściwą przyczynę zadowolenia z myśli, która w gruncie rzeczy niczego nie przedstawia” (I. Kant, *op.cit.*, s. 274), czyli z żartu.

³⁴ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983, s. 380.

³⁵ *Ibidem*, s. 378.

³⁶ S. Critchley, *Nieustające żądanie. Etyka polityczna*, przeł. R. Dobrowolski, M. Gussin, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Edukacji TWP we Wrocławiu 2006, s. 106. Rzecz bowiem w tym, że „[n]ie jest możliwe, abym dobrowolnie mógł wziąć na siebie konieczność etycznego żądania, tak jak wedle Schellinga uczynił Edyp [...]. Humor jest mniejszą, mniej heroiczną formą sublimacji, pozwalającą podmiotowi znosić nadmierne, w istocie hiperboliczne brzemienie etycznego żądania” (s. 102). I z tego powodu humor „jest bardziej tragiczny niż tragedia” (s. 103). Przypomnijmy, że F.W.J. Schelling pisał: „To właśnie, że ten niewinny winowajca dobrowolnie przyjmuje karę, stanowi o wzniosłości tragedii,

W argumentacji Simona Critchleya, bo on jest autorem tego sformułowania, kluczową rolę odgrywa odrzucenie Heideggerowskiego żargonu i terroru autentyczności, czego Różewicz na swój sposób dokonuje w jednym ze swoich ważniejszych tekstów *Od jutra się zmienię* (pierwotnie z *Kartek wydartych z dziennika*, potem prolog do *Kartoteki rozrzuconej*, następnie *zawsze fragment. recycling*). Innymi słowy, od humoru zależy problem afirmacji ciała, a od tej kwestii zależy u Różewicza prawie wszystko (to jest ta lepsza droga po odrzuceniu niefortunnych poszukiwań „nowego sacrum”).

Po siódme, kwestia czegoś, co Różewicz nazywa brakiem „panowania nad kierunkiem”, „ześlizgiwaniem się” dramatu w komedię, a komedii w coś, co niepokojąco przypomina skatologię („skłonność do sztubackich dowcipów w moich «tak zwanych komediach» [...] czemu ja «psuję» tymi kiepskimi i prostackimi dowcipami swoje sztuki”³⁷). Pisał niegdyś Tadeusz Komendant: „Z tego, że bohater trzyma palec w d... i odlewa się do doniczek, nic nie wynika, bo nie jest to żadna metafora. Nie powiem, żebym osobiście był szczególnym admiratorem takich obrazów – uczenie mówiąc – dołu materialno-cielesnego, których u Różewicza pełno”³⁸. Przypominam ten cytat nie z tego powodu, abym uważał, że jest szczególnie trafny (wręcz przeciwnie), ale żeby choć w zarysie przedstawić pewną drażliwą kwestię. Jaką? Z pewnego punktu widzenia można by powiedzieć, że ponownie mamy do czynienia z pytaniem o humor. W takiej mierze, w jakiej rację ma Brzozowski, gdy nieco ironicznie wykląda, że trzeba mieć „odwagę «złego smaku», «nietaktowności», śmiesznego zerwania ze światem, który tak przedziwnie zdaje się sobie wystarczać” i kiedy wykrzykuje: „Gdybyż w Polsce przestali mówić pomazańcy, ludzie majestatyczni, senni, dostojni, ociężali; gdyby pojawiło się prężliwe młode, nie lękające się śmieszności, umiejące śmiać się życie”³⁹. Myślę, że Różewicz, jako pilny czytelnik Brzozowskiego, miał w pamięci te słowa, zwłaszcza wtedy – a działo się tak często – gdy jakby zatrzymywał się w swoich rozważaniach, przerywając je zdaniem typu „No ale widzę, że zostałem «teologiem»”⁴⁰. Nigdy nie chciał mówić jako „pomazaniec”; zawsze podziwiał tych, którzy nie boją się śmieszności (pamiętamy uwagę o Sartrze, który pod koniec życia wreszcie przestał bać się „«śmieszności» i «naiwności»”⁴¹).

dopiero dzięki temu wolność przybiera postać najwyższej tożsamości z koniecznością” (*Filozofia sztuki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa: PWN 2015, s. 426).

³⁷ T. Różewicz, *Czytanie* [w:] *Proza*, t. 3, s. 258.

³⁸ T. Komendant, *Robię nic*, „Tytuł” 1992, nr 1, s. 130.

³⁹ S. Brzozowski, *op.cit.*, s. 382.

⁴⁰ *Wbrew sobie...*, s. 339.

⁴¹ T. Różewicz, *Napisy na ścianach* [w:] *Proza*, t. 3, s. 230.

Ale może kwestię owego ześlizgiwania się trzeba postawić inaczej jako – by tak rzec za Sloterdijkem – sprawę „sikania pod idealistyczny wiatr”⁴². Innymi słowy, żeby najważniejsze cele Różewicza – pragnienie rzeczywistości, dążenie do przywrócenia rzeczom ciężaru, chęć ponownego związania słów i rzeczy – mogły się zrealizować, potrzebny jest „kyniczny impuls pragnący przedostać się z fikcji do rzeczywistości”⁴³. Wyrasta on z „negatywności [, w której] pulsuje tajemnica życia”⁴⁴, co oznaczałoby, że Różewicz jest częścią „satyryczno-literackiej trupy harcowników” występującej przeciw platońskiemu „stronictwu dyskursywno-teoretycznemu”⁴⁵. Razem z nim jest tu między innymi „Diogenes, który przeciwko platońskiej teorii puszcza bąki [...] [a] subtelną naukę Platona o Erosie komentuje publiczną masturbacją”⁴⁶.

Walcząc, na szczęście bezskutecznie, z tym swoim kynicznym impulsem, Różewicz nie jest jednak wolny – to po ósme – od czegoś, co (wedle Nietzsche-go) jest owocem platonizmu: „obsesyjnej samonienawości i okrucieństwa”⁴⁷. Tak rodzi się śmiech, który zabija śmiejącego się. Przywołajmy wiersz *Pochowany w śmiechu*:

pochowany w śmiechu
w śmiechu cichym

jak śnieg

stygający w śmiechu

wygaszonym

zgrzytający zębami

roześmiany do nagiej kości

śmieję się
zanoszę
umieram ze śmiechu

pokazując zęby

⁴² P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. i wstępem opatrzył P. Dehnel, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej 2008, s. 122.

⁴³ *Ibidem*, s. 126.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 119.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 118.

⁴⁷ Określenie Critchleya. Zob. *idem*, *Nieustające żądanie...*, s. 102.

obnażony

zepsuty przez nieuważnych
przechodniów
pochowany
w mechanicznym śmiechu

automat

mój cień
bez uśmiechu
idzie
za moim ciałem
krok w krok⁴⁸.

Mamy tu chyba wszystkie motywy związane ze śmiechem jako rodzajem zemsty życia na życiu: śmiech niepowstrzymany, niedający się opanować, pozostający poza wolą śmiejącego się (a równie dobrze: wyraz woli pojętej na sposób schoopenhauerowski), śmiejący się jako nieboszczyk i na odwrót: nieboszczyk jako ktoś zanoszący się niewidocznym na zewnątrz śmiechem, śmiech wygaszony, zimny, czyli antywitalistyczny, w którym życie odkrywa swą winę polegającą na samym swym istnieniu (to z tego powodu Beckett jest wedle Różewicza komediopisarzem), wreszcie śmiech, z powodu którego zmarł Zeuksis, tak bliski autorowi *Uśmiechów* przez jeden z późnych autoportretów Rembrandta, którego ekfrazę (a może hypotypozę) znajdziemy w wierszu *Zwierciadło*. I wreszcie sam Rembrandt, o którym Różewicz pisze, że „bezzębny / przeżuwa mnie / śmieje się”⁴⁹. Ten obraz „przeżuwania” poety przez Rembrandta-Zeuksisa prawdziwie porusza. Jest w nim zarazem daremność, upór, żalność i wzniosłość życia, które usiłuje podtrzymać samo siebie wbrew sobie – a Rembrandt-Zeuksis okazuje się też Rembrandtem-Kronosem.

Po dziewiąte zatem, kwestia śmiania się ze śmiechem. Ma ten śmiech dwa oblicza. Oba znał Nietzsche. We fragmencie 240 tomu *Ludzkie, arcyludzkie* pisał: „Im gruntowniej kto rozumie życie, tem mniej się wyśmiewa; może tylko w końcu śmieje się jeszcze z «gruntowności swego rozumienia»”⁵⁰. Oto śmiech reaktywny, mściwy, szyderycy, pusty: śmiech ze śmiechu. Ale jest

⁴⁸ T. Różewicz, *Pochowany w śmiechu* [w:] *idem, Poezja*, t. 3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006, s. 110.

⁴⁹ *Idem, zwierciadło* [w:] *idem, Poezja*, t. 4, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006, s. 36.

⁵⁰ F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyludzkie*, t. 1, przeł. K. Drzewicki, Warszawa: Wydawnictwo „bis” 1991, s. 240.

i ten wyzwalający oraz afirmujący, którego wciąż się uczymy, gdyż „komedia istnienia nie «uświadomiła się» jeszcze sobie samej – tymczasem trwa ciągle jeszcze okres tragedii, okres moralności i religii”⁵¹. Rzecz w tym zatem, aby „śmiać się z samego siebie, jakby się śmiać należało”⁵², bez pretensji do życia i bez stawiania sobie wymogów wolności heroicznej, bo rzekomo nie ma innej. Podobną dwuznaczność znajdziemy u Adorna, innego autora bliskiego Różewiczowi. Z jednej strony sztuka współczesna, przykładem Beckett, „zaraża się [...] śmiechem nad śmiesznością śmiechu”⁵³, bo „alternatywa zabawy i powagi, tragizmu i komizmu” nie jest już dozwolona. Z drugiej strony Adorno pochwała „komizm komizmu” jako moment, w którym sztuka zdaje sobie sprawę ze swego uwikłania w „istniejącą rzeczywistość”⁵³, podczas gdy winna być od niej wolna, aby zachować swą krytyczną moc. Komizm komizmu to swego rodzaju ocalająca samokrytyka sztuki, która tylko śmiejąc się z siebie samej, może na chwilę odzyskać powagę.

Zwróćmy teraz uwagę, że w wierszu *Pochowany w śmiechu* prawdopodobnie mamy do czynienia z opisem swoistego pogrzebu, w którym za zanoszącym się w bezgłośnym śmiechu nieboszczykiem idzie „cień”, który się nie śmieje. Może ten nieboszczyk śmieje się nie tylko ze zrozumienia, że życie warte jest śmiechu, ale także z tego, że samo owo zrozumienie pozostaje jałowe, czyli śmieszne, a więc śmieje się z własnego śmiechu – i dopiero ten fakt „wyjaśnienia” nieokiełznaną naturę doświadczanego przez niego śmiechu? Co innego cień; ten zachowuje, jak przystało, śmiertelną powagę. To jest przykład Różewiczowskiego śmiechu mściwego i reaktywnego, nagrobnego, którego przedmiotem jest sam śmiech.

A teraz drugi typ śmiechu ze śmiechu: przykładem dialog („przekomarzanie się”) Różewicza ze Staffem w *szarej strefie*, skromnie nazwany wyrazem „dojrzałości do pogodnego uśmiechu”. Przypomnijmy: zaraz po wojnie Różewicz opisywał swoje miejsce przez odniesienie do Przybosia i Staffa. Przyboś wedle Różewicza był za ciągłością (paradoksalnie jak na awangardzistę), nie dostrzegł zerwania, którego dokonała wojna czy też nieciągłości, którą była. Różewicz, jak mniemał, znajdował się po drugiej stronie zerwania lub właśnie w nim został umieszczony (co również stanowi paradoks, bo to tak, jakby sytuował siebie w niemiejscu lub poza miejscem). Staff z kolei łączył to, co było po dwóch brzegach (jeśli istnieje drugi brzeg), nawiązywał zerwane nici (wciąż przedstawiamy opis Różewicza). Różewicz w odpowiedzi na te próby stwierdza, że jest przeciwieństwem Staffa: nie umie, nie potrafi, nie może związywać

⁵¹ Idem, *Wiedza radosna («La Gaya Scienza»)*, przeł. L. Staff, Warszawa: Wydawnictwo „bis” 1991, s. 34–35.

⁵² *Ibidem*, s. 34.

⁵³ T.W. Adorno, *Czy sztuka jest zabawą?* [w:] idem, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1990, s. 292–293.

porwanego. Na koniec swego dialogu z *szarej strefy* wkłada w usta Staffa zdanie, które brzmi jak podsumowanie całej ich relacji: „jednak niczego Pana nie nauczyłem / Panie Tadeuszu”⁵⁴? Co by to miało znaczyć i czy aby na pewno?

Otóż kusi myśl, że owa „dojrzałość do pogodnego uśmiechu” to umiejętność przejścia ponad obiema zarysowanymi wcześniej opozycjami (lecz nie unieważnienia ich): między ciągłością i zerwaniem oraz między wiązaniem rozerwanego i odmową/nieemożnością wiązania rozerwanego. Jak się to dokonuje? Poprzez śmiech, a raczej śmiech ze śmiechu. Zwróćmy uwagę, że prze-róbki Różewicza to na ogół żarty z żartobliwych późnych wierszy Staffa. Żarty istotnie „pogodne”. Wzorcowy jest tu wiersz Staffa *Wiosna*, w którym stary Staff śmieje się ze śmiechu śmiejących się z niego wnuków, śmieje się sam z siebie razem z nimi, a Różewicz do tego śmiechu się przyłącza, śmiejąc się ze śmiejącego się ze śmiejących się. Śmiech ze śmiechu, o ile jest afirmatywny i pogodny (czyli przechodzi ponad opozycjami), ma zdolność do spontanicznej multiplikacji: w końcu i my się śmiejemy jako kolejni z rzędu, nie wiedząc w sumie dlaczego i z tego powodu śmiejąc się jeszcze bardziej. Ale ten śmiech nie zabija – i tylko ten prawdziwie zaraża⁵⁵.

Wreszcie kwestia dziesiąta: czy śmiech Różewicza śmieszny? Nie jestem pewien, czy za pomocą dokonanych odróżnień przybliżyliśmy się do odpowiedzi na to pytanie, a prawdę mówiąc – jestem prawie pewien, że nie. Różewicz napisał niegdyś: „Nie układał mi się program tego «wieczoru poetyckiego». Gadałem i gadałem. Zacząłem od tego, że nie mam nic do powiedzenia”⁵⁶. Powinieniem, jak podejrzewam, stwierdzić na koniec coś podobnego: nie udał mi się ten tekst, wyjaśniałem i wyjaśniałem, aż wszystko stało się jeszcze bardziej ciemne.

3

Podejmijmy jednak jeszcze jedną próbę: spróbujmy powrócić do pytania, dlaczego kwestia śmiechu jest fundamentalna dla zrozumienia dzieła Różewicza.

Zacznijmy od tego, że bez odpowiedzi na pytanie o śmiech trudno sformułować jakąkolwiek całościową koncepcję twórczości autora *Niepokoju*. I chyba nie przesadzę, jeśli powiem, że wciąż jej nie mamy. Różewicz funkcjonuje przede wszystkim jako poeta i pisarz traumy, powiedzmy umownie, a nie jako

⁵⁴ T. Różewicz, *kropka nad i* [w:] *idem*, *Poezja*, t. 4, s. 212.

⁵⁵ Można by też powiedzieć, że tak pojęty śmiech staje się komizmem, czyli „nieograniczoną pogodą ducha i ufnością prowadzącą do tego, że jednostka czuje się bezwzględnie wyższą ponad swą własną sprzeczność i nie jest z jej powodu ani rozgoryczona ani nieszczęśliwa; [dostrzegamy] błogość i pogodny nastrój podmiotowości, która pewna samej siebie łatwo znieść może unicestwienie własnych celów i własnych realizacji” (G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. III, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa: PWN 1967, s. 630–631).

⁵⁶ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* [w:] *idem*, *Proza*, t. 3, s. 282.

satyryk, humorysta oraz komediopisarz. I tego pierwszego dotyczą też zwykle nasze uogólnienia. Po cichu, z niejaką bezradnością nosimy w sobie niemile i deprymujące podejrzenie, że Różewicz, nawet jeśli z czasem nabył cenną umiejętność śmiania się z siebie, jako autor komedii i satyr nie śmieszy, a być może – najzwyczajniej w świecie – jest w tej roli po prostu pisarzem nie dość dobrym lub stosunkowo słabym. Owszem, niektórzy opinie takie wypowiadali głośno, niektórzy – wśród nich Miłosz czy Błoński – twierdzili, że Różewicz bywa wręcz żenujący i odpychający (np. jako autor *Na czworakach*), ale – zdaje się – mało kto wiedział, co z tą obserwacją zrobić. Cóż, wielki poeta uprawia na boku jakiś podrzędny rodzaj twórczości z uporem godnym lepszej sprawy, nie spada wprawdzie tym samym do rzędu autorów należących do kategorii *minorum gentium*, ale nie bardzo wiadomo, po co to robi i po co doprowadza nas, którzy przecież tak bardzo cenimy jego „poważną” twórczość, do konsternacji... A konsternację taką przeżywały, jak się zdaje, nawet osoby Różewiczowi najbliższe. Korespondencja Różewicza z Henrykiem Voglerem pokazuje, jak przez lata Różewicz bezskutecznie domaga się uznania dla swej dramaturgii (zwłaszcza dla komedii, szczególnie dla *Grupy Laokoona*). Z korespondencji z Karlem Dedeciusem wynika, że ten wielki tłumacz poezji Różewicza nawet nie próbował poznać jego dramatów po przeczytaniu (znów ten sam tytuł) komedii *Grupa Laokoona*⁵⁷.

Zatem trudno tę całą dziedzinę Różewiczowskiego śmiechu objąć. Co gorsza, nie daje się ona wykluczyć z terenu poezji, nawet jeśli teren ten szpeci. Trudno usytuować śmiech w twórczości Różewicza, niełatwo objaśnić jego obecność i rządzące nim zasady w ramach założeń opisujących całość jego dzieła. A i sam Różewicz, gdy mówi o sobie jako twórcy, zwykle zmuszony jest używać formuł mających charakter dopowiedzenia (czegoś, co nigdy się nie mieści w głównym toku): „jak pan/pani wie, jestem też komediopisarzem...”, „zajmowałem się również satyrkami...”, „wcale nie jestem autorem śmiertelnie poważnym, lubię się śmiać...”, „ależ ja zaczynałem od satyr, nie zapominajmy...”. Sporo tego rodzaju zwrotów znajdziemy w książce *Wbrew sobie*, zbierającej rozmowy z Różewiczem.

Różewicz dopracował się własnego wyjaśnienia zaistniałej sytuacji (a my, badacze, je przejeśliśmy). Mówił o swej „podwójnej naturze”⁵⁸ liryka i komediopisarza, ale kłopot w tym, jak zauważył już między innymi Tomasz Mizerkiewicz⁵⁹, że Różewicz dopuszcza istnienie dwóch typów swego pisarstwa, choć oparte są one na nieuzgadnialnych wzajem założeniach (w skrócie: liryk jest

⁵⁷ Wyznanie z roku 1982; zob. K. Dedecius, T. Różewicz, *Listy 1961–2013*, t. 2., oprac. A. Lawaty, M. Zybura, Kraków: TWiAPN Universitas 2017, s. 31.

⁵⁸ T. Różewicz, *Proza*, t. 3, s. 158.

⁵⁹ Zob. T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *idem, Nić śmieszego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007.

radykałnym nowatorem, satyryk namiętnym konserwatystą). Zatem nie mieliśmy tu do czynienia z podwójnością jednej natury, ale z dwiema naturami. Inna formuła, już przywoływana, mówi o nurcie, który wsiąkł i skończył się gdzieś w *Uśmiechach* (pochodzi ona z roku 1976). Jako autor późnych satyrycznych wierszy Różewicz wracałby zatem do początku. W innym miejscu poeta tłumaczy, że jako pisarz „chodzi na obu nogach”⁶⁰, lirycznej i satyrycznej, choć można by kwaśno zauważyć, że raczej stoi w rozkroku, co stanowi pozycję wprawdzie komiczną, ale tylko mimowolnie...

Wsluchajmy się we fragment programowego szkicu *Do źródeł*:

Mój pierwszy tomik jest tomikiem satyr [chodzi o zbiór *W łyzce wody* z roku 1946, ukazał się on w Częstochowie, utwory z niego pochodzące weszły do *Uśmiechów* – przyp. A.S.]. Wartość tych satyr często była psuta przez zbyt wielką aktualność, były to jakby wierszowane notatki publicystyczne. Satyry te zamieszczałem w „Szpilekach”, „Kocyndrze”, „Trybunie Robotniczej”, w częstochowskim „Głosie Narodu”... Chciałem służyć. I chyba służyłem. Były to tradycje zawsze mi bliskiego Bolesława Prusa, który mówił o sobie, że jest „humorystą”.

Dla mnie twórczość poetycka to było działanie, a nie pisanie ładnych wierszy. Nie wiersze, ale fakty⁶¹.

Wynika z tego, jak się zdaje, rzecz następująca: nie powinniśmy scalać twórczości Różewicza, wychodząc od jego twórczości lirycznej i dopiero potem zastanawiać się, jak w ramach zasad wyznaczonych przez lirykę umiejscowić jego twórczość satyryczną oraz komediową, ale na odwrót: powinniśmy zastanawiać się, jak wywieść możliwość uprawiania liryki z zasad rządzących twórczością satyryczną i komediową. Różewicz sam podsuwa punkt wyjścia: służenie, a także działanie za pomocą słowa. Zwykle imperatyw ten łączymy z tradycją romantyczną, co jest początkiem nieporozumień, bo Różewicz pozostaje wobec tej tradycji bardzo krytyczny, namawiając nas, żebyśmy o służbie i działaniu za pomocą literatury myśleli raczej w duchu tradycji oświeceniowej oraz pozytywistycznej⁶².

Mówiąc bardziej wyraziście (choć nadal ostrożnie): przypuśćmy, że to nie twórczość liryczna jest swego rodzaju odstępstwem od twórczości satyrycznej,

⁶⁰ *Wbrew sobie...*, s. 379.

⁶¹ T. Różewicz, *Do źródeł* [w:] *idem, Proza*, t. 3, s. 144–145.

⁶² Oznacza to m.in. że tom *Uśmiechy*, uznawany za najważniejsze dokonanie Różewicza satyryka, nie powinien być traktowany jako tom najważniejszy, a jego pierwsze i trzecie wydanie nie powinno być (choć to kuszące) ujmowane jako wyraz przełomów odpowiednio październikowego i czerwowego. A tym bardziej jako wyraz socrealizmu (jeśli już – to raczej wyraz oporu wobec socrealizmu czy raczej próba poluzowania jego reguł za pomocą tradycji pozytywizmu). W takiej perspektywie twórczość satyryczna Różewicza znajduje swój początek raczej w *Głosie z krzaka z Ech leśnych*, a nie w *Uśmiechach* ani nawet nie w tomie *W łyzce wody*.

ale że satyra stanowi model uprawiania liryki. Co znaczy: niech liryka nie będzie autokonsolacją kogoś zamkniętego w świecie poetyckich rekwizytów i uzurpacji („będę mówił do wszystkich / którzy mnie nie czytają / nie słuchają nie znają / nie potrzebują // Oni mnie nie potrzebują / ale ja ich potrzebuję” – pisze Różewicz, pamiętajmy jednak, że to jedynie *Żart patetyczny*⁶³), ale stanie się „faktem, a nie wierszem” („Reagowałem na wydarzenia faktami, które stwarzałem na wzór wierszy – a nie «poezją»”⁶⁴). Jeszcze inaczej: kłopot Różewicza wyraża się w pytaniu, jak w sytuacji zerwania związków i więzi (zwłaszcza między słowem oraz rzeczą) nadać mówieniu poetyckiemu moc taką, jaka przysługiwała temu mówieniu wcześniej (upostaciowaniem tego arcyróżewiczowskiego dylematu stał się, jak teraz widzimy, Staff). Różewicz owego dylematu nie rozwiązał, ale rozumiemy teraz lepiej, czemu nie mógł nie ulec (to podwójne zaprzeczenie ma pokazywać złożoność sytuacji) pokusie pisania „do śmiechu” i dlaczego była ona tak bardzo narażona na autodestrukcyjną kontreakcję, podlegając zarazem swego rodzaju kynicznej rewindykacji. Jednak chwiejnej i – by tak rzec – niestabilnej, choć upartej. Warto przy tym podkreślić, że to właśnie impuls idący od Różewicza satyryka, Różewicza „od śmiechu”, nadał niezwykłą dynamikę twórczości lirycznej, za którą go najbardziej cenimy.

I jeszcze jedno. Czy wolno byłoby powiedzieć, że Różewicz jako liryk (a nie satyryk) w najlepszych swych momentach jest humorystą? Jeśli uznać (jak ujmuje to Critchley), że humor wynika z jednoczesnego „uznania zarówno wszechobecności tego, co skończone, jak i jego nieuchwytności”⁶⁵, warto byłoby się nad tym zastanowić.

Bibliografia

- Adorno T.W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1990.
- Apte M.L., *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*, Ithaca: Cornell University Press 1985.
- Attardo S., *Linguistic Theories of Humor*, Berlin–New York: Mouton de Gruyter 1994.
- Baudelaire Ch., *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych* [w:] *idem, Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichos w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2000.
- Berger L.P., *Redeeming Laughter. Comic Dimension of Human Experience*, 2nd ed., Berlin–Boston: de Gruyter 2014.

⁶³ T. Różewicz, *Żart patetyczny* [w:] *idem, Poezja*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 142.

⁶⁴ *Idem, Do źródeł* [w:] *Proza*, t. 3, s. 145.

⁶⁵ S. Critchley, *Nieustające żądanie...*, s. 102.

- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo KR 1995.
- Billig M., *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, London–Thousand Oaks–New Delhi: SAGE Publications 2005.
- Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1989.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983.
- Carroll N., *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018.
- Chafe W., *Laugh, Laughter, Laughing* [w:] *Encyclopedia of Humor Studies*, ed. S. Attardo, Los Angeles: SAGE Reference 2014.
- Chafe W., *The Importance of Not Being Earnest. The Feeling Behind Laughter and Humor*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2007.
- Cohen T., *Humor* [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds. B. Gaut, D. Mc-Iver Lopess, London–New York: Routledge 2005.
- Critchley S., *Nieustające żądanie. Etyka polityczna*, przeł. R. Dobrowolski, M. Gussin, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Edukacji TWP we Wrocławiu 2006.
- Critchley S., *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2012.
- Dedecius K., Różewicz T., *Listy 1961–2013*, t. 2., oprac. A. Lawaty, M. Zybura, Kraków: TWiAPN Universitas 2017.
- Destrée P., Trivigno V.F., *Introduction* [w:] *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, eds. P. Destrée, F.V. Trivigno, New York: Oxford University Press 2019.
- Eagleton T., *Humour*, New Haven–London: Yale University Press 2019.
- Freud Z., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR 1997.
- Gilhus I.S., *Laughing Gods, Weeping Virgins. Laughter in the History of Religion*, London–New York: Routledge 1997.
- Greenberg J., *Modernism, Satire and the Novel*, New York: Cambridge University Press 2011.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. III, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa: PWN 1967.
- Hobbes T., *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego*, przeł. Cz. Znamierowski, wstęp i przypisy J.C.A. Gaskin, Warszawa: Fundacja Aletheia 2009.
- Horkheimer M., Adorno T.W., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN 1994.
- Hurley M.M., Dennett D.C., Adams R.B. Jr., *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Kraków: Copernicus Center Press 2016.
- Jauss H.R., *Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen* [w:] *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, Hg. W. Preisendanz, R. Warning, München: Wilhelm Fink Verlag 1976.

- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, Warszawa: PWN 1986.
- Komendant T., *Robię nic*, „Tytuł” 1992, nr 1.
- Kuźma E., *Kto mówi w utworach Tadeusza Różewicza? Z problemów podmiotowości literatury współczesnej* [w:] *Zobaczyć poetę. Materiały z konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4–6.11.1991*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań: Zakład Teatru i Filmu IFP UAM, Wydawnictwo WIS 1993.
- Lipszyc A., *Dowcip i jego stosunek do szczęścia ludzkości*, „FA-art” 2014, nr 1–2.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 1994.
- Martin R.A., Ford T.E., *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, 2nd ed., London: Elsevier 2018.
- Mizerkiewicz T., *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007.
- Morreall J., *Philosophy and Religion* [w:] *The Primer of Humor Research*, ed. V. Raskin, Berlin–New York: Mouton de Gruyter 2008.
- Morreall J., *Taking Laughter Seriously*, New York: State University of New York Press, Albany 1983.
- Nietzsche F., *Ludzkie, arcyłudzkie*, t. 1, przeł. K. Drzewicki, Warszawa: Wydawnictwo „bis” 1991.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna («La Gaya Scienza»)*, przeł. L. Staff, Warszawa: Wydawnictwo „bis” 1991.
- Olson K., *Comedy After Postmodernism: Rereading Comedy from Edward Lear to Charles Willeford*, Lubbock: Texas Tech University Press 2001.
- Paul J., *Estetyka. Kurs przygotowawczy*, przeł. K. Krzemień [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Naumowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2000.
- Plessner H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posłowiem opatrzyła A. Zwolińska, Kęty: Wydawnictwo Antyk 2004.
- Różewicz T., *Dramat*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2005.
- Różewicz T., Nowosielscy Z. i J., *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2009.
- Różewicz T., *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław: Biuro Literackie 2008.
- Różewicz T., *Poezja*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006.
- Różewicz T., *Poezja*, t. 3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006.
- Różewicz T., *Poezja*, t. 4, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006.
- Różewicz T., *Proza*, t. 3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004.
- Różewicz T., *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2011.
- Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa: PWN 2015.

- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. i wstępem opatrzył P. Dehnel, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej 2008.
- Stott A., *Comedy*, New York–London: Routledge 2005.
- Trouvain J., Truong K.P., *Laughter* [w:] *The Routledge Handbook of Language and Humor*, ed. S. Attardo, New York–London: Routledge 2017.
- Wickberg D., *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*, Ithaca: Cornell University Press 1988.
- Zupančič A., *The Odd One In. On Comedy*, Cambridge, Massachusetts–London, England: The Massachusetts Institute of Technology Press 2008.



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 23–38
doi:10.4467/2084395XWI.22.002.15875
www.ejournals.eu/Wieloglos

Piotr Michałowski

Uniwersytet Szczeciński

 <https://orcid.org/0000-0002-8716-9655>

Z czego się śmieje wiersz Różewicza?

Abstract

What is Różewicz Laughing about?

An overview of motifs appearing in Tadeusz Różewicz's poetry such as these of "jester" and "clownery," "smile," "laughter" and "mockery" serves as a background for the title reflection, in which the questions of affirmation of someone else's joy of life; acceptance for ludic laughter; therapeutic role of laughter in face of war trauma; and satirical distance from the observed events come to the forefront. In Różewicz's oeuvre, a meta-poetic reflexion on the role of laughter in poetry appears from the very beginning as well. The laughter means here the critique or the negation of poetry and the poet; irony and self-mockery – of different type and of different reach that go to the extremes of negative self-topicality. Ridicule of a poem becomes a leitmotif in the late oeuvre of Różewicz as its loudest manifestations are contained in the volume *Plaskorzeźba* [*Bas-relief*].

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, śmiech, śmieszność, humor, błazen

Keywords: Tadeusz Różewicz, laughter, ridicule, humour, jester

„Komedio pisarz współczesny to błazen, który brodzi w kałużach krwi, w rzekach krwi, które płyną do niego z wielu stron świata”¹ – to zdanie mogłoby posłużyć za motto i zarazem punktę rozważań o humorze, śmiechu oraz śmieszności w poezji Różewicza.

¹ T. Różewicz, *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej* [w:] *idem, Teatr*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 426.

Błazen i błazeństwo

Motywy degradacji błazna i upadku błazeństwa jako nie tyle profesji, ile postawy, sytuują się w kontekście najlepiej określonym w utworze *Jatki* z tomu *Czerwona rękawiczka*:

Różowe ideały poćwiartowane
 wiszą w jatkach
 W sklepach sprzedają
 maski błaznów
 pstre pośmiertne
 zdjęte z naszych twarzy
 którzy żyjemy
 którzy przeżyliśmy
 zapatrzeni
 w oczodół wojny
 (P, t. 1, s. 94)²

Błazeństwo – zdewaluowane i bezpowrotnie utracone w swej pierwotnej ludycznej postaci – staje się karnawałowym rytuałem ocalonych; trudno ocenić, w jakim stopniu przez poetę akceptowanym, a w jakim stopniu dozwolonym, tolerowanym czy tylko z przykrością konstатовanym. W prozie poetyckiej *Trzy profile poety* „poeta błazen” zajmuje miejsce między „poetą wypchanym”, czyli całkowicie zanurzonym w świecie literatury (także w jej środowiskowym „światku”), a „poetą drewnem” – oznaczającym (choć nie wyjaśnia tego sama nazwa w śródtytule, lecz dopiero charakterystyka rozwinięta w tekście) bezbronno cierpiącego, zapewne także tego romantycznego, cierpiącego „za miliony”. Błazen sytuuje się zatem między sztucznością konwencji a prawdą życia. Błazeństwo to maska, która zaznacza dwustronny dystans: z jednej strony jest reakcją po sowizdrzalsku prześmiewczą (także parodystyczną) na artyzm i autonomię literatury, z drugiej – satyrą na literaturę zaangażowaną i posłanniczą. A zatem błazen ma neutralizować obie postawy skrajne (awangardową i romantyczną) jako współcześnie zdezaktualizowane. Różewicz tworzy ich karykatury: pierwszą postawę wyśmiewa jako „lot wypchanego orła”, drugą również odrzuca, ale już z powagą i z empatią, jako „drzewo, odarte z kory, przemienione w pal i wbite we wnętrzości ziemi, [które] dźwiga na sobie cierpiącego człowieka, który o tym wie i myśli, że jest sam” (P, t.1, s. 518–519).

² Starsze wiersze cytuję według dwutomowego wydania zbiorowego: T. Różewicz, *Poezja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, podając w nawiasie skrót „P”, następnie „t” na oznaczenie tomu oraz numer strony.

Modalność charakterystyki usytuowanej centralnie postaci „poety błazna” nie pozwala jednak uznać jej do końca za *porte-parole* Różewicza:

Poeta błazen to częste zjawisko. Nawet utalentowani i wybitni poeci lubią błaznować. Stąd tyle anegdotek o poecie, tyle wesołych wspomnień. Znają jego maski. Nie widzieli jego twarzy prawdziwej nawet po śmierci. Wspominają błazna. Poeta błazen między dwoma lichtarzami w czerwonej czapce na głowie. Za każdym poruszeniem dzwoniły dzwoneczki i zwabiały gapiów, wielbicieli i wrogów. Ale kiedy spotkał człowieka, zdejmował z głowy błazeńską czapkę. Było zupełnie cicho przy stole, jego duże ręce leżały na ceracie. Ręce robotnika. Pochmurnie i ślepo wpatrywał się w siedzącego naprzeciw człowieka. W głębi zaczynał rodzić się trochę nieśmiały i trochę ironiczny uśmiech. Wtedy zamykał oczy (P, t. 1, s. 518–519).

Dopiero ten szczegółowy opis pozwala rozpoznać jakieś elementy autocharakterystyki, gdyż sam etos błazna zostaje obwarowany zastrzeżeniem, iż chodzi o wcielenie jedynie czasowe, które w chwili spotkania z prawdą rzeczywistości należy porzucić, by spełniać powinność realisty. Dopuszczalne jest zatem okazjonalne bywanie błaznem, ale nie bycie nim na stałe. Prześmiewcza maska powoduje bowiem niebezpieczeństwo niezrozumienia postawy i przesłania – nierozpoznanie twarzy.

W poemacie *Zastłony* z tomu *Poemat otwarty* w długiej enumeracji motywów opisujących młodość pojawia się motyw karnawałowego „świata na opak”: „błazen na tronie” (P, t. 1, s. 373). Przeważnie jednak jego pozycja jest inna, często nieokreślona, toteż jego śmiech wybrzmiewa w próżni, jakby zawieszony gdzieś między brakiem: raz nadawcy, innym razem odbiorcy, ponieważ poeta mianuje się „błaznem bez króla” (*Rozmowa z księciem*, P, t. 1, s. 477). Inne miejsce zajmuje błazen w *Rozmowie z księciem*, ale zdarzają się także utwory, w których słyszymy błazeński śmiech, choć nie ma śmiejącego się³. Śmiech zostaje odpodmiotowiony, wyizolowany, bezosobowy – trochę jak płacz w balladzie Leśmiana *Dziewczyna*; co można sparafrazować: „I nic nie było oprócz śmiechu”.

Niektórzy badacze stwierdzają, że Różewicz założył dwutorowość swego pisarstwa (rozłączne uprawianie twórczości satyrycznej i liryki) albo wskazują, że granica między strefami powagi oraz śmiechu (o funkcji głównie terapeutycznej) od pewnego momentu nakłada się na granicę rodzajową i żywioł humoru staje się domeną utworów teatralnych⁴.

³ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002, s. 115.

⁴ T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007, s. 129.

Żaden z przytoczonych cytatów z Różewicza nie wyjaśnia jednak do końca wszystkich niuansów postawy błazna; upraszczają one problem jak niemal każdy efektowny aforyzm. Z pewnością wyprowadzane z nich proste definicje wymagają rewizji, gdyż trudno je uznać za diagnozy uniwersalne, obejmujące bezwyjątkowo cały dorobek autora *Niepokoju*.

Zbliżenia na poszczególne utwory poetyckie jako autonomiczne akty twórcze pokazują, że wskazywane w nich miejsce „błazna” jest ruchome i zawsze wyznacza ogólnie kryzysowy punkt wyjścia dla sztuki słowa – cywilizacyjny stan destrukcji humoru oraz wynikający z niego podejrzany status śmiechu – ale zmienia się zależnie od czasu, przedmiotu i kontekstu wypowiedzi. Śmiech wybrzmiewa wprawdzie z reguły powściągliwie (nie przeobrażając się w ludyczny rechot), lecz ma różne motywacje, funkcje i odmiany – w niektórych tekstach niełatwe do rozpoznania.

Humor i uśmiech

O ile pierwsza z tych kategorii w wielu sytuacjach, kiedy nie jest jasno sprecyzowanym celem, pozostaje w odniesieniu do poezji Różewicza wątpliwa, o tyle druga nie budzi wątpliwości jako wielokrotnie w wierszach tematyzowana.

Uśmiech bywa pogodny i pobłażliwy – jak w tomie programowo zatytułowanym *Uśmiechy*. Z kolei przykładem humoru implikującego uśmiech jest znacznie późniejszy cykl *Portrety z zeszytów szkolnych*, a także jeszcze późniejszy *Appendix* do tomu *szara strefa*, w którym Różewicz zamieszcza żartobliwe repliki do wierszy swego przyjaciela, Leopolda Staffa. To humor komentujący światy minione, czyli – rzecz można – sentymalny.

W innych sytuacjach uśmiech ujawnia się jako ekspresja postaci w świecie przedstawionym albo na poziomie retoryki podmiotu komentującego prezentowaną rzeczywistość. W obu wypadkach słowo „uśmiech” bywa nadużywane i często wydaje się ucieczką przed koniecznością dookreślenia postawy – w pozawerbalną wieloznaczność. Przyjrzyjmy się wybranym kontekstom, w których pojawia się przelotny „uśmiech”, zwykle niedookreślony żadnym przymiotnikiem ani motywacją, po czym jak meteor prędko gaśnie.

Uśmiech to życzliwość i tak właśnie zatytułowany wiersz można czytać jako motywowany ocaleniem program – zarówno społeczny, jak i poetycki:

urwani ze stryczka

uśmiechamy się do siebie

życzliwie i ciepło

(*Życzliwość* z tomu *Rozmowa z księciem*, P, t. 1, s. 496)

W licznych wierszach, zwłaszcza z lat 50., uśmiech lub śmiech mają charakter terapeutyczny albo wręcz ludyczny, ponieważ są ekspresją radości życia, przeciwstawionej wojennej traumie. Właśnie rozpięcie między biegunami śmiechu

oraz krzyku uzasadnia egzystencję poety i nadaje sens uprawianiu poezji. Po-
przez uśmiech, przeważnie pozbawiony motywacji, a czasem także wyizolo-
wany z fabularnej konsytuacji, zwykle wyraża się po prostu afirmacją życia
lub Freudowski Eros, którego przeciwieństwem jest śmierć.

W innych wierszach z tomu *Rozmowa z księciem* uśmiech traci jednak tę
moc i nie wyraża już empatycznej łączności z otoczeniem, lecz przeciwnie –
staje się uniwersalną maską obojętności albo nawet służy do asertywnej ochro-
ny przed cudzym spojrzeniem. W utworze napisanym w konwencji liryki roli
Koncert życzeń. Opowiadanie babuni z kraju chrześcijańskiego postawa taka
zostaje przypisana kobiecie sprzątającej mieszkanie:

nie rzucam się w oczy w ten sposób
uśmiecham się do wszystkich
nawet do klamki słucham kroków
(P, t. 1, s. 489)

Ale podobnym uśmiechem – zastępującym odpowiedź, dialog albo polemikę –
często także sam poeta zbywa niepożądane ingerencje rzeczywistości, broniąc
dostępu do swego wewnętrznego świata.

Śmiech radosny

Śmiech to fizjologiczny przejaw życia i wyraz jego afirmacji, więc prawa do
niego nie wolno nikomu odbierać:

Rozróżnia smaki i kolory
Przypomina sobie śmiech
Nie trzeba go płoszyć
(*Ostrzeżenie z tomu Formy*, P, t. 1, s. 438)

Do nieskrępowanych wybuchów radosnego śmiechu oczywiście mają prawo najmłodszy:

W dole bawiły się dzieci
dół pieniał się zgielkiem
kipiał śmiechem
(*Pogoda z tomu Srebrny kłós*, P, t. 1, s. 300),

a także szaleńcy, jak w wierszu *Ciemne źródła* (P, t. 1, s. 317–322). W innym
utworze z tomu *Srebrny kłós* (jednego z najbardziej nasyconego motywami
śmiechu) na karuzeli „rozkreca się srebrna sprężyna śmiechu” (*Karuzela*, P, t. 1,
s. 343), a *W ciszy tak drogo okupionej* z tomu *Czas, który idzie* (P, t. 1, s. 199)
rozbrzmiewa kontrastujący z codzienną sytuacją, historią i wydarzeniami po-
litycznymi śmiech żony oczekującej dziecka.

Im bardziej ten motyw zostaje rozwinięty, tym bardziej służy do skonstruowania dobrej terażniejszości ze złą przeszłością, co zresztą nieraz nakłada się na propagandową wizję historii właściwą socrealistycznej dialektyce epok, ale punktem odniesienia dla „dziś” pozostaje przede wszystkim czas wojny. Eksplozję ludycznego śmiechu wyzwała oczywiście karnawałowa zabawa:

błyskają lśniące ostrza śmiechu

i otwierają rany

[...]

fruwają lśniące płatki śniegu

i zasypują rany

(*Karnawał 1949. Maskarada* z tomu *Pięć poematów*, P, t. 1, s. 173)

Tu śmiech nie leczy, ale przeciwnie: odnawia traumę, która musi wygasnąć samoczynnie – w naturalnym procesie przemijania (motyw śniegu).

Śmiech nie jest jednak wyłącznie domeną terażniejszości jako czasu ocalenia, lecz także wojennych wspomnień, gdyż pojawia się również w chwili śmierci jako równoprawny z innymi, niezbywalny atrybut człowieczeństwa. Oto ginący człowiek –

miał usta otwarte

może wzywał pomocy

otwarte są usta przerażenia

i usta śmiechu

usta boleści

i usta rozkoszy

(*Prędeż* z tomu *Poemat otwarty*, P, t. 1, s. 375)

Szyderstwo i satyra

W tym samym tomie, w tytułowym *Poemacie otwartym*, pojawiają się „szydercze uśmiechy” – w długim wyliczeniu wskazane są jako jedna z wartości negatywnych, odrzucanych, zamkniętych w klamrze puentujących refrenów: „To jest umieranie” i „To wszystko jest składanie / które się złożyć nie może” (P, t. 1, s. 365–366). „Szydercze uśmiechy” zostają więc ukazane jako jeden z elementów składających się na bezsens egzystencji.

Negatywnie bywa nacechowany również śmiech, który wybucha w świecie przedstawionym wiersza jako zachowanie niestosowne, reakcja nieadekwatna – jeśli otacza go atmosfera poważnej refleksji czy historyczny kontekst daleki od wszelkich żartów i radości:

dziewczyna kipiąca śmiechem

[...]

w usta prawdy

wkłada rękę

białą i ciepłą

(*Bocca della Verità* z tomu *Zielona róża*, P, t. 2, s. 8)

Zostało tu jednak opisane dość powszechne zachowanie turystów w Rzymie, gdzie słynne Usta Prawdy, dawniej – według legendy – w okrutny sposób testujące prawdomówność, dziś służą jako rozrywka, atrakcja. Głos poety reportera nie wybrzmiewa zatem satyryczną naganą, lecz odnotowuje tę zabawę, konstatując raczej kontrast epok i paradoks historycznej zmienności funkcji obiektu.

Podobną sytuację obserwujemy w wierszu *Płytko prędeż*. W kawiarni z eschatologicznych rozmyślań wyrwa poetę widok zgrabnej i wesołej kobiety. Kontrast nastrojów eksponuje zeugma:

dusza wyszła

roześmiała się

młoda kelnerka

(P, t. 1, s. 501)

Śmiech jest zachowaniem różnie wartościowanym, zależnie od perspektywy. Oto dwa przykłady dotyczące relacji świata żywych ze światem umarłych, które ilustrują tę ambiwalencję albo raczej asymetrię oceny.

umarli stali

w moich oczach

cicho uśmiechnięci

(*Krzyczałem w nocy* z tomu *Poemat otwarty*, P, t. 1, s. 381)

Umarli widzą nasze usta

roześmiane od ucha do ucha

(*Rehabilitacja pośmiertna* z tomu *Poemat otwarty*, P, t. 1, s. 407)

Prawo do (u)śmiechu w kontaktach z zaświatami nie jest zwrotne i przeważnie działa jednokierunkowo: przysługuje umarłym bez ograniczeń, ale śmiech żywych jest dla nich nieznośny, oczywiście według poety, który tym razem, a czyni to rzadko, piętnuje śmiech cudzy śmiechem podmiotu – pośrednio, bo za pomocą karykaturalnego opisu.

Śmiech bywa narzędziem złośliwej satyry, komentującej rozmaite choroby społeczeństwa i współczesnej cywilizacji, nie tylko kultury masowej; mieni się wówczas licznymi odcieniami ironii oraz autoironii. Zwłaszcza ta ostatnia

okazuje się wielokierunkowa i wieloznaczna – niepewna co do celu i zakresu przedmiotowego. Dlatego warto przyjrzeć się jej uważniej.

Śmiech akceptacji niekiedy płynnie zamienia się w śmiech z kogoś, a więc śmiech dezaprobaty, śmiech polemiczny, krytykę, szyderstwo. Czasem załamuje się w sytuacjach niejednoznacznych. Kpina z „poety” i kwestionowanie jego statusu stają się pośrednio autokrytyką. Wróćmy do *Rozmowy z księciem* oraz przywołanego już motywu „błazna bez króla”. Oto poeta –

Obojętny mówi
do obojętnych
oślepiiony daje znaki
niewidomym
śmieje się i
szczeka przez sen
obudzony
płacze

Wiersz ten, relacjonujący wyimaginowany dialog z Hamletem, kończy się słowami:

śmiejesz się ze mnie
dobry Książę
poznajesz ukrytego za kotarą
gadulę
(*Rozmowa z księciem*, P, t. 1, s. 477)

W istocie jest to monolog poety, który aby usprawiedliwić swą postawę, potrzebuje odniesienia do postaci literackiej z innej epoki i przywołania dość odległej problematyki. Pomysł takiej teatralizacji może się wydać nawiązaniem naciągany, zwłaszcza w finałowej aluzji do podsłuchującego za kotarą Poloniusza – figury nijak niedającej się sprowadzić ani do „gadulstwa”, ani do sceny słynnej rozmowy o chmurach. Z kolei Hamlet, w oryginale znacznie bardziej niż Poloniusz rozgadany, nie wydaje się upoważniony do krytyki wielosłownia.

Niemniej samobiczowanie poety za urojony grzech nadużycia słowa stanie się lejtmotywem późnej poezji Różewicza.

Ironia i autoironia

Przegląd sytuacji, które mogłyby wyjaśnić stosunek poety do roli błazna, różnych funkcji uśmiechu i odmian śmiechu⁵ posłużył jednak tylko za tło do próby

⁵ Tomasz Mizerkiewicz, systematyzując zagadnienie śmiechu, pisze o trzech koncepcjach komizmu. Zob. *idem*, *op.cit.*, s. 126–140.

rozwiązania centralnego problemu, który dotyczy śmiechu nietematyzowanego w utworach poetyckich, ale podmiotowego – rozumianego jako pewna modalność wypowiedzi. Zatem: z czego się śmieje wiersz Różewicza?

Odpowiedź musi wydać się nieoczywista uważnemu czytelnikowi zwłaszcza późnej twórczości poety, począwszy od *Plaskorzeźby*, toteż pytanie warto rozłożyć na kwestie szczegółowe dotyczące rodzajów śmiechu i jego przedmiotowego zakresu.

Przyjąć można jedynie, że z pewnością prawie nigdy nie chodzi tu o śmiech radosny, lecz satyrę albo ironię. A skoro śmiech Różewicza niemal zawsze wybrzmiewa goryczą, to gdzie należy go zlokalizować i jakim oznaczyć wektorem? Możliwości jest wiele, ale zsumowane tworzą szereg alternatyw, w niektórych przypadkach rozłącznych. Na pierwszy plan wysuwa się ironia metapoetycka, lecz jej zakresy pozostają niepewne i ruchome.

Czy chodzi o powszechne prawo? Czy zdaniem autora *Plaskorzeźby* poezja już jako sama konwencja pisarska jest martwa i dlatego zasługuje na ośmieszenie, będąc z założenia nieadekwatną próbą opisanego świata? A może na odwrót: każda wypowiedź poetycka, jako deformujące zwierciadło rzeczywistości, ze swej natury jest wobec tego świata ironiczna? Nie można jednak wykluczyć również zawężenia zakresu ironii do własnej sytuacji twórczej, a nawet do perspektywy ściśle autotematycznej. Wtedy wolno ułożyć inny zestaw pytań.

Czy (zdaniem Różewicza) wyłącznie twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza, jako jedynej, która przeciwstawia się konwencji mowy wiązanej, przysługuje ironia, właśnie w tę konwencję wymierzona? Czy jedynie w niektórych wierszach Różewicza wybrzmiewa ironia wycelowana w istotę i misję poezji, którą przecież sam autor uparcie tworzy do końca życia? Czy ironia wymierzona jest głównie we własne dokonania poetyckie, a więc jest autoironią, rewidującą wiersze Różewicza, ale tylko te dawniejsze? I czy na zasadzie przechodniości każdy nowo powstający wiersz śmieje się ze wszystkich napisanych wcześniej? A jeśli tak, to czy autoironia skierowana jest wyłącznie wstecz, czy też obejmuje także wiersze jeszcze nienarodzone, które mają powstać później, mimo jak mantra powtarzanej zapowiedzi zaprzestania twórczości? Innymi słowy, czy działa przewrotnie, na zasadzie figury retorycznej *praeteritio*? Czy wreszcie – eskalując tę zasadę do sytuacji paradoksalnej – także wiersz autoironiczny stanie się ofiarą autoironii w wierszu następnym?

Mnożąc te kwestie, świadomie wykluczam pewną możliwość kompozycyjnego wyrafinowania: ironii szkatułkowej, takiej jak w *Beniowskim*, gdyż mowa tu nie o jednym utworze zbudowanym według z góry przyjętej zasady zwielokrotnionej modalności, ale o pewnym procesie, w którym dochodzi do spontanicznych, a nie pozorowanych zmian perspektywy, czyli mowa o dziele w toku. Pod tym względem nie da się stworzyć stałej mapy zależności między utworami Różewicza. Relacje wydają się wielokierunkowe. Ogromny zbiór, narastający

w nieco zacierającej się chronologii parokrotnie autorsko redagowanych dzieł zebranych (choć obiektywna bibliografia pozwala ustalić kolejność ich genezy, pierwodruków i wariantowych przedruków poszczególnych wierszy), zdaje się nie mieć początku ani końca. Owszem, znajdziemy wyraźne autocytaty oraz inne odniesienia intertekstualne do poezji własnej, ale częściej ironia próbuje ogarnąć, podważyć lub zanegować śmiechem obszary znacznie rozleglejsze, by nie rzec – nieogarnione. Poeta woli jednak kwestionować, czy też ujmować w cudzy-słów, swój dorobek raczej ogólnie, przydzielając negacji wielki kwantyfikator.

Wszystkie postawione tu pytania dopuszczają odpowiedzi w jakimś stopniu twierdzące. Z tym, że nie można odnosić ich do wszystkich sytuacji łącznie, lecz trzeba uwzględnić zróżnicowane proporcje ingrediencji modalności ośmieszającej w poszczególnych utworach. Na niektóre spróbuję odpowiedzieć, odwołując się do konkretnych wierszy. Ale odpowiadając, zarazem rozwinę listę dalszych wątpliwości.

Pod koniec pierwszej fazy twórczości poetyckiej można zaobserwować proces stopniowej inwaginacji: śmiech przemieszcza się niejako z pozycji zewnętrznej wobec wiersza (czyli opisywanego świata) do jego wnętrza, co sugeruje tytuł tomu: *Na powierzchni poematu i w środku* (1983), ostatniego wydanego przed dziesięcioletnią przerwą w publikowaniu nowej poezji. Następuje tu zerwanie z dotychczasowymi wcieleniami poety: i tym z „wieńcem laurowym”, ośmieszonym już dawno, i tym „w czapce błazeńskiej” – odrzuconym teraz. Śmiech dyskredytujący ich obu rozlega się tymczasem z zewnątrz: „ktoś trzeci z nas się śmieje” (*Spóźniona odpowiedź*, P, t. 2, s. 423). Zatem – kto?

Poeta w czasie pisania

jest bezbronny

łatwo go wtedy zaskoczyć

ośmieszyć przestraszyć

(*Poeta w czasie pisania z tomu Na powierzchni...*, P, t. 2, s. 420)

Izolacja od świata nie stanowi jednak dostatecznej ochrony; skuteczniejsze wydaje się zamknięcie i powstrzymanie się przed realizacją projektów poetyckich:

Próbowałem sobie przypomnieć

ten piękny

nie napisany

wiersz

[...]

ale nie wyciągam go

z ciemnej głębiny

na płaski brzeg

rzeczywistości

(****Próbowałem sobie przypomnieć...* z tomu *Na powierzchni...*, P, t. 2, s. 410)

Są to tęsknoty konceptualisty – implikujące ideał dzieła niezmaterjalizowanego – podobnie jak u Herberta „najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma”⁶. Werbalizację uznał poeta za okaleczenie czystego pomysłu, niespełnionej idei. Napisanie wiersza nieuchronnie ośmiesza twórcę. Jedyne ratunek stanowić może całkowite milczenie, a nie utopijna ochrona wiersza przed słowem. Oczywiście „milczenie” okaże się ratunkiem, tylko jeśli będzie stematyzowane, opowiedziane w świecie przedstawionym, choć wtedy paradoksalnie musi narodzić się wiersz, tyle że asekurowany jakimś dystansem autora, a więc niejako z góry wpisujący owo „milczenie” w cudzysłów. Ten chwyt ma uprzedzić albo rozbroić potencjalny śmiech, który według poety będzie stanowić nieuniknioną reakcję czytelnika, ale już bezpieczną, gdyż rozlegnie się poza granicami wiersza. Skąd ta pewność albo obsesyjny lęk przed śmiesznością? Czy chodzi o rzeczywistą obawę, czy obserwujemy tylko przerafinowaną grę – teatr z rolą poety, który poetą być nie chce, ale kierowany niezrozumiałym imperatywem musi o tej niechęci pisać – nie prozą, ale właśnie wierszem?

dojrzałem przez pięćdziesiąt lat
do tego trudnego zdania
kiedy „nic nie robię”
robię NIC
usłyszałem śmiech
kiedy nic nie robię
jestem w środku
widzę wszystkich tych
co wybrali działanie
(Przyszli zobaczyć poetę z tomu *Na powierzchni...*, P, t. 2, s. 428)

Oczywiście – poeta w tym gronie widzi także siebie. Wybrane na azyl miejsce w oku cyklonu otaczających go wyłącznie cudzych słów to urojenie, ale relacja o nim pozwoli zawczasu uniknąć śmiechu z zewnątrz i oswoić na resztę życia absurd pisanie o niepisaniu. Jak wspomniałem, zapowiedziane milczenie okazało się nie końcem twórczości, lecz dziesięcioletnią przerwą, po której ten wątek powrócił ze zdwojoną siłą i autotematyzm negatywny stał się lejtmotywem seniliów.

Dlatego autoironia wybrzmiewa najsilniej w utworach późnych, wzmocniona niekiedy chwytami polemicznymi w edytorskim wystroju książek, w których pojawiają się pełne autopoprawek i skreśleń *facsimile* autorskich rękopisów, a czasem także rysunki, jak w tomie *Wyjście*. Różewicz prowokuje kontrastem. Okładka *Plaskorzeźby* stylizowana jest na inskrypcję wykonaną klasyczną kaptalą w szarym marmurze – trochę jak tablica na cokole pomnika albo płyta

⁶ Z. Herbert, *Studium przedmiotu* [w:] *idem, Wybór poezji*, wybór, wstęp i oprac. M. Miłojajczak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2018, s. 261.

nagrobka. Otwarcie tej dostojnej Księgi ujawnia jednak, obok ostatecznych wersji drukowanych, brudnopisy – jako świadectwa wahań w procesie twórczym. Fotografie na wyklejkach prezentują wizerunki poety w kontrastowych sytuacjach: jako dumnego laureata uśmiechniętego nad swymi (śmiesznymi) trofeami poetyckimi oraz człowieka wynoszącego śmieci – niewykluczone, że pośród nich znalazły się niektóre manuskrypty autora.

Dystans wobec przypisanej i oczekiwanej przez publiczność roli poety Różewicz manifestował również na spotkaniach autorskich, co przenikliwie zanalizował Edward Balcerzan w szkicu *Różewicz jako „Różewicz”*⁷. Cytowanie siebie wymusza sztuczny dystans, pozę i aktorstwo z rolą, w której poeta odgrywa siebie jako postać, a więc dokonuje swoistej autokreacji – opartej na rekonstrukcji dawnego autoportretu (jak czynił to Tadeusz Kantor w swoim teatrze Cricot 2) albo narzuconego stereotypu.

W *Plaskorzeźbie* jednak ironia nie zawsze ma charakter autotematyczny, gdyż niekiedy zarówno jej przedmiot, jak i funkcja pozostają niejasne. Utrzymany w tonacji elegijnej wiersz *rozmowa z Przyjacielem* poświęcił poeta Kornelowi Filipowiczowi. Pojawia się tu kot, a za nim Wisława Szymborska – niby antycypacja jej słynnego *Kota w pustym mieszkaniu*. Jednak nie ten żart, zresztą sympatyczny i ciekawy intertekstualnie, budzi wątpliwości, lecz naruszenie *decorum* poważnego tonu w innym miejscu:

próbowałem
 bronić
 pisarza poety nie-zależnego
 niezależnego
 od Warszawy Londynu
 Rzymu Moskwy Paryża
 Krakowa i Pacanowa⁸.

Niejasne jest zakończenie tej frazy, czyli hiperboliczne zamknięcie enumeracji. Dlaczego poeta wymienia cel pielgrzymki Koziołka Matołka? Z czego lub z kogo to żart? Oczywiście musimy wykluczyć, że ośmieszenie celuje w zmarłego przyjaciela, któremu Różewicz poświęca swe poetyckie wspomnienie. Zatem śmieje się ze swego dawnego, rzuconego w rozmowie z nim, niewinnego dowcipu? A może jednak z własnej, przesadnie zapobiegliwej „obrony” niezależności przyjaciela? Dodam tylko, że reprodukcja zamieszczonego równoległe rękopisu nie ujawnia w tym miejscu żadnych skreśleń świadczących o twórczym wahaniu poety, który najwidoczniej uznał, że wszystko pozostaje jasne. A takie bynajmniej nie jest.

⁷ E. Balcerzan, *Różewicz jako „Różewicz”* [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997, s. 65–74.

⁸ T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1991, s. 81.

Trudno oceniać poczucie humoru i nośność dowcipu, ale niektóre akcenty humorystyczne wydają się niestosowne, niefortunne albo wręcz chybione. Także wówczas, gdy w wierszu „*Sukces*” i *prośba* poeta stwierdza, że zamiast Sztandaru Pracy zasłużył sobie na przyznawany za twórczość dla dzieci Order Uśmiechu.

Dystans wobec konwencji mowy wiązanej Różewicz zaznacza cudzy-słowowym charakterem użytych środków stylistycznych, zwłaszcza banalnych rymów. Ponadto w wielu utworach dostrzec można przesadnie zagęszczoną klauzulami segmentację wersyfikacyjną, obsesyjną przerzutnię, która w coraz mniejszym stopniu służy wieloznaczności, a raczej wydaje się autokarykaturą systemu dawniej określanego jako „wiersz różewiczowski”. I przede wszystkim to, co Janusz Sławiński nazwał „retoryką bezradności”⁹, a Tomasz Mizerkiewicz „celową nieporadnością języka” – z wystawieniem jakby „jakanego wiersza” na „chłostę śmiechu”; ale i ta chłosta traci krwiożerczą atrakcyjność średniowiecznego widowiska. Wybrzmiewa bowiem zaledwie słaby „zastygły śmiech” – zdławiony i wyjąkany podobnie jak wiersz¹⁰.

Autoironia rządzi niepodzielnie wieloma tekstami, na przykład całym *Poematem autystycznym*. Gdzie indziej przygasa, ustępując miejsca poważnej krytyce albo konstatacji rzekomego wyczerpania i kryzysu całej poezji współczesnej, w której

maleją naturalne zasoby
języka
[...]
nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się
(*** [*Wygąśnięcie Absolutu...*] z tomu *Plaskorzeźba*, s. 51)

To już diagnoza postawiona serio, nieironiczna i całkowicie wyzbyta śmiechu, ale dlatego, że Różewicz ukazuje własną niemoc jako stan całej poezji współczesnej. Uogólnienie takie większość czytelników (a tym bardziej poetów) zapewne uzna za konstatację nieuprawnioną i pochopną, znajdując wokół wiele dowodów na to, że mimo wszystko poezja wciąż kwitnie, co oznacza, że Mistrz jednak się myli.

Wiersz *Do Piotra* to z kolei satyryczne ośmieszenie pogrzebu poezji, ale zarazem zwierzenie się z kłopotliwego statusu komizmu i śmiechu:

⁹ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *idem, Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. V, Kraków: Universitas 2001, s. 293.

¹⁰ T. Mizerkiewicz, *op.cit.*, s. 132.

nasz trup romantyczny wzdęty poezją
 jest w tym sezonie
 post-modernistycznym
 pono ironiczny
 (Do Piotra z tomu *Plaskorzeźba*, s. 79)

To prawda. Postmodernistyczna ambiwalencja zatarła granice między powagą a śmiesznością, a więc żonglowanie tymi kategoriami stało się niemożliwe. Ale i diagnoza Różewicza z tego powodu traci kontur: nie wiadomo już, czy śmiechem da się zakwestionować moc ironii, czy też poeta powinien ośmieszać postmodernizm za to, że ten rozbroił ironię, zmieniając ją w narzędzie tępe albo dezorientująco wielosieczne.

Inny wiersz z *Plaskorzeźby* został zatytułowany celowo niezręcznie i rozwlekle *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo*. Na tym jednak nie koniec, bo w tekście pojawia się, niby omyłkowo, błędne powtórzenie tego zdania, a w istocie parafraza zmieniająca sens nagłówka, a raczej powodująca rozchwianie owego sensu:

więc jednak żyje się
 za długo pisząc wiersze

Inwersja i rozbitcie wersyfikacyjne uruchamiają dwuznaczność. Po pierwsze: tytuł sugeruje, że pisanie wierszy na starość – wbrew powszechnym przeświadczeniom – jest jednak możliwe albo że poeta, wbrew stereotypom, nie musi umrzeć młodo. Natomiast parafraza tytułu w tekście podsuwa możliwość innego odczytania: pisanie wierszy przedłuża życie? Nie wiadomo jednak, czy to autoprzygana, czy powód do chwały. Nie wiadomo też, co jest za długie zdaniem poety: życie czy pisanie? *Ars longa, vita brevis* czy też na odwrót?

Zatem: z czego się śmieje wiersz Różewicza?

Jedna z hipotez brzmi: przede wszystkim z siebie samego. Wiersz śmieje się z wiersza, który właśnie powstaje i od razu, autotematycznie (oraz niemal automatycznie) przez sam fakt swych narodzin się samoosmiesza.

To laboratorium otwarte dla zwiedzających, to z rozbijającą szczerością odsłonięty warsztat, autorskie zaplecze wiersza. Ale w pracowni tej nie dokonuje się wynalazków, lecz prowadzi solowe gry, może stawia samotnie pasjanse, może układa scrabble; gry, w których końcowy rezultat zależy zarówno od umysłowego wysiłku, jak i od przypadku. W takiej sytuacji dochodziłoby do celowego samoosmieszenia i dyskredytacji już nie tylko roli poety, ale także każdej autokrytycznej wypowiedzi poetyckiej.

Inna hipoteza: wiersz Różewicza pod pozorem niezborności i niekonsekwencji celowo podsuwa czytelnikowi rozbieżne tropy interpretacji – prowadzi w labirynty antytez i paradoksów. Z każdej ścieżki poeta zapewnia sobie odwrót, pozostawiając egzegetę z jęgo konsternacją nad porzuconym przez

autora tekstem. Różewicz projektuje daremne trudy interpretatora, poszukującego sensu wyrazistego i jedyne go, który zawczasu, niejako na kredyt, ulega ośmieszeniu. W tym przypadku wiersz śmiały się z czytelnika, który wpada w zastawioną pułapkę.

Oczywiście również piszący te słowa, jako bezsilny analityk śmiechu Różewicza, czuje się przez cytowane teksty ośmieszony – stało się to, zanim jeszcze przystąpił do pracy. Czytelnik, a zwłaszcza krytyk, ośmiesza się tym bardziej, im bardziej zdaje sobie z tego sprawę. Ale nawet gdybym się mylił, stawiając taką właśnie diagnozę mechanizmu ośmieszenia, to także się ośmieszam. Nie mam więc w y j ś c i a. Takiego nawet, jakie zmanifestował poeta tytułem i grafiką swego późnego zbioru.

Tadeusz Różewicz próbuje stworzyć utwór niepodległy i nietykalny. Na pozór niezborny, a jednak szczelny. Wypowiedź zawczasu ośmieszoną, ale przez to jednak zaimpregnowaną, uodpornioną na cudzy śmiech, odbijany zwrotnie oraz przenoszony – jak u Czechowa – ze sceny na widza.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Różewicz jako „Różewicz”* [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997.
- Herbert Z., *Studium przedmiotu* [w:] *idem, Wybór poezji*, wybór, wstęp i oprac. M. Miłkołajczak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2018.
- Mizerkiewicz T., *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Różewicz T., *Płaskorzeźba*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1991.
- Różewicz T., *Poezja*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Różewicz T., *Teatr*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *idem, Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. V, Kraków: Universitas 2001.



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 39–50
doi:10.4467/2084395XWI.22.003.15876
www.ejournals.eu/Wieloglos

 <https://orcid.org/0000-0002-4419-5423>

Tomasz Mizerkiewicz

Uniwersytet
im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Sumienne oglądanie. Śmieszność i problem uznania w twórczości Tadeusza Różewicza

The Conscientious Watching. The Ridiculousness and the Problem of Recognition in Tadeusz Różewicz's Oeuvre

The article discusses the possibility of employing the definition of humour as “a conscientious watching” (proposed by Bolesław Prus) to encompass the “serious” lyric and the poetic “smiles” of Tadeusz Różewicz. The relation between the ridiculousness and the recognition in his oeuvre is analysed, whereas the “recognition” in literature is to be understood – according to Rita Felski – as a type of affected engagement, perceptive impressions and aesthetically mediated ties. In this context and in accordance with Felski’s suggestion, the methods of “reenacting” the struggles for recognition in Różewicz’s prose as well as poetry were discussed.

Słowa kluczowe: śmieszność, uznanie, humor, Tadeusz Różewicz, Rita Felski

Keywords: ridiculousness, recognition, humour, Tadeusz Różewicz, Rita Felski

1

Śmieszność była bodaj ostatnim zagadnieniem, które wywołało znaczące poróżnienie we wspólnocie komentatorek i komentatorów twórczości Tadeusza Różewicza¹. Późne tomy jego poezji w rodzaju *Wyjścia, szarej strefy*, a w szczególności zbioru żartobliwych zapisów *Kup kota w worku*, wywołały dyskusję nad zasadnością drukowania wierszy opowiadających na przykład o gazociągu „samoram”. Nie ma powodów ukrywać, że podczas owej dyskusji należałem do osób sceptycznie opisujących ryzykowne szarże satyryczne poety. Po kilku latach mniej jest chyba ważne, czy ktoś miał w tym sporze rację, a naprawdę istotna staje się związana z nim świadomość, iż nie mamy zadowalającego wyjaśnienia dla powiązań między poezją „poważną” i liryką „uśmiechów” Różewicza. Andrzej Skrendo napisał, iż niekiedy można odnieść wrażenie, że te dwie grupy wierszy pisane były przez dwie różne osoby². Satyryczny Różewicz zdaje się przemawiać w imię pewnych wartości czy wzorów zachowań, o których Różewicz liryczny zaraz po wojnie mówił, że przestały istnieć i obowiązywać, zostało po nich puste miejsce, które do końca swej drogi twórczej autor *Niepokoju* starał się odsłaniać. Zadaniem współczesnych komentatorów tej poezji powinno być zatem między innymi rozpoznawanie niedostrzeganych dotąd dość wyraźnie powiązań między owymi dwoma trybami pisania, które już w latach 50. Michał Głowiński opisywał jako współlistnienie satyryczności i liryczności w pisarstwie autora *Kartoteki*³. Późne wiersze Różewicza nie pozwalają już owej relacji wyminąć, zmuszają przeto do namysłu nad nowymi i trafniejszymi formułami dotyczącymi jego liryki niż te będące dotąd w obiegu krytycznym oraz badawczym.

2

Spróbuję poczynić kilka obserwacji dających możliwość nowego postrzegania owych współzależności w wąskim obszarze relacji śmieszności i uznania w twórczości Tadeusza Różewicza. Zachęca do tego stałe problematyzowanie przezeń uznania, podkreślanie jego nieoczywistości, wskazywanie na kłopotliwy sposób jego manifestowania się, gdzie często uznaniu niczym cień towarzyszy kwestia śmieszności. Charakterystyczny byłby pod tym względem wiersz „*Sukces*” i *prośba*:

¹ Zob. artykuł na ten temat Joanny Orskiej – *Pies i kot, czyli rozmowy mistrzów* [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Kraków: Wydawnictwo EMG 2014, s. 227–247.

² A. Skrendo, *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2016, s. CX.

³ M. Głowiński, „*Uśmiechy*” Różewicza, „*Twórczość*” 1956, nr 3.

mój arabski przyjaciel
 Hatif al-Janabi
 po obejrzeniu *Pułapki*
 w teatrze Studio
 przysłał mi list
 pełen zachwytu
 życzy mi
 „dalszych sukcesów”
 [...]

 Drogi Przyjacielu Janabi
 właśnie próbuję się ukryć
 przed „sukcesem”
 między kuchnią i łazienką
 [...]

 „sukces” grozi
 wszystkim
 palcem w bucie
 o każdej porze⁴.

Ukrywanie się przed „sukcesem” oznacza dysonansowe relacje z innymi, w tym przypadku odbiorcami twórczości, których poeta prosi w zakończeniu, by oszczędzili mu jubileuszy i „anonimowych telefonów”. W tle owej konstatacji stoi dość długi rozbrat Różewicza z publicznością literacką w kraju w latach 70. i 80. Zarazem jednak poeta nie udaje, że sprawy „sukcesu” go nie dotyczą, tyle że budzą w nim daleko idącą nieufność i prowokują do podejrzliwości nawet wobec życzliwych wyrazów uznania. „Sukces” okazuje się przestrzenią stałego zagrożenia, które obecne jest w każdej sferze życia (również „między kuchnią i łazienką”), dowiadujemy się również, że twórca próbuje sobie z nim radzić za pomocą działań humorystycznych. Jednym z zadań pisarskich wydaje się tutaj alternatywne, literackie odgrywanie czy rekonfigurowanie „sukcesu” przy użyciu chwytów żartobliwych i tym skomplikowanym procesem staje się opisywany wiersz.

Aby dookreślić zasady owej rekonfiguracji oraz powody silnego – także afektywnego – zaangażowania Różewicza w kwestie uznania i śmieszności, warto przywołać nową refleksję⁵ literaturoznawczą związaną z tą problematyką.

⁴ T. Różewicz, *Wybór poezji*, s. 618–619.

⁵ Pośród inspiracji spoza opracowań literaturoznawczych zwracają uwagę prace należące do szkoły frankfurckiej Axela Honnetha, np. *idem, Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno-filozoficzna* (współautorstwo z Nancy Fraser), przeł. M. Bobako, T. Dominiak, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu 2005; *idem, Reification and Recognition. A New Look at an Old Idea* [w:] A. Honneth, J. Butler, R. Geuss, J. Lear, *Reification. A New Look at an Old Idea*, Oxford: Oxford

Zdaniem Rity Felski⁶ sprawy takie jak godność i szacunek przez długi czas uważane były za domenę konserwatywnego spojrzenia na literaturę, tymczasem coraz częściej problematyka uznania podejmowana bywa poza kręgiem owych odniesień ideowych. Nie jest to też zbanalizowana sfera instytucjonalnego myślenia o literaturze jako tradycyjnej i nieco już przestarzałej formie pozyskiwania czy nadawania prestiżu. Obecnie zwraca się raczej uwagę na fakt, że „zmagania o uznanie [...] są w olbrzymim stopniu kształtowane przez relacje emocjonalne, wrażenia percepcyjne i estetycznie zapośredniczone więzi. Widziane w tym świetle uznanie okazuje się bardzo istotnym pojęciem dla badaczy literatury”⁷. Oznacza to, że stanowi ono sprawczy i emocjonalny czynnik literaturotwórczy, z którym związane są angażujące czytelnika wrażenia oraz zobowiązania wynikające z więzi natury estetycznej. W naturalny sposób do owych emocjonalno-percepcyjno-powinnościowych czynników zalicza się także śmieszność jako ważny, choć niekiedy trudno uchwytny komponent zmagania o uznanie. Według Felski, „dzieła literackie [...] nie tylko po prostu obrazują walki o uznanie; one je o d g r y w a j ą”⁸. Zapisy literackie są zatem aktywnymi polami napięć w owych zmaganiach, zapewniają im widzialność poprzez ich „odkrywanie”, co w efekcie otwiera przed odbiorcami możliwość ich rekonfiguracji. W samym zaś „odgrywaniu” w zależności od uruchamianego scenariusza te „walki o uznanie” włączane bywają w tryb pisania poważnego lub komicznego.

Jak wiadomo, Różewicz posiadał wyraźnie sprecyzowane preferencje dotyczące sposobów myślenia o śmieszności. Szczególnie chętnie powoływał się zaś na postrzeganie humoru prezentowane przez Bolesława Prusa. Przywołajmy jedną z bardziej znanych definicji zaproponowanych przez autora *Faraona*:

[...] humor [...] polega nie na tworzeniu kombinacji fantastycznych, nie na grze wyrazów, ale na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej. Dla optymisty każdy człowiek jest „porządny”, dla pesymisty każdy człowiek jest „podejrzany”; humorysta zaś, który bada ludzi wszechstronnie, w każdym widzi coś porządnego i łajdackiego⁹ [podkr. oryg.].

W przytoczonej definicji pojawia się koncepcja humoru jako „sumiennego oglądania”, która nie znalazła jak dotąd szerszego zastosowania w odniesieniu do

University Press 2008; *idem*, *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*, przeł. J. Duraj, Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos” 2012.

⁶ R. Felski, *Recognizing Class*, „New Literary History” 2021, no. 1, s. 95–117.

⁷ *Ibidem*, s. 113.

⁸ *Ibidem*, s. 102.

⁹ Cyt. za: A. Martuszewska, „Dobry humor jest jak oset...” *Bolesława Prusa koncepcja komizmu i humoru* [w:] *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2003, s. 118.

twórczości Różewicza, chociaż wydaje się posiadać duże zdolności opisowe. Praktykowanie „sumiennego oglądania” po koszmarze wojny światowej nie było rzecz jasna tym samym co w czasach Prusa, ale sama ta aktywność może być analizowana w sytuacji przemieszczenia jej w nowy powojenny obszar historyczny i kulturowy jako jedno z zachowań artystycznych Różewicza. Wypada bowiem pamiętać, że lektury pism humorystycznych Prusa należały do ulubionych zajęć Różewicza partyzanta walczącego w oddziale AK, a odnajdywane tam rozumienie humoru było już wtedy przez młodego pisarza uaktualniane w skrajnie trudnej sytuacji życiowej oraz historycznej.

Aby przyjrzeć się praktyce sumiennego oglądania jako metodzie specyficznego humorystycznego ingerowania w obszar zmagania o uznanie, warto zajrzeć do kilku tekstów prozatorskich Różewicza z lat 60. W *Notatce z zamierzchłej przeszłości* pisarz skomentował opublikowany dziesięć lat wcześniej złośliwy artykuł Jana Zbigniewa Słojewskiego na temat lektury dzieł Józefa Ignacego Kraszewskiego. Wedle felietonisty „czytanie Kraszewskiego jest obrzędem równie uciążliwym i niezrozumiałym, co picie wódki czy niedzielny spacer z żoną [...]” (P, 184)¹⁰. Poeta pozostawił felieton bez reakcji przez dekadę – był to czas sumiennego oglądania przezeń tekstu dziennikarza dowcipnisa oraz szacowania uznania dla prozy Kraszewskiego. Dopiero po tak długim oglądaniu przychodzi odpowiedź Różewicza, który najpierw pokpiwa z żurnalisty, pisząc, że zapewne już przez ten czas się ożenił, po czym przechodzi do kilkuetapowej obrony Kraszewskiego, który „był pracowity i mądry. Znał swoją wartość i swoje miejsce w literaturze polskiej” (P, 185). Następnie poeta dzieli się przekonaniem, że *Krzyżacy* Kraszewskiego nie są wcale gorsi od *Krzyżaków* Sienkiewicza oraz zachwyca się „kapitałną humoreską” zatytułowaną *Przepis na historyczny romans we trzech tomach*. Na koniec wynotowuje z pism powieściopisarza zdanie na temat pewnego dziennikarza, które w sposób pośredni kieruje także do Słojewskiego: „...ten poziomy gad, z kroplą witriolu w głowie, a kawałkiem lodu w sercu [...] szczęśliwy i głupi, i zarozumiały, sławny jak jednooki król ślepych...” (P, 186).

Metoda sumiennego oglądania jako wieloetapowego wypracowywania komentarza humorystycznego wydaje się prowadzić do uważnego szukania miary oraz stosownej odpowiedzi na próbę ośmieszenia uznanego pisarza. Różewicz nie przesadza z obroną Kraszewskiego („Daleki jestem od robienia z Kraszewskiego polskiego Balzaka [...]”; P, 185), nie godzi się jednak na likwidatorską kpinę felietonisty. Zauważmy, że w jego odpowiedzi znajdziemy komponenty, które zdaniem Rity Felski decydują o zaangażowaniu literackim w sprawę uznania. Aby wyważyć swój komentarz, Różewicz musi zdystansować się od wzburzenia, jakie wywołał w nim kiedyś artykuł, i przekształcić to wzburzenie w opowieść o własnej więzi z dziełami powieściopisarza. Opowieść ta dowodzi,

¹⁰ Przypisy z prozy T. Różewicza cytuję za: T. Różewicz, *Proza*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990; w tekście głównym oznaczam te cytaty jako P z podaniem strony.

że wspomniane dzieła posiadają zdolność wywoływania wartościowych wrażeń percepcyjnych u odbiorcy, skoro kształtują umiejętność oceny porównawczej analogicznych powieści Kraszewskiego oraz Sienkiewicza. Najlepiej chyba wypada praca sumiennego oglądania, kiedy Różewicz zestawia szyderczy, likwidatorski felieton z tak wielostronną i bogatą twórczością Kraszewskiego, że znaleźć w niej można zawczasu i bezwiednie przygotowaną humorystyczną ripostę na zaczepki Słowjaskiego: zacytowane zdanie o krytyku jako „poziomym gadzie” z „kropłą wiotriolu w głowie”. Artykuł Różewicza stanowi przeto poglądowe literackie „odegranie” walki o uznanie, gdzie piszący inscenizuje swój wysiłek znajdowania właściwej miary dla relacji między szyderstwami felietonisty a potencjałem twórczości Kraszewskiego. Autor *Notatki...* dokonuje humorystycznego rozstrzygnięcia w dziedzinie uznania, a zarazem demonstruje, jak należy wykonywać pracę sumiennego oglądania i szukania miary. Temporalny odstęp dziesięciu lat powoduje, że jego wypowiedź nie jest interwencją w aktualną czy doraźną dyskusję, lecz staje się właśnie „odegraniem” pewnej „walki o uznanie”, ma być gestem przykładowym, możliwym do wykonania przez innych wedle ich własnych potrzeb afektywnych, jednostkowych wrażeń percepcyjnych i niepowtarzalnych, estetycznie ustanowionych więzi.

Dość podobnie wygląda sumienne oglądanie w artykule zawierającym odpowiedź na wywiad angielskiego dziennikarza z Thomasem Stearnsem Eliotem, przedrukowany siedem lat wcześniej w krajowej prasie. Także w tym wypadku Różewicz poddaje oglądowi ów tekst przez dłuższy czas, zanim opatrzy go wielostronnym, humorystycznym komentarzem. Żurnalista Robert Pitmann, który rozmawiał z poetą z okazji jego siedemdziesiątych urodzin, starał się wykazać nieprzydatność opinii artysty dla rozumienia ówczesnego świata, chciał dowieść jego niezdolności do pojęcia nieraz bardzo prostych zjawisk. Zakończeniem owych ośmieszających działań stały się uwagi na temat związku poety z młodszą nową małżonką – „śmieje się Pitmann ze starego, niezbyt zajmującego faceta, mruga przy tym do stu, dwustu, trzystu tysięcy czytelników – żonkę ma ten Eliot nową, świeżą [...] umrzeć można ze śmiechu” (P, 182). Także w tej reakcji Różewicza widać trzy główne składniki opisanego przez Felski zaangażowania w literackie rekonfigurowanie uznania: relację afektywną, estetycznie zapośredniczoną więź oraz kwestie percepcyjne. Poeta z gniewem pisze o nierzetelności dziennikarza i nie zgadza się na lekceważenie jego wypowiedzi, gdyż – jak dowodzi – „dziennikarzem był Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Karol Irzykowski, Maurycy Mochnacki i... Adam Mickiewicz. Traktujmy dziennikarzy poważnie. Nawet głupi, złośliwy, sprytny, płytki, obłudny dziennikarz może wyrządzić nieobliczalne szkody [...]” (P, 181). Kwestia zapośredniczonych estetycznie więzi nie sprowadza się do wyrażanego pośrednio powinowactwa z Eliotem jako reprezentantem wspólnoty naznaczonych cierpieniem poetów nowoczesności. Więź dotyczy także grupy wyśmienitych pisarzy żurnalistów, którzy uświadamiają, że artykuł dziennikarski ma wielkie znaczenie dla sensorium, czyli uwarzliwień percepcyjnych odbiorców. Dlatego Różewicz

umieszcza w zakończeniu artykułu starannie wybrany fragment utworu Eliota, aby zaproponować zasadniczo odmienną relację emocjonalną z poetą, umożliwić więź z inną wspólnotą wypowiadających się oraz zbudować zdecydowanie inne sensorium. Poważne wersy *Wydrążonych ludzi* łączą się z intencją humorystyczną cytującego je polskiego poety, który zadedykował Pitmannowi następujące słowa poematu:

My próżni ludzie
My wypchani ludzie
Podpieramy się wzajem
Niestety w głowach słoma
Kiedy do siebie szepczemy
Ciche i bez znaczenia
Są nasze wyschłe głosy
[...]
(P, 182)

Podobnie jak w poprzednim przypadku, mamy tutaj do czynienia z pisarskim „odegraniem” zaobserwowanej „walki o uznanie”. Różewicz proponuje swoje utrzymane w trybie humorystycznym rozstrzygnięcie, a zarazem demonstruje odwoływalność wyroków w obszarze uznania, możliwość angażowania się i rekonfigurowania ustalonych relacji przez czytających. Poeta odpowiada dziennikarzowi brytyjskiemu, do którego jego riposta nigdy nie dotrze, oraz polskim dziennikarzom, którzy siedem lat wcześniej z lubością przedrukowali wywiad, żeby razem z kolegą żurnalistą wyszydzić znanego artystę. Różewicz nie reaguje zatem na gorąco, czyli w tempie dziennikarskim, nie zapobiega również bezpośrednio wspomnianym szkodom, jakie może wyrządzić żurnalista. Istotniejsze jest dla niego raczej literackie „odegranie” sprawy uznania dla Eliota i uczynienie jej sferą stale aktywnych napięć, przestrzenią swobodnych rekonfiguracji wywoływanych przez zaangażowania emocjonalne, nowe więzi oraz nowe wrażenia, które wywoływać mogą poematy w rodzaju *Wydrążonych ludzi*.

Problematyka uznania w jej relacji do śmieszności była dla pisarza czymś, co go angażowało, co komentował i rekonfigurował także w odniesieniu do zjawisk pozaliterackich. Przykład podobnej interwencji może stanowić zapis z początku lat 80. dotyczący uznania jako elementu zjawisk sportowych. Poetę irytował sposób opowiadania o nich przez dziennikarzy telewizyjnych, którzy przedstawiali je, jakby nie zwracając uwagi na samych zawodników i ich wysiłki. Swoją nieufność piszący rozciągał na całość refleksji „profesjonalistów” nad sportem oraz formułowanymi w niej powodami uznania dla tej sfery życia społecznego:

Straciłem zaufanie do filozofów, moralistów i psychologów piłki nożnej... Ani Gmoch, ani Piechniczek, ani nawet pan Górski nie są Jaspersami, Schweitzerami,

Freudami... Są to dość prości, poczciwi półinteligenci [...]. Żalostną rolę odgrywają przy tym prorocy – dziennikarze sportowi, którzy zmieniają się na naszych oczach w Rejtanów, płaczki żalobne, Stańczyków... i są absolutnie pozbawieni poczucia humoru (ten tragiczno-patriotyczny patos wpływa na masy kibiców, którzy w swojej masie są absolutnie nic niewarci jako partnerzy naszych piłkarzy) (P, 495).

Autor *Pułapki* wyraźnie wskazuje na podstawowy powód, dla którego nie ufa dziennikarzom (i pozostałym komentatorom sportu), czyli na ich brak „poczucia humoru”. Postrzega całe to środowisko nie tylko jako pozbawione wyuczucia własnej śmieszności, ale także niezdolne do wykonywania pracy humorystycznego „sumiennego oglądania”. Widowisko sportowe stanowić może tymczasem, jak wynika z zacytowanego fragmentu, okazję do wielostronnego oglądu różnych jego aspektów, może mieć swoich „Jaspersów, Schweitzerów, Freudów”, dawać okazję do rozwoju pełni zdolności analitycznych (a nie tylko kolejnych form „półinteligencji”) w obliczu samego zdarzenia na boisku oraz różnorodnych reakcji widzów. Związana z tym rzetelna praca obserwacyjna może łączyć ogląd z krytycyzmem, ale i z czułą sympatią dla „naszych piłkarzy” (piszący wcale nie unika tej formy identyfikacji). Mamy zatem okazję zobaczyć, jak i w tym obszarze ujawnia się emocjonalne zaangażowanie w sprawy uznania dla sportu, jak wskazuje się na zapoznawane bogactwo związanych z nim wrażeń percepcyjnych oraz estetycznie (skoro można przywoływać oryginalnych teoretyków estetyki) zapośredniczone więzi. Sylleptycznie obecny w tekście Różewicz autor zajmuje się jednak przede wszystkim „odgrywaniem” sprawy uznania, pokazuje, jak patrzeć z ironią na historyczne zachowania emocjonalne komentatorów (warte, jak sugeruje, analiz w duchu Freuda), jak próbować innych miar dla oceny nawet zasłużonych trenerów („dość prości, poczciwi półinteligenci”), jak wreszcie ujmować rozdźwięk między „masami kibiców” a dokonaniem sportowców. Pozbawieni poczucia humoru komentatorzy sportowi nie uruchamiają zatem metody humorystycznego sumiennego oglądania, które inscenizuje Różewicz, wprowadzający elementy żartobliwe i prześmiewcze jako sygnał owej innej możliwej aktywności w obszarze sportowego uznania, do której swym „odgrywaniem” próbuje włączyć czytelników. Nie porzucił zresztą swoich humorystycznych sumiennych oglądów uznania sportowego, czego dowodem jest napisana kilkanaście lat później *Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych*¹¹.

3

Można zapewne powiedzieć, że problem uznania był częścią najważniejszego kompleksu spraw twórczości Różewicza i pojawiał się każdorazowo, gdy

¹¹ T. Różewicz, *Wybór poezji*, s. 729–732.

pytał on o kwestie kultury po drugiej wojnie światowej. Zdegradowane i nico-
wane wartości podlegały w jego pisarstwie ciągłym sprawdzeniom, zadawał
im pytania „jako moralista” i w tym też kontekście podnosił sprawy uznania.
Z jakim uporem i zaangażowaniem je podejmował, pozwalały przypomnieć
przywołane tu pokrótce artykuły. Etyczny wymiar owych wysiłków oraz mo-
ralistyczny element jego twórczości stykały się wówczas z takimi praktykami
jak „sumienne oglądanie”. W formule tej bowiem silnie pobrzmiewa aspekt
etyczny, czyli odniesienie do „sumienia” jako regulatora pracy rzetelnego wi-
dzenia badanych zjawisk. Możliwe byłoby zatem spojrzenie na całość twór-
czości Różewicza, także na jego „poważną” lirykę, jako na element – z trudem
praktykowanego oraz rozciągającego się niemal w każdym przypadku na lata –
humorystycznego „sumiennego oglądania” spraw poezji, krytyki, czytelników
i całej kultury powojennej. Przypomnijmy fragment ważnego wiersza *Przyszli
żeby zobaczyć poetę*:

nad czym pan teraz pracuje
co pan robi
Odpowiedziałem
nic nie robię
dojrzywałem przez pięćdziesiąt lat
do tego trudnego zadania
kiedy „nic nie robię”
robię NIC
usłyszałem śmiech
kiedy nic nie robię
jestem w środku
widzę wyraźnie tych
co wybrali działanie
widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem¹².

Spróbujmy odczytać ten wiersz jako grę elementami żartobliwymi (w ro-
dzaju wywołującej śmiech gry słownej „nic nie robię” – „robię nic”), syg-
nalizującą, iż poeta jest właśnie w trakcie swojego „sumiennego oglądania”.
Utwór przynosi podsumowanie pięćdziesięciu lat pracy literackiej, skon-
centrowanej na tym, by „widzieć wyraźnie” w celu zachowania zdolności osą-
du wartości, stosowania coraz lepszych miar dla obserwowanych zjawisk.
Wiersz byłby sprawozdaniem z pracy kogoś, kto porzucił pisanie „liryczne”,
aby pisać o umożliwiającym w ten sposób „wyraźnym widzeniu”. Po-
zwala mu to, dzięki zawieszeniu „działania” i „myślenia”, niespodziewanie

¹² *Ibidem*, s. 562–563.

„być w środku”. Paradoks polega na tym, że to nie aktywni, zanurzeni w wirze zdarzeń artyści są w środku, ale niedziałający, a nawet niemyślący, lecz jedynie widzący wyraźnie poeta. Można to wyjaśnić następująco: bohater wiersza znajduje się w środku innego, istotniejszego działania i myślenia, jakim jest obliczone na wiele lat, dające efekty czasem po dekadach humorystyczne „sumienne oglądanie”, będące pracą nieustannej weryfikacji „działań” i „myśleń”, w tym częstego ujawniania ich „bylejakości”. „Usłyszałem śmiech” nie oznacza, jak można by przypuszczać, niezrozumienia artysty opowiadającego o swej tragicznej kondycji. To raczej zamierzony nowy rodzaj porozumienia poety z odbiorcami, efekt jego metody humorystycznego nastawienia, dzięki której wyłącza się on z jednostronnych oglądów osób „zaangażowanych” w swe działania i myślenia, by Prusowym tropem docierać z trudem do możliwości wyważonego, wielostronnego analizowania owych „zaangażowań”.

Wszystkim, którzy „przyszli żeby zobaczyć poetę”, Różewicz proponuje „sumienne oglądanie” poetów, w tym sprawdzanie powodów ich uznania. Zamiast krótkiego i słyconego ciekawością „zobaczenia” mają odtąd „widzieć wyraźnie”. Zachęca się ich do przemyślenia, czyli rekonfigurowania własnych wrażeń percepcyjnych, reakcji afektywnych oraz zapośredniczonych estetycznie więzi. Idąc razem z poetą Prusowym tropem, dostają szansę na wyswobodzenie się z narzuconego stosunku do „uznanych” poetów. Zamiast obowiązku „zobaczenia” znanego człowieka, autora lektur szkolnych, czeka ich możliwość spotkania kogoś, kto utrudnia im „zobaczenie poety”, wytrąca ich z oczywistości patrzenia wyuczzonego przez ustalone zasady uznania. Muszą bowiem zauważyć nieoczekiwane zachowania poety, usłyszeć śmieszne słowa, co otwiera szansę na wyraźniejsze widzenie ich własnych więzi z tym poetą i z wieloma innymi, związanych z tym reakcji emocjonalnych oraz doznań sensualnych. Artysta podczas spotkania z czytelnikami odgrywa, jak powiedziała by Felski, sprawę uznania, pokazuje ją jako stale odbywający się proces i grę napięć; jej inscenizowanie powoduje, że zaprasza do gry roześmianych nagle odbiorców. Odgrywanie czyni grę zauważalną, pozwala brać w niej świadomy udział i określać swobodniej warunki swego w niej udziału. Dzięki odgrywaniu „sumiennego oglądania” humorystyczna metoda pozwala nie ugrząźć w milczeniu porażonego pustką rozpoznania nicości kultury, lecz przedłużać zadanie poetyckie, w którym interwały milczenia są także czasem etycznie uwarunkowanego, „pozytywnego” sprawdzania wartości obserwowanych zjawisk. Być może dzięki temu w późnych tomach poetyckich Różewicza częściej niż w okresach poprzednich wybrzmiewają komiczne puenty, żartobliwe „ciągi dalsze” kluczowych tematów jego twórczości, gdyż wieloletnia praca humorystycznego sumiennego oglądania doprowadzała do kolejnych zwieńczeń, ujawniał się Prusowy trop tego pisarstwa, będący jego nieoczywistym scenariuszem, ukrytym wzorem czy z trudem realizowanym oraz utrzymywanym „rytmem” pracy literackiej. Jeśliby tak było, wówczas formuła „sumiennego oglądania”

okazałyby się możliwym – jednym z wielu – wyjaśnieniem powiązania poezji „poważnej” z lirycznymi „uśmiechami” Różewicza.

4

Analizowana powyżej możliwość nowego postrzegania twórczości Tadeusza Różewicza zachęca także do modyfikacji przyjętych sposobów widzenia jego relacji z tradycją literacką. Dające się pomyśleć dużo istotniejsze znaczenie humoru, odnajdywane w formułach w rodzaju „sumiennego oglądania” Bolesława Prusa, prowadziłyby do jeszcze jednego sprawdzenia wagi tradycji klasycznej (także klasycyzującej) oraz pozytywistycznej w tej twórczości. Dobrze znane nawiązania do „lozańskiego” Mickiewicza, wyrazy podziwu dla Norwidowej poetyki wiersza *Czułość*, poczucie wspólnoty losu z tragicznymi postaciami nowoczesnej poezji zostałyby zrównoważone silnymi relacjami z przeciwną linią tradycji polskiej i światowej literatury. Łączyłyby się z nimi „pozytywna” praca humoru jako sumiennego oglądania; ten skromny, uczciwy wysiłek przynosił często efekty po wielu latach, ale zarazem w sposób imponująco skuteczny uczył między innymi nowego widzenia sprawy śmieszności, a także uznania. Być może w kwestii uznania tradycja ta miała znaczenie ważniejsze od tradycji romantycznej. Od romantycznych rytuałów „pozarozumowego” narzucania autorytetu wieszczka oraz tytanicznych bojów między „silnymi poetami” bliższe byłyby chyba Różewiczowi praktyki sumiennie prowadzonych obrachunków, porównań i weryfikacji. Wprowadzały one w sferę literackiego i pozaliterackiego uznania element racjonalny, niemal przyziemny, którego rezultatem były niewolne od humorystycznych przeszacowań werdykty.

Bibliografia

- Felski R., *Recognizing Class*, „New Literary History” 2021, no. 1.
- Głowiński M., „Uśmiechy” Różewicza, „Twórczość” 1956, nr 3.
- Honneth A., *Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno-filozoficzna* (współautorstwo z Nancy Fraser), przeł. M. Bobako, T. Dominiak, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu 2005.
- Honneth A., *Reification and Recognition. A New Look At an Old Idea* [w:] A. Honneth, J. Butler, R. Geuss, J. Lear, *Reification. A New Look At an Old Idea*, Oxford: Oxford University Press 2008.
- Honneth A., *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*, przeł. J. Duraj, Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos” 2012.
- Martuszevska A., „Dobry humor jest jak oset...” Bolesława Prusa koncepcja komizmu i humoru [w:] *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2003.

- Orska J., *Pies i kot, czyli rozmowy mistrzów* [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Kraków: Wydawnictwo EMG 2014.
- Różewicz T., *Proza*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990.
- Różewicz T., *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2016.
- Skrendo A., *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2016.




Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 51–68
doi:10.4467/2084395XWI.22.004.15877
www.ejournals.eu/Wieloglos

Jerzy Borowczyk
Krzysztof Skibski

Uniwersytet
im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0001-7548-1687>

 <https://orcid.org/0000-0002-6420-4163>

Nożyk w wierszu – wykładniki Różewiczowskiej niepowagi

Abstract

A Knife in a Poem – Exponents of Różewicz’s Non-seriousness

The authors analyse the poem by Tadeusz Różewicz, *nożyk profesora* [professor’s knife] (2001). They deal with the exponents of non-seriousness in this work due to the space of the poem (complicated by the reproduction of the rough draft), the elements of the language of the text, and the resulting gesture of the speaking subject. The non-seriousness becomes a figure of distance that saves from the categorical phraseology, breaks out of the rhythm, as well as of disregard, and is a form of counteracting the destructive power of time shown by the figure of rust. By placing the final text and the draft next to each other, the poet constantly breaks down the arrangements made both by himself and by the characters of the work and by its recipients. Among the verse exponents of the non-seriousness, one can see first of all verse syntagmas with their internal dynamics of additions, which are ultimately not more accurate, and sometimes are funny. With all its internal contradiction, *nożyk profesora* serves to document the admiration for the described figure of the Professor (Porębski), and also to keep the image of the past, the cruel 20th century, in the memory with the use of the title tool.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, niepowaga, krytyka genetyczna, język poetycki, wersologia, pamięć, Holocaust

Keywords: Tadeusz Różewicz, nonseriousness, genetic criticism, poetic language, versology, memory, the Holocaust

Czas rdzewienia przyrody (zaczynamy pisać ten tekst jesienią 2021) jest być może stosowny, by mówić o dystansie: poety w relacji do wierszy, czytelnika wobec literackich oczekiwań czy nawet dystansie dzielącym podróżującego od celu. Wszystkie te sytuacje są poważne, jeśli przez powagę rozumieć pewien rodzaj zobowiązań, które zapewne wynikają z typowości społecznej interpretacji, z recepcji tradycyjnie utrwalonych gestów i wypowiedzi, wreszcie – z pamięci (tu akurat bardzo często indywidualnej).

Wówczas niepowaga byłaby zrazu podejrzana o niestosowność¹. Wiersze powinny być zatem gotowe, spisane, i to językiem niewątpliwym, czytelnik winien tekstom szacunek oraz zrozumienie (a więc także godne przygotowanie merytoryczne i doświadczeniowe do ich odbioru), podróżujący zaś powinien mieć świadomość drogi. W przeciwnym razie powaga niknie.

Czas rdzewienia przyrody chcemy wykorzystać, by przyjrzeć się *nożykowi profesora* – poematowi zamieszczonemu w tomie pod tym samym tytułem². Nad wykładnikami niepowagi zastanawiać się będziemy ze względu na przeszczeń wiersza (skomplikowaną dzięki reprodukcji brulionu, jednej z wersji poematu, wydrukowanej na końcu tomiku z 2001 roku), na elementy języka tekstu, a także wynikający z tego gest podmiotu mówiącego.

Nożyk niepoważny

Być może wspólnym mianownikiem kolejnych części *nożyka profesora* jest rdza – ostentacyjna i dyskretna, a także potencjalna. Z początku pokrywająca szyny, wagony, broń, wszystko to, co w pamięci wybija nieodległy rytm wspomnienia zdarzeń, rzutujących na sposób widzenia świata. Tak ujął to Jacek Gutorow: „Rdza jest dla autora *Duszycki* centralną – chciałoby się rzec: rdzenną – figurą upływu czasu. Przeblysłk rzeczywistości, jej nerw, jej lśnienie rdzewieją szybciej, niż zdążymy je dojrzeć”³. Pokrywa też nalotem nożyk – przedmiot intrygujący swą zgoła banalną użytecznością w całkiem niebanalnym kontekście pierwotnym, swoją wielofunkcyjnością w monotonnym i przygnębiającym świecie obozowym. Wszystko, co metalowe, ma skazę nietrwałości, która u Różewicza przedostaje się do pamięci i dzięki temu jest silniejsza od wyobrażeń złota czy bursztynu. Metalowe staje się implikacją mechaniki – tej złowróźbnej, niemieckiej, dotykającej nawet kuchenne urządzenia, tej przypominanej – kolejowej, i tej będącej medium masowej śmierci. W tym ujęciu nożyk profesora Porębskiego – dziwny przedmiot pojawiający się niejako poza współczesnym

¹ Podobny sposób myślenia demontuje Izaak Passi w książce *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, oprac. E. Borowiecka, Warszawa: PWN 1980. W tytułowym szkicu czytamy: „Za pozornym brakiem powagi kryje się często najgłębsza powaga” (s. 138).

² T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2001.

³ J. Gutorow, *Tadeusz Różewicz. Poza słowem [w:] idem, Urwany ślad. O wierszach Wirpzy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław: Biuro Literackie 2007, s. 125.

kontekstem, ostentacyjnie ujęty w ramy przebrzmiałej funkcjonalności i niewiarygodnego minionego sprytu – mechanice się nie poddaje.

„dziwny nożyk” pomyślałem

leżał między książką o kubizmie
i końcem krytyki
pewnie otwiera nim koperty
a w obozie
obierał kartofle

albo się golił⁴.

Na początku nożyka była becзка. Być może piwa. Przede wszystkim jednak ował, jakaś wyraźna forma użytecznego pojemnika, którego struktura może i okazała się nietrwała, ale którego fragmenty pozostały, redefiniowane i ujęte w nowych kontekstach.

„Minęło znów dwadzieścia lat” – to pojedynczy wers z IV części poematu („Odkrycie nożyka”)⁵. W 2001 roku tom Różewicza nie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki, choć ponadprzeciętną uwagę przykuła wspomniana już reprodukcja brulionu, dokumentująca jedną lub kilka wcześniejszych faz pracy nad utworem⁶. Na kartach manuskryptu widzimy notatki, ślady pracy koncepcyjnej, skreślenia słów, syntagm, zmianę kolejności fragmentów – spory ruch, którego efekty nierzadko zostały utrwalone wyłącznie tu, a w tekście publikowanym już nie. Zniknęłyby bez śladów, gdyby nie gest włączenia do książki także i tej niepoważnej postaci tekstu.

Dziś „znów” minęło dwadzieścia lat od publikacji *nożyka profesora*, wobec tego chcielibyśmy spojrzeć na niego tak, jakbyśmy odkryli go pomiędzy rozważaniami w książce o Różewiczu⁷ a końcem strukturalistycznej refleksji nad wierszem (wolnym). Mając na względzie recenzenckie komentarze, chcemy przede wszystkim pisać o utworze Różewicza w duchu prowadzonej w kuchni rozmowy między poetą a Mieczysławem Porębskim. *nożyk profesora* jest niepoważny w dwójnasób, bo – po pierwsze – pisany jest wierszem wolnym z charakterystycznymi

⁴ T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 19.

⁵ *Ibidem*, s. 19.

⁶ Mocny odzew wywołany publikacją brulionu poematu jest tym ciekawszy, że był to przecież kolejny tego typu zabieg Różewicza, zainicjowany w *Plaskorzeźbie* (1991), kontynuowany m.in. w bibliofilskiej edycji *Historii pięciu wierszy* (1993).

⁷ A. Skrendo, *Różewicz i krytycy* [w:] *idem, Przodem Różewicz*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2012, s. 92–102. Tu w podrozdziale „Różewicz według Kunza” autor odnosi się do monografii Tomasza Kunza *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (Kraków: Universitas 2005), akcentując przyjętą tam metodologię.

nadmiarowymi efektami Różewiczowskiej frazy, a po wtóre – za sprawą ogłoszenia brulionu czytelnik będzie się zmagał z wydrukowaną postacią poematu oraz z brulionem jako kluczowym składnikiem jego przed-tekstu (by przywołać terminologię i procedurę francuskiej krytyki genetycznej⁸). Po raz kolejny autor *nożyka profesora* każe czytelnikowi mierzyć się z tym, co Andrzej Skrendo nazwał (odwołując się na początku XXI wieku do *Plaskorzeźby, zawsze fragmentu vs. zawsze fragment. recycling* oraz *Kartoteki vs. Kartoteki rozrzuconej*) „książkami podwójnymi”, uznając je za „najbardziej osobliwy kompozycyjny wymiar stosowania przez Różewicza poetyki powtórzenia”⁹. Skutkiem tego:

[o]bie wersje są jakby równoległe. Poszczególne utwory znajdują się niejako „w toku”, ściślej mówiąc, mieszczą się po różnych stronach granicy między „podjedynczością” i podwójnością, syngularnością i dualnością¹⁰.

Niepowaga staje się w proponowanym przez nas ujęciu figurą dystansu, niegotowości, która wybija z rytmu, przestawia zwrotnice i na dodatek – udaje lekceważenie. Ponadto niepowaga ma tutaj – być może – właściwość środka antykorozyjnego.

Przyjrzyjmy się zatem brulionowi, by później poświęcić nieco uwagi wybranym fragmentom poematu (już w odniesieniu do przed-tekstu i tekstu zredagowanego).

Czy metaforę można pociąć?

Nawiązanie do szkicu Mieczysława Porębskiego (*Czy metaforę można zobaczyć?*¹¹) ma przypomnieć nam problem widzialności metafory. U Porębskiego (m.in. w odniesieniu do obrazu Rodakowskiego) była mowa o semantycznym potencjale wizualnej kompozycji ujętej w ramy obrazu, a dzięki temu mogła zrodzić się refleksja szersza i już ściślej związana z poezją – że wiersz też poddaje się oglądowi momentalnemu, całościowemu, zależnemu w swej dynamice od relacji chwilowych, zwielokrotnionych, potencjalnych.

⁸ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2015.

⁹ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002, s. 116.

¹⁰ *Ibidem*. Wydaje się, że warto w tym kontekście przywołać uwagę Gutorowa: „książki Różewicza z lat 90. to serie uników i natarć, skreśleń i czystopisów, wierszy nienapisanych i wymuszonych. Ciekawe, że poeta tak często pozwala na publikację swoich brudnopisów, wersji z przekreślonymi słowami i fragmentami. To ważna podpowiedź. Poezja rodzi się w języku, w spłotach i węzłach mowy. Czystopis skrywa całą przestrzeń wymazanych słów i fraz i kiedy Różewicz pisze: «pozwalam wierszom / uciekać ode mnie», to słowa te należy czytać w tej właśnie przestrzeni” (J. Gutorow, *op.cit.*, s. 98).

¹¹ M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980, nr 6, s. 61–78.

Poetyka Różewicza unieważnia ciągłość. Syntagmatyczne kondensacje, których wewnętrzna wariantywność (osiągana za sprawą słów-dopowiedzeń, zestawianych często w apozycyjne układy) zgęszcza obraz, eksponuje przytrzymany w języku fragment sceny, są dodatkowo nieregularnie rozpisane w przestrzeni tekstu, by tym mocniej domniemane opowieści nadwerżyć. Unieważnienie to też ślady zasłyszanych, zapamiętanych replik, notatki włączone do tekstu (jak w praktyce niewyrobionych stylistycznie skrybów). Jak się okazuje – dzięki maszynopisowi – włączone również w sposób nieciągły, nieustannie otwarty na glosowanie, na niekończący się żywioł okołopoetyckich *drôlerie*.

Mówimy tutaj o faksymile maszynopisu poematu, umieszczonym w pierwszym wydaniu *nożyka profesora*¹². Na każdej z dwudziestu pięciu stron maszynopisu widzimy odręczne interwencje: od skreśleń, przez nadpisanie, przesunięcia mniejszych czy większych partii tekstu, po – najbardziej intrygujące – ręczne dopiski długopisami, piórami, cienkopisami. Przywoływany już Porębski we wstępie do edycji wybranych przez siebie poematów przyjaciela przypomina starą formułę *ut pictura poesis* i dodaje, że wyrzekający się obrazów Różewicz w tomach z lat 90. chętnie pokazywał rękopisy i maszynopisy, co historyk sztuki chce widzieć w takim oto kontekście:

Obraz, który ma swoją powierzchnię i ma swoją głębię, którego chropawej powierzchni można dotknąć końcami palców, w którym, w jego środku, można zamieszkać. Czyż nie dlatego w kilku ostatnich jego zbiorach drukowanym tam wierszom towarzyszą reprodukowane kolejne ich wersje, pokreślone rękopisy, maszynopisy, pełne skreśleń, dopisków, szkicowych poszukiwań właściwego, wizualnego również, nie tylko słownego ich kształtu?¹³

Z kolei Bogusława Latawiec nazwała ten zreprodukowany dokument powstawania utworu „myślącym brudnopisem”, czy też „myślącymi grafikami”, i skupiła się na rekonstrukcji, semantyce oraz roli odręcznych inskrypcji, uznając je za wyraz pragnienia poety, aby wystąpić „w kilku rolach jednocześnie: autora, głównego bohatera, psychologa, badacza-biografisty, historyka, podglądacza i oceniacza bieżącej rzeczywistości społecznej [...] i na koniec twórcy-eksperymentatora”¹⁴. Tu widać, że Różewicz chce zaangażować czytelnika

¹² Brulion poematu został umieszczony na końcu pierwszego wydania *nożyka profesora*, czyli po znajdujących się wcześniej ostatecznych wersjach zarówno tytułowego poematu, jak i pozostałych wierszy. Widać więc, że poeta odseparował od siebie obie wersje *nożyka*.

¹³ M. Porębski, *Lekcja poezji* [w:] T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, wybór M. Porębski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998, s. 41.

¹⁴ B. Latawiec, *Myślący brudnopis* [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. D. Wojda, M. Heydel, A. Hejmej, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013, s. 187, 189.

w sekwencję tekstów (poemat w postaci kanonicznej oraz w wersji roboczej, dokumentującej pewną fazę pracy nad utworem) i rolę, wcieleń szeroko rozumianego podmiotu (w tym siebie samego jako poety). Do tego dochodzą kolejne okoliczności.

Otóż większość zmian w obrębie tekstu brudnopisu *nożyka profesora* zapisanego czcionką maszynową nie została uwzględniona w tekście ostatecznym. Pisała o tym Irena Górska: „Możemy na tej podstawie przypuszczać, że te drukowane «brudnopisy» nie stanowią – przynajmniej w tym przypadku – wersji pierwotnych, pierwszego zapisu pomysłu, lecz są formą przejściową, po raz kolejny dopracowywaną”¹⁵. Dopóki nie zdobędziemy dostępu do całości dokumentacji procesu formowania *nożyka profesora*, dopóty nie będziemy w stanie ustalić, którą z faz pisania utworu poeta postanowił dać do wglądu czytelnikom. I jest to zamierzony gest Różewicza, który w rozmowie z Porębskim (odbywającej się w roku 2000, zatem jeszcze w czasie pisania poematu, a opublikowanej po ukazaniu się tomu) wspominał o tym, że zabrał ze sobą (spotkanie miało miejsce w Ustroniu) bruliony utworu. Z kilku wzmianek jasno wynika, że jest to dokumentacja innych faz pracy nad *nożykiem profesora* niż ta widoczna na reprodukcji dołączonej do pierwodruku poematu. Różewicz bowiem wspomina, że w rękopisie zachował się stary tytuł utworu – „Rogibus zjada żelazny nożyk”. Mówi też: „Czasem historia wiersza mogłaby być ciekawsza od samego utworu... Jak on się chował... Bo one się chowają, wiesz. Wiersze się gubią, chowają”. Wtedy Porębski przypomina, że przed kilku laty Różewicz opublikował *Historię pięciu wierszy*, na co poeta odpowiada: „Ale tam też były wersje częściowo wybrane... [...] Takie to «zabawy». Czasem sobie pomagam rysunkiem”¹⁶. Trochę dalej pada wyznanie: „Dopóki ja pracuję nad utworem, to jestem bardzo zainteresowany. Ale już jak go mam skończyć, to trochę mniej”¹⁷.

¹⁵ I. Górska, *Korekcja jako problem retoryczny i estetyczny w twórczości [w:] Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007, s. 65.

¹⁶ *Jak powstał „nożyk profesora”*. Rozmowa przygotowana przez Andrzeja Sapiję i Tadeusza Różewicza. *Zapis z taśmy filmowej*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 231, s. 15. Sapija podaje, że sfilmował rozmowę poety z Porębskim w mieszkaniu tego ostatniego w Ustroniu w dniu 20 lipca 2000 r. Wspomniany przez Porębskiego tom ukazał się jako: T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Kłodzko: Wydawnictwo „Pagina” 1993. Rzecz została wznowiona przez Biuro Literackie we Wrocławiu w roku 2011. Tom otwiera rękopis *Kartki wydartej z dziennika*, a dalej mamy rękopisy lub maszynopisy oraz pierwodruki pięciu utworów poetyckich: *Przypomnienie*; *Zwierciadło*; *Woda w garnuszku*, *Niagara i autoironia*; *patyczek*; *Dezertery*. W edycji wrocławskiej znalazł się także *Wstęp do „Historii...”* autorstwa Bogusława Michnika (inspiratora pierwszej, kłodzkiej edycji) oraz „Uwagi edytorskie” Jana Stolarczyka.

¹⁷ *Ibidem*. Skrendo pisał o tej edycji następująco: „Ale ten tom w gruncie rzeczy sprawia mylące wrażenie: podobną książkę mógłby wydać, jako rodzaj bibliofilskiej ciekawostki, każdy poeta. I tak, właśnie jako ciekawostka, czytana bywa *Historia pięciu wierszy*. Rzecz

„Zabawa”, spadek zainteresowania utworem wraz ze zbliżaniem się pracy nad nim ku końcowi, wiersze, które się chowają, gubią. Do tego dodajmy zonglowanie przez poetę w toku całej ustrońskiej rozmowy najróżniejszymi pomysłami i fragmentami poematu (których śladów w wersji drukowanej poematu, a także w reprodukcji brulionu, próżno szukać). Wszystko to zdaje się wskazywać, że mamy do czynienia z artystycznymi igraszkami, a nie pracą twórcy nad utworem, w którym mierzy się z dziejami co najmniej połowy strasznego dwudziestego stulecia. Widać tutaj tendencję, o której tak pisał Tomasz Mizerkiewicz w studium poświęconym koncepcjom komizmu w twórczości Różewicza:

Tworzący po Holocauście poeta czuje się ścigany kłutwą, winny z powodu zatrudnień poetyckich, niestosownych i gwałcących prawdę o zabitych i pohańbionych. Aby można było w ogóle pisać, należało nadać poezji status tekstu śmiesznego i nieporadnego, wyglądającego jak pierwsze sylabizowanie. Tworzyć można było tylko w stylistyce zbliżającej się do stanu nieporadności¹⁸.

Owo „doświadczanie śmieszności bycia poetą” oraz stosowanie w poezji „retoryki śmiesznej nieporadności”¹⁹ badacz odnosi do tuż powojennej twórczości Różewicza, ale z dwóch powodów uważamy za uprawnione przywołanie tych określeń także w związku z poematem ogłoszonym w roku 2001. Po pierwsze, w *nożyku profesora* poeta po raz kolejny podejmuje temat Zagłady, a jednym z istotnych aspektów tego powrotu jest krążenie wokół możliwości poetyckiego mówienia o pamięci masowej zbrodni. Działo się tak zresztą kilka lat wcześniej w głośnym poemacie *recycling*²⁰, w związku z którym autor *Ni śmiesznego* pisze: „Nawet podszyta tragizmem II część *recyclingu*, czyli opowieść o złocie zrabowanym Żydom w czasie II wojny, kończy się nieco niepoważną pointą”²¹. Badacz wskazuje przy tym, że w ogóle w późnej twórczości Różewicza istotną rolę odgrywa śmiech „udramatyzowany”, co wiąże się z nową strategią twórczą poety, celnie ujętą przez Edwarda Balcerzana w formule „Różewicz jako «Różewicz»”, co jest o tyle istotne, że „w jej obrębie często o s o b a autora bywa komicznym kontrapunktem jego własnej

jednak w tym, że to, co u innych pozostaje marginesem, u Różewicza staje się metodą twórczą”. A. Skrendo, *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2019, s. LXXIII.

¹⁸ T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *idem, Ni śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007, s. 216.

¹⁹ *Ibidem*, s. 216.

²⁰ T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1998, s. 93–118.

²¹ T. Mizerkiewicz, *op.cit.*, s. 235.

poezji”²². Po drugie, w interesującym nas poemacie Różewicz po raz kolejny rozprawia się z historią dwudziestowiecznej awangardy, o której „nieuchronnej śmieszności” pisywał choćby w takich utworach z lat 60. jak *Śmiech* czy *Opowiadanie dydaktyczne*²³.

Kolejna kwestia, do podjęcia której skłania czytelnika lektura pierwszego wydania *nożyka profesora* oraz jednego z jego brulionów, to umieszczone pod tym ostatnim daty roczne: 1950–2001. Nie oznaczają one bynajmniej czasu pracy nad tekstem utworu, a przecież zwykle w takim celu pisarze opatrują datami zakończenia swoich utworów. Skrendo uznał daty umieszczone na końcu brulionu za symboliczne²⁴. Z kolei Janusz Drzewucki zauważył, iż mamy do czynienia z aktem wyznania (spowiedzi) artysty dotyczącym większości jego dorosłego życia²⁵. Nie zmienia to faktu, iż w sensie ścisłym datacja zamieszczona na końcu brulionu wprowadza pewien zamęt, który powiększony zostaje przez usunięcie jej z tekstu uznanego za ostateczną postać *nożyka profesora*. Przecież kolejne edycje utworu (może z wyjątkiem wydania krytycznego, w którym edytor z pewnością w jakiejś formie będzie zmuszony przywołać kształt pierwodruku poematu wraz z jego brulionem), oparte na tekście głównym z wydania z roku 2001, nie będą zawierały reprodukcji maszynopisu, a więc i dat rocznych 1950–2001. Ktoś zauważy, że wystarczy dodać przypis przywołujący owe daty roczne z brulionu. Zgoda, ale to uwikłałoby ewentualnego wydawcę w konieczność dodatkowych wyjaśnień na temat umowności czy też symboliczności ram czasowych oraz podanie w wątpliwość takiej datacji okresu pracy nad poematem. I o to właśnie Różewiczowi – jak uważamy – chodziło. Chciał, aby wszelkie pojawiające się w utworze informacje dotyczące czasu nabierały charakteru czegoś względnego. By napędzały czytelniczą konfuzję w odniesieniu do kwestii ulatniania się minionego, a zarazem bolesnego trwania

²² *Ibidem*, s. 231, 233, podkr. autora. Mizerkiewicz odwołuje się tutaj do tekstu Edwarda Balcerzana Różewicz jako „Różewicz” [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997, s. 65–74.

²³ *Ibidem*, s. 222 (tu o wierszu *Śmiech*: „utwór opowiada o dojrzewaniu poezji do śmiechu z własnej arbitralności”), s. 223 (w odniesieniu do *Opowiadania dydaktycznego*: „u Różewicza słowo śmieje się, ale destrukcyjnie, ujawnia dowolność kompozycyjną, «kulawość» składni, niedorzeczność obrazu, rozbieżność perspektywy. Poeta pisze zatem z pełną świadomością nieuchronnej śmieśnicy awangardy, komiczności każdego, w tym własnego, nowoczesnego wiersza”), podkr. autora).

²⁴ A. Skrendo, *Wstęp*, s. CVII.

²⁵ J. Drzewucki, *Róża, róża i rdza*, „Twórczość” 2001, nr 10, s. 105: „Myślę, że nieprzypadkowo pod maszynopisem *nożyka profesora* postawił daty 1950–2001. Czy chciał nas w ten sposób poinformować, że pisał ten poemat przez pół wieku, że przez pół wieku zmagał się z opornym tworzywem? Chyba nie o to tutaj chodzi. Jak sądzę, w ten oto sposób poeta spowiada się ze swojego życia, dorosłego życia, ze swoich przyjaźni i artystycznych fascynacji. Pokazuje nam, jak wielkim wyczynem intelektualnym i kreatywnym musi być próba ogarnięcia tego, co człowiek mógł przeżyć i czego nie przeżyć nie mógł w ciągu pięćdziesięciu lat. I jeszcze to, co pozostaje z pięćdziesięciu lat życia, gdy się próbuje o nich pisać”.

traumatycznych doświadczeń z przeszłości. Dzieje się tak za sprawą przywołanego już zabiegu podwojenia, czyli takiego przejawu „Różewiczowskiej poetyki powtórzenia”, który skutkuje takim oto – doświadczanym zarówno przez badaczy, jak i czytelników – poczuciem: „Nie wiadomo, który utwór z którego «wyrasta» i od jakiego momentu mamy do czynienia z utworem nowym, a do jakiego z inną wersją starego? Różewicz świadomie utrudnia zadanie komuś, kto chciałby to stwierdzić”²⁶.

Za perturbacje w zakresie temporalności odpowiadają także widoczne w brulionie odręczne dopiski (żaden z nich nie trafił do ostatecznej postaci tekstu poematu). Mogą się one jawić – jak zauważył Gutorow – jako manifestacja uwikłania poety w doraźne, terażniejsze treści życia społecznego i kulturalnego²⁷. Z kolei według Krzysztofa Hoffmanna, Marcina Jaworskiego i Piotra Śliwińskiego faksymile całego brudnopisu można uznać za jeden z przejawów obecności przeszłości w terażniejszości²⁸.

Dotychczasowe obserwacje poczynione na marginesie brulionu *nożyka profesora* skłaniają nas do uznania zabiegu edytorsko-pisarskiego Różewicza za jeszcze jeden wyraz gry prowadzonej przez poetę, gotowego do destabilizowania zarówno ujawniającej się w utworze podmiotowości, jak i samej materii tekstu. Po prostu poeta mało ortodoksyjnie, nie do końca poważnie podchodzi do własnego maszynopisu. Upubliczniając go, tyleż poszerza strefę kontekstów i pogłębia wymowę poematu, co wprowadza niezwyklej ruch intuicji myślowych oraz sugestii estetycznych, które mogą się wzajemnie znosić. Jako czytelnicy brulionu mamy wrażenie, iż uczestniczymy w dokonywanej przez poetę inscenizacji nieusuwalnej niestabilności, swoistej notatkowości poematu. Stanisław Jaworski określił zabiegi Różewicza związane z publikacją brulionów mianem „gestu prezentacji” i zauważył, że ich efektem są narodziny „nowego poematu” – „«poematu trzeciego», który powstaje ze zderzenia brulionów, skreśleń i wersji «ostatecznych», istnieje tylko na scenie czytania. Tak, to poeta jest w tym teatrze reżyserem”²⁹. I na tej scenie czytania stawia nas również w przypadku

²⁶ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, s. 172.

²⁷ Badacz postrzega zarówno cały tom z 2001 roku, jak i sam poemat *nożyk profesora* przede wszystkim jako rzecz o pamięci. Zauważa jednak: „Inna sprawa, że terażniejszość jest w tych wierszach obecna, i to silnie, jak gdyby poeta starał się ją złapać na gorącym uczynku, na chwili, gdy się wydarza. Kiedy prześledzimy, jak powstawał tytułowy poemat [...], zauważamy piętno terażniejszości: na marginesie wierszy Różewicz wspomina o Jedwabnem, o Jasiu Fasoli, Wielkim Bracie, Unii Wolności, a nawet o słuchaniu muzyki techno. Ale eter terażniejszości jest rzadki i szybko rozplywa się wobec prądów przeszłości. Modne sformułowania odsłaniają stare sensy” (J. Gutorow, *op. cit.*, s. 124).

²⁸ K. Hoffmann, M. Jaworski, P. Śliwiński, *Różewicz – przeszłość, przyjaźń. Dwie glosy do poematu „nożyk profesora”* [w:] *eidem, Po calości... Szkice, punkty*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016, s. 132.

²⁹ S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic...*, s. 28, 31. Badacz wypowiada się tutaj na temat *Kartoteki* oraz *Kartoteki rozrzuconej*,

nożyka profesora. Napotyamy tu całą paletę gestów Różewicza – także tych, które mogą budzić zaskoczenie, zdziwienie, zagubienie...

Analizując brulion w perspektywie metod krytyki genetycznej, możemy uznać go za jeden z elementów *dossier* genezy *nożyka profesora* i jego przedtekst³⁰, dający wgląd w proces tekstotwórczy, choć zarazem mocno jego rekonstrukcję komplikujący, miejscami wręcz zaciemniający. Dlatego wydaje się, że *nożyk profesora* za sprawą edytorskiej decyzji poety już na zawsze pozostanie obiektem wewnętrznie rozchwianym, w niektórych swoich partiach jakby zakwestionowanym przez jego twórcę. I może warto uznać ów fakt edytorsko-artystyczny pod nazwą *nożyk profesora* za jeden z przykładów „płynnego tekstu”. Tym mianem amerykański tekstolog i literaturoznawca John Bryant określa każde dzieło literackie, które istnieje w więcej niż jednej wersji, przy czym płynność tekstu wiąże on bezpośrednio z aktem pisania jako „z gruntu arbitralnym, a przez to niestabilnym, a przez to zmiennym wyrażaniem myśli”³¹. Badacz faworyzuje – kosztem kategorii niestabilności – formułę płynności, aby nie ulec pokusie teleologiczności. Nasze doświadczenie naprzemiennej lektury książkowego i brulionowego *nożyka profesora* w pełni potwierdza przekonanie Bryanta, że „odkrywając przejawy płynności tekstu, jeszcze głębiej poznajemy dzieło”³², jesteśmy wciągani w aktywowanie rozmaitych kontekstów, a szczególnie ćwiczeni przez poetę w zakresie współobecności różnorodnych tonacji w tekście poetyckim o doniosłej i poruszającej tematyce, w tym także tych mało poważnych i na pozór zakłócających możliwość głębszego, jednolitego przeżycia estetycznego. Stawką autora jest bowiem w tym poemacie rozbijanie powziętych ustaleń – zarówno własnych, jak i bohaterów utworu oraz jego czytelników.

To fenomenowi zmiany przypisuje Bryant główną rolę w przypadku płynnego tekstu:

sądzimy jednak, że z analogicznym efektem (powstaniem trzeciego utworu) mamy do czynienia w przypadku publikacji tekstu głównego i brulionu *nożyka profesora*.

³⁰ Oba terminy wywiedzione z: P.-M. de Biasi, *op. cit.*, s. 52–54. Na marginesie chcemy zwrócić uwagę na niemalą liczbę prac poświęconych procesowi tekstotwórczemu autora *szarzej strefy*. Wymienia je i przywołuje Marzena Woźniak-Łabieniec w pracy *Od rękopisu do pierwodruku. O wczesnych wariantach wiersza „Ramny” Tadeusza Różewicza* [w:] *Przedtekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, red. M. Woźniak-Łabieniec, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020, s. 179–193. Przywołać należy także jedną z pierwszych takich prób: W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2010 (autor zajął się procesem twórczym trenów Różewicza dla matki, badając bruliony znajdujące w warszawskim Muzeum Literatury). Dodajmy też, że w październiku 2021 roku pod auspicjami Pracowni Badań nad Procesem Twórczym na Uniwersytecie Jagiellońskim odbyła się konferencja „Pokój, w którym robi się poezję. Różewicz i proces twórczy”.

³¹ J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Ł. Cybulski, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2020, s. 23.

³² *Ibidem*, s. 120.

Z punktu widzenia płynnego tekstu istotną cechą wersji nie jest więc to, czym ona jest (obiekt), lecz w jaki sposób stała się tym, czym jest (proces). Zanim zaczniemy poznawać znaczenie, jakie może mieć zmiana, musimy postawić pytania na temat działania zmiany (*travail*)³³.

Na scenie czytania *nożyka profesora* (składającej się – przypomnijmy – z tekstu uznanego przez poetę za główny oraz jednego z brulionów poematu) pojawia się zmiana, która zaintrygowała już pierwszych recenzentów tomu Różewicza³⁴, a i nam nie daje spokoju. Oto pod koniec pierwszej części poematu, między strofoidy, w których pojawia się motyw krzyku o łyk wody oraz obraz biegnących równolegle szyn, poeta wplótł trzywersowy fragment, który w brulionie brzmiał najpierw tak:

przerzucam kładkę
most który łączy przeszłość
z przyszłością³⁵.

I wtedy doszło do zmiany – poeta długopisem wielokrotnie przekreślił pierwszy wers i nad skreśleniem zapisał

buduję dalej wiersz
most który łączy przeszłość
z przyszłością

W tekście głównym pojawia się kolejna zmiana:

przerzucam
most który łączy przeszłość
z przyszłością³⁶.

³³ *Ibidem*, s. 160–161, podkr. autora.

³⁴ J. Drzewucki, *op.cit.*, s. 110.

³⁵ Dodajmy, iż w brulionie, podobnie jak w tekście opublikowanym, omawiana tu strofoida występuje dwukrotnie (na sąsiednich stronach), choć za każdym razem w nieco innym kształcie. W tekście odnosimy się do drugiej wersji tego fragmentu. Poniżej transliterujemy natomiast zapis z poprzedniej strony maszynopisu, gdzie motyw kładki i mostu poeta włączył w obręb strofoidy przywołującej Norwida i jego wiersz *Przeszłość*. Oto jak wygląda pierwsza brulionowa redakcja interesujących nas wersów o przerwaniu mostu, kładki i budowaniu wiersza (kursywą oznaczyliśmy słowa dopisane przez poetę ręcznie):

Przerzucam kładkę
most
który łączy przeszłość *czas*
z przyszłością *przestrzenią*

³⁶ T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 8.

Mamy więc serię zmian akcentujących akt zmagania się poety z twórczym literackim, ale przede wszystkim z próbą oddania za jego pomocą złożonych, dotkliwych, a zarazem artystycznie trudno pochwytanych (może wręcz niemożliwych do wyrażenia) doświadczeń. W centrum tych zmagania zdaje się stać fraza „buduję dalej wiersz”. Drzewucki pisał o tej fazie pracy nad poematem: „To znamienna konstatacja. Różewicz, jak się zdaje, nie tyle pisze, ile buduje. Publikując maszynopisy i rękopisy utworów, pokazuje czytelnikowi konstrukcję wiersza, rozłożonego na czynniki pierwsze, ujawnia jego materialność, cielesność”³⁷. Dodajmy, że z jednej strony poecie zależało na tym, aby oczom czytelnika jawiła się ta metapoetycka wstawka o formowaniu utworu. Z drugiej musiała mu się jednak wydać niestosowna (niezbyt poważna) w kontekście poprzedzającej ją strofoidy o łaknieniu ofiar wiezionych do obozów zagłady i następującego po niej nawracającego dystychu o biegnących równoległe torach kolejowych.

Wrzuceni przez Różewicza na scenę czytania *nożyka profesora* doświadczamy raz jeszcze znamiennego dla tego poety – jak to ujmuje Tomasz Kunz –

[...] odejścia od nowoczesnej zasady samowystarczalności dzieła literackiego w imię ponownego związania go z porządkiem życia. Istotnym elementem owego zwrotu jest upomnienie się o etyczny wymiar komunikacji literackiej, zanegowanie koncepcji wypowiedzi fikcjonalnej jako *quasi*-aktu mowy pozbawionego praktycznych następstw i nieangażującego moralnie ani nadawcy, ani odbiorcy komunikatu³⁸.

Autor *Plaskorzeźby*, ujawniając swoje dylematy pisarskie, być może akcentował dwie podstawowe, nieprzewyciężalne trudności. Pierwsza polegałaby na kolejnej manifestacji nieufności wobec możliwości literatury (poezji), druga zaś na uwypukleniu wagi samego procesu twórczego, ciągłego wznoszenia (i rujnowania) budowli ze słów.

Wiersz jak nożyk, ale z zupełnie innej beczki

Na fotografii z okładki tomu *nożyk profesora* widać wagon stojący na skraju zerwanego mostu³⁹. Łuk niedokończony, dający się uzupełniać w myślach (zapewne w pamięci), wagon anonsujący swą ciężką bryłą niechybny przechył,

³⁷ J. Drzewucki, *op. cit.*, s. 110.

³⁸ T. Kunz, „Próba nowej całości”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna* [w:] *Przekraczanie granic...*, s. 13.

³⁹ Zarówno pomnik z Yad Vashem, jak i inne fotografie w tym tomiku są wyraźnie i celowo przetworzone w stosunku do oryginału. Zob. B. Krupa, *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”* [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma 2014. Mając świadomość bezdyskusyjnej wartości historycznej wspomnianego pomnika, traktujemy jego fotografię jako jeden z kolejnych gestów Różewicza, dających się odnieść do swoistości poetyki i przesłania poematu *nożyk profesora*.

punkt nadmiarowej ciężkości – to obraz dający się adaptować do sytuacji wierszowej (nie tylko do wyłaniającej się z poematu opowieści)⁴⁰. Podobnie jak jajo Kolumba przywodzi on na myśl nienaturalny porządek rzeczy zwykłych. Kontekstowe napięcie widocznych na zdjęciu elementów zapowiada ruch, który wydaje się nieuchronny albo może po prostu spodziewany. Coś zatrzymuje się w sytuacji nietypowej, trwa, choć oczywistość (potoczność?) każe już tę scenę spuentować, zniwelować nienaturalność. Ale nie w wierszu Różewicza.

Wśród wykładników niepewagi (a zatem także nierównowagi, niewyważenia) widzieć można przede wszystkim syntagmy wersowe – ich wewnętrzną dynamikę dopowiedzeń, samokrytycznych quasi-wariantów, które ostatecznie nie są ani trafniejsze, ani synonimiczne, a czasem po prostu bywają zabawne.

nie masz jakiegoś zegarka zegara

czasomierza przecież wkraczamy
w wiek XXI supermarkety internety
są jakieś klapsydry klepsydry (?)
zawsze to myłę⁴¹.

Słowa jako tworzywo, nośnik chwilowo przydatnego rytmu, nawiązywanie do pragmatycznego użycia językowej substancji (czy językowych kawałków, odpadków) – to wszystko potrzebne jest jako przejawy dystansu. Opowieść postaci rozwija się równolegle do wyłaniającego się obrazu (gotowanie w kuchni, rozmowa przyjaciół), który ma znacznie więcej możliwości aktualizowania. Język natomiast dźwiga wszystkie te kontekstowe oblepiania, których rozpoznanie oznacza przeglądanie pamięci. Potencjalność więc, która

⁴⁰ Por. inspirujące artykuły Hanny Marciniak, która podejmuje analizę statusu i roli fotografii pojawiających się w pierwodruku *nożyka profesora* – oprócz wspomnianego zdjęcia wagonu nad przepaścią mamy tam bowiem jeszcze dwie fotografie: nożyka oraz „martwej więźniarki obozu koncentracyjnego” (według informacji na stronie redakcyjnej pierwodruku). H. Marciniak, *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1, s. 47–61 oraz *eadem*, *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 1, s. 195–208. W drugim z artykułów badaczka wskazuje na zabiegi, którym poddano wspomniane zdjęcie „martwej więźniarki”, a w podsumowaniu wskazuje na cel takich – mało stosownych, jak by się mogło wydawać – posunięć poety: „Fotografie umieszczone w tomie Różewicza – sytuujące się [...] na dwóch przeciwnych biegunach refleksyjnie potraktowanej poetyki świadectwa – wzajemnie się uzupełniają. Poeta w niezwykle przemyślany sposób uruchamia mechanizm percepcji i refleksji nad fotografią jako świadectwem: publikując obraz „fałszywy”, zwraca uwagę na niebezpieczeństwo naiwnej wiary w bezpośrednią obecność przedstawionych w konwencji realistycznej zdarzeń, ludzi i przedmiotów, a także rozbija nasze wizualne oswojenie z nadmiarem obrazów Zagłady” (s. 208).

⁴¹ T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 11.

cehuje ciągi syntagmatyczne i leksykalne, warto przerywać, ciąć, pozostawiając często przyciężki nawis stylistyczny stroniący jednak od poetyckiego serio. Nie po to, by z rolą poezji dyskutować, ale po to, by tej roli w ogóle nie wskazywać.

Innym razem do głosu dochodzi właśnie dynamika dialogowych replik – nie do końca już jednak wiadomo, ile w tym ilustracji, a ile aktywowania głosów z przeszłości:

Tadziu! zrozum że gotowanie

jajka wymaga uwagi skupienia
a nawet koncentracji

pewnie będzie na twardo

Niemcy Niemcy oni są zmechanizowani

mechaniczne jajko
mechaniczna czy też metalowa
muzyka to nie dla nas
[...]
wiesz są luki w pamięci wiem⁴².

Ostatni wers przywodzi na myśl tytuł trzeciej części naszego artykułu – wiersz jak nożyk, ale z zupełnie innej beczki. W rozmowie z Porębskim w lecie 2000 roku Różewicz podkreślał: „Ale wiesz, ten wiersz chce się upodobnić do formy tego nożyka... On musi się, ten wiersz, w rzecz zamienić”⁴³. Syntagmatyczna miniatura kondensacyjna w powyższym cytacie daje się czytać jako ślad dialogu, zatarty obraz, metafora rdzawego nalotu na słowach, które mają zwracać uwagę na jeszcze jeden aspekt niepewności. Fragment bowiem także może być rekwizytem niestosowności – z różnych powodów: niegotowości, niekompletności, ale też podatności na rekontekstualizacje czy zmiany ról. Dwie formy czasownikowe imitujące dialog spinają wers klamrą („wiesz są luki w pamięci wiem”) jak wspomnienie pociągu, torów, punktów w przeszłości, które nie poddały się czasowi.

⁴² *Ibidem*, s. 12, 14.

⁴³ *Jak powstał „nożyk profesora”...*, s. 15. Gutorow ujął i odczytał to dążenie poety w następujący sposób: „historia przedmiotu, który niczym refren powraca do poety, zadając mu wciąż to samo pytanie i niosąc tajemnicę, której rozwiązanie byłoby może rozwiązaniem zagadki czasu [...]. Czy można ujrzeć przedmiot w jego nagości, bez nalotu pamięci, bez wszystkich godzin, tygodni i lat, które wyrły się na nim niczym inskrypcja? [...] Odpowiedź poety jest negatywna” (J. Gutorow, *op.cit.*, s. 125).

Mieczysław (dwukropek)

mijały lata –
liczymy
mamy razem
sto sześćdziesiąt lat⁴⁴

Niepowaga może też oznaczać nieistotność, nierелеwantność, być może intrygującą w *nożyku profesora* na równi z powracającymi motywami pociągów, które tną przestrzeń i czas w pewnym sensie bezdusznie, bezwzględnie i trwale. Liczenie lat, analiza sposobów gotowania jajka, przygodne refleksje lek-sykalne, a zaraz potem aluzyjne wypowiedzi (o mechanice, o niemieckości, o jedzeniu) – to wszystko także jawnie koresponduje ze skreśleniami, przesunięciami i notatkami w brulionie. Nieistotne jest to, co poddaje się żywiołowi rozmowy jako użytkowe, z językowego obowiązku zawsze nietrafione. Każde dostawione w wyliczeniu słowo tożsame funkcją gramatyczną, ale nietożsame znaczeniem, a także każda syntagma, która dodaje fragment, ale nie zawłaszcza opowieści – tworzą tę nieistotność na poziomie wiersza⁴⁵.

Z fragmentów części II („Jajko Kolumba”) wyłaniają się natomiast zręby opowieści z dominantą potoczności. Kategoria ta jest jednak zbyt oczywistym wykładnikiem niepowagi – spotykanym powszechnie we współczesnych poetykach. Tu zaś nie chodzi o samą obecność rejestru językowego z oczywistymi znamionami leksykalno-frazeologicznymi, ale raczej o skłonność Różewicza do demontażu całości, prawdopodobieństw akomodacyjnych, a nade wszystko o skłonność do sformułowań jakoby nieostrożnych, niecelowych, będących efektem zafrapowania jakimś przywołanym z pamięci fragmentem, częścią obrazu. Właśnie dlatego niepowaga wyraża się tu również zestawieniami słów czy nieczytelowanym (a przez to pojemniejszym semantycznie) układem wersów:

kiedy Profesor siedzi z zamkniętymi oczami

milczy myśli pisze
przygotowuje wykład
odchodzi od krytyki
w stronę matematyki i filozofii
a może logiki i mistyki
przypomina co robił

⁴⁴ T. Różewicz, *nożyk profesora*, s. 26.

⁴⁵ W tym ujęciu nożyk profesora znów wysuwa się na pierwszy plan jako obiekt pamięci, mający właściwość kondensowania, a może nawet koncentrowania sensów. O wielu znaczeniach nożyka w rozbudowanej interpretacji utworu zob. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków: Universitas 2010, s. 179–180.

nożykiem w obozie
 kroił dzielił chleb
 chronił każdy okruch
 [...] ⁴⁶

W przytoczonym fragmencie nadmiar czasowników nie służy dookreśleniu, ale zwiększeniu gęstości przywołanego obrazu, a także kondensacji, ponieważ czynności te nie należą genetycznie do jednego porządku. Porządek taki tworzony jest przez nonszalancję pamięci, która się w linearności języka nie mieści. Stąd niemal regularne wyliczenia czasownikowe, ale przy tym jednak i pęknięcie (świadczące o innym aspekcie niepowagi) – profesor Mieczysław odchodzi wszak od krytyki „w stronę matematyki i filozofii / a może logiki i mistyki”. Odczytanie tego dwuwiersu ze skrupulatnym przywołaniem zakresów wyliczonych terminów jest przecież uzasadnione w odniesieniu do bohatera, ale siła poematu każe myśleć też o substytucji udawanej, o jakimś geście unieważnienia, który – paradoksalnie – zwiększa tylko powagę wpisaną w odwarty obraz profesora. Matematyka i filozofia, logika i mistyka stanowią tylko pary poważnych kategorii w niepoważnym układzie. Ale całość służy temu, by poświadczyć podziw, uznanie dla opisywanej postaci. Sankcjonuje to powrót do roztrząsania kwestii nożyka – jego pochodzenia i pierwotnego obywatelskiego zastosowania, pierwszego kontekstu. A potem znów podmiot mówi: „kroił dzielił”, jakby nie precyzja była tu ważna, ale zatrzymanie obrazu w pamięci przez dłuższą chwilę.

Mówiliśmy zatem o nożyku i profesorze Mieczysławie, a także o ponurym sztafażu zdarzeń historycznych, które w oczywisty sposób powinny być nieśląbną przyczyną relewancji. Ale to nie takie proste. Nie wiadomo bowiem, za co odpowiada dystans. Być może za bieg torów, z których jeden jest opowieścią z pamięci, a drugi – pisaniem wiersza. Obie czynności zestawione, ale też obie nieskończone. Nożyk w wierszu ulega redefinicijnemu rozkładowi, ale to też bezcelowe (choć zależne od pamięci):

Tak więc pełnił funkcje

nie tylko użytkowe
 ale znacznie bardziej złożone
 (warto by jeszcze o tym pogadać)... ⁴⁷

Rdzewienie w *nożyku profesora* chcieliśmy odczytać ze względu na dystans niepowagi. Jej wykładniki wynikają z osobliwości Różewiczowskiego poematu, niegotowego wiersza i oryginalnej roli potoczności (pojmowanej tu szeroko,

⁴⁶ *Ibidem*, s. 26; podkr. J.B., K.S.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 17–18.

z zasadną myślą o nieustannych próbach ujęcia przez jakikolwiek podmiot czegoś w słowną całość). O tym więc także „warto by jeszcze pogadać”.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Różewicz jako „Różewicz”* [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997.
- Biasi de P.-M., *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2015.
- Bryant J., *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Ł. Cybulski, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2020.
- Drzewucki J., *Róża, róża i rdza*, „*Twórczość*” 2001, nr 10.
- Górska I., *Korekcja jako problem retoryczny i estetyczny w twórczości* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Gutorow J., *Tadeusz Różewicz. Poza słowem* [w:] *idem, Urwany ślad. O wierszach Wirpisy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław: Biuro Literackie 2007.
- Hoffmann K., Jaworski M., Śliwiński P., *Różewicz – przeszłość, przyjaźń. Dwie glosy do poematu „nożyk profesora”* [w:] *idem, Po całości... Szkice, punkty*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2016.
- Jak powstał „nożyk profesora”. Rozmowa przygotowana przez Andrzeja Sapiję i Tadeusza Różewicza. Zapis z taśmy filmowej*, „*Gazeta Wyborcza*” 2002, nr 231.
- Jaworski S., *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Krupa B., *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”* [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma 2014.
- Kruszewski W., *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2010.
- Kunz T., „*Próba nowej całości*”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas 2005.
- Latawiec B., *Myślący brudnopis* [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. D. Wojda, M. Heydel, A. Hejmej, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013.
- Marciniak H., *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „*Przestrzenie Teorii*” 2014, nr 1.

- Marciniak H., *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1.
- Mizerkiewicz T., *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *idem, Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2007.
- Passi I., *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, oprac. E. Borowiecka, Warszawa: PWN 1980.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980, nr 6.
- Porębski M., *Lekcja poezji* [w:] T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, wybór M. Porębski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.
- Różewicz T., *Historia pięciu wierszy*, Kłódzko: Wydawnictwo „Pagina” 1993 (wznowienie: Biuro Literackie we Wrocławiu w roku 2011).
- Różewicz T., *nożyk profesora*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2001.
- Różewicz T., *zawsze fragment. recycling*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1998.
- Shallcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków: Universitas 2010.
- Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo 2012.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002.
- Skrendo A., *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2019.
- Woźniak-Łabieniec M., *Od rękopisu do pierwodruku. O wczesnych wariantach wiersza „Ranny” Tadeusza Różewicza* [w:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, red. M. Woźniak-Łabieniec, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020.



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 69–88
doi:10.4467/2084395XWI.22.005.15878
www.ejournals.eu/Wieloglos

Grzegorz Olszański

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0003-2604-7299>

Poetyki negatywów. Tadeusz Różewicz wobec fotografii

Abstract

Poetics of the Negatives. Tadeusz Różewicz and the Photography

The article *Poetics of the Negatives* poses a question about the position of photography in creation of the writers' images. Exemplified in the most substantial part by the pictures of Tadeusz Różewicz, taken by a prominent artist photographer Adam Hawałeć of Wrocław, published in his two books (*Różewicz, Śmietnik [Garbage]*), the article aims to reconstruct Różewicz's attitudes towards the photographic medium. The author of *Niepokój [Faces of Anxiety]* initially appears as an artist protecting his privacy, at the same time negating the creative measure of photography (in favor of its documentary role). However, as time passed and possibly because of his friendship with several outstanding photographers (A. Hawałeć, J. Olek and J. Stankiewicz), his view on photography tended to evolve while the artist himself became not only the subject of numerous exquisite works, but eventually the author of many. The article concludes with an interpretation of the photographic happening captured by Adam Hawałeć and published in the book *Śmietnik*.

Słowa kluczowe: poezja, Tadeusz Różewicz, fotografia, wizerunek, śmieci, uśmiech

Keywords: poetry, Tadeusz Różewicz, photography, portrait, garbage, smile

– dzisiaj zidentyfikowałam postać
z okładek czasopism
– jestem oryginalny niestety
nie jestem z okładek¹

Jak rozpoznać pisarza, gdy się go widzi

Jak rozpoznać pisarza, gdy się go widzi? Zagadkowość powyższej kwestii – pobrzmiwającej niebezpiecznie XIX-wieczną frenologią i czyniącej ze mnie mimowolnie kogoś w rodzaju późnego wnuka Johanna Caspara Lavatera – zniknie, gdy rzecz odpowiednio dookreślić. Jak rozpoznać pisarza, gdy się go widzi na zdjęciu? Zdjęciu, doprecyzujmy, oficjalnym, wykonanym z myślą o upublicznieniu w książce czy albumie, dostępnym w otwartym archiwum. W tej formie pierwotna zagadkowość błyskawicznie się ulatnia, a pytanie staje się niemal retoryczne, bo czytelnicy uzus podsuwa dobrze znane odpowiedzi. Zdecydowana większość odbiorców literatury ma dość klarowny obraz tego, jak taka fotografia powinna wyglądać.

Geneza tego rodzaju przedstawień, co sugestywnie pokazała Joanna Guze w szkicu poświęconym dawnym portretom pisarzy², tkwi w renesansowym malarstwie. Za pomocą skonwencjonalizowanego zestawu narzędzi dokonywano wówczas identyfikacji profesji portretowanej osoby i tym samym wskazywano na najważniejszy komponent jej tożsamości. Jednak dopiero fotografia – ze względu na swą powszechność, łatwość powielania oraz genetyczny związek z mass mediami – uczyniła z tego typu przedstawienia rodzaj wizualnej *doxy*. Współtworzą ją wybór odpowiedniej, nacechowanej symbolicznie przestrzeni (gabinet, biurko, w tle, rzecz jasna, biblioteka, zarówno jako oznaka przynależności do intelektualnej elity, jak i niezbędne zaplecze do pracy), dobór stosownej pozy (zafrasowana lub lekko uśmiechnięta twarz, ręka podpierająca policzek, spojrzenie skierowane gdzieś w dal), wreszcie zaaranżowanie odpowiedniej sytuacji (pisarz czytający tekst zasłuchanej publiczności lub podpisujący swą książkę na spotkaniu autorskim etc.). Rolę obligatoryjnych rekwizytów odgrywają w tego rodzaju przedstawieniach okulary, książka trzymana w ręce, pióro, klawiatura oraz ekran komputera; wcześniej – nim wyszły z mody i użytku – maszyna do pisania albo papieros.

I choć tego rodzaju wizualny paradygmat jest obecnie równie często powielany, co podważany przez konkurencyjny model „portretu fikcjonalnego”

¹ T. Różewicz, *Pytania [w:] idem, Kup kota w worku*, Wrocław: Biuro Literackie 2008, s. 53.

² Zob. J. Guze, *Laur dla pisarza [w:] eadem, Twarze z portretów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974, s. 73–98.

(określenie Anny Folty-Rusin³), pojawienie się „społeczeństwa facjalnego” (termin Hansa Beltinga) sprawiło zaś, iż portret uległ artystycznej inflacji, a twarz okazała się „towarem tanim”⁴, to prowadzone na tym polu gry, które stają się udziałem pisarzy i fotografów, wskazują, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem głęboko zakorzenionym w wizualnym imaginarium. Niezależnie bowiem od tego, czy powtórzenie zinterpretujemy jako wyraz braku artystycznej inwencji, czy świadome przywiązanie do dominującego ikonograficznego kodu, to zdecydowana większość pisarzy posiada tego typu zdjęcia w swym fotograficznym portfolio⁵. Posiada je również – uprzedźmy ewentualną wątpliwość – Tadeusz Różewicz.

Słowa i ciało

O ile kwestia obecności wizualnej matrycy wydaje się czymś oczywistym, o tyle nieoczywiste są wpisane weń funkcje. Szczególnie gdy przypomniemy sobie o właściwym dla fotografii konflikcie między jej dokumentalnym a kreacyjnym charakterem i zapytamy o ewentualne relacje między zapisanym w książce słowem a ciałem, które powołało je do istnienia. Występują takie? Nie wiem, lecz wiem, że są osoby, dla których tego rodzaju przekonanie jest kwestią bezdyskusyjną. „Dobry fotograf musi czytać twarz jak książkę – powiada Gisèle Freund, fotografka specjalizująca się w portretach pisarzy – musi wylapać wszystko to, co znajduje się między wersami, musi czuć i rozumieć formę, aby oddać jej ducha poprzez światło i cień”⁶. Fantazja z małą szansą na urzeczywistnienie? Jeśli nawet tak, to bez wątpienia kusząca możliwością realizacji. Egzemplifikacja? Oto na przykład Andrzej Stasiuk, analizując zdjęcia Samuela

³ Autorka tego określenia wyjaśnia: „Portrety fikcjonalne to fotografie imitujące nie rzeczywistość, lecz fikcję literacką. [...] Celem tych fotografii nie jest sugerowanie podobieństwa między wizerunkiem pisarza a jego pisarstwem, lecz wykorzystanie wizerunku w celu stworzenia ilustracji motywu, postaci lub kompozycji powieści” (A.K. Folta-Rusin, *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020, s. 210).

⁴ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2014, s. 118.

⁵ Posiada je gdyż, jak podpowiada cytowana wyżej badaczka, „podstawową funkcją portretów pisarzy jest homogenizacja oraz utrwalenie (opatrzenie) ich wizerunku społecznego – eliminacja cech wariantywnych i niejednorodnych oraz maksymalne uwypuklenie cech pożądanых” (A.K. Folta-Rusin, *op.cit.*, s. 195). Szerzej na temat pisarskich fotografii pisałem w artykule *Negatywy pozytywów, czyli rzecz o fotografiach pisarzy*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 135–164. Odwołuję się do zaproponowanych tam ustaleń, część z nich przypominam, choć jednocześnie staram się je w znacznym stopniu modyfikować, przywołując inne przykłady i inne stanowiska badawcze.

⁶ *Dobry fotograf musi czytać twarz jak książkę*, <https://www.swiatobrazu.pl/dobry-fotograf-musi-czytac-twarz-jakksiazke-gisele-freund-32758.html> [dostęp: 17.08.2022].

Becketta, przekonuje, iż ten wraz z upływem czasu sam staje się „pisarskim znakiem”⁷ i „upodabnia się do przedmiotu własnych studiów”⁸. Swowista ekwiwalencja z osi twórczości na oś biografii pozwala dostrzec w wizerunku autora *Watta* odpowiednik przenikających jego dzieła problemów, a fotografie odczytywać „jako manifestacje poszczególnych dramatów”⁹. Co więcej, w ujęciu Stasiuka analizowany przypadek nie jest czymś idiomatycznym, lecz daje się zuniwersalizować i odnieść również do innych przykładów:

Między pisarzem a jego dziełem – przekonuje autor *Dukli* – zachodzi psychosomatyczny związek. Jedyną dopuszczalną ilustracją książek powinny być serie zdjęć ich autorów. [...] Cykle przypadkowych, banalnych ujęć, pokazujących twarze, dłonie i sylwetki. Żadnych idiotycznych półek z książkami¹⁰.

Ostrożni wobec takich możliwości okazują się autorzy napisanej w duecie książki *Ikonografia autora*, choć i oni nie negują potrzeby oraz sensowności obcowania z pisarskim wizerunkiem, albowiem obraz autora w ich ujęciu staje się nie tyle próbą zapewnienia sobie przez twórcę rozpoznawalności¹¹, ile „świadectwem tworzenia, które dostępuje immanencji ciała”¹². We wstępie do – rozpisanej na czternaście osobnych portretów – opowieści na temat pisarskiej ikonografii Federico Ferrari i Jean-Luc Nancy sięgają po figurę paradoksu, tworząc swoistą aporię:

Nikomu nie uda się zobaczyć w portrecie – w obrazie, rysunku, zdjęciu [...] – oblicza autora. Jednak nikt nigdy nie będzie w stanie patrzeć na portret sygnatariusza jakiegokolwiek dzieła, nie doszukując się w nim obecności autora. Choćby się

⁷ A. Stasiuk, *Twarz Samuela Becketta* [w:] *idem, Tekturowy samolot*, Wołowiec: Czarne 2000, s. 12.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A. Folta-Rusin, *op.cit.*, s. 49.

¹⁰ A. Stasiuk, *op.cit.*, s. 13.

¹¹ Wiele lat temu Stanisław Barańczak pisał: „W dzisiejszej zdawkowej, migawkowej, powierzchownej kulturze pospiesznego czytania i obrazu zastępującego słowo, szczyt sukcesu pisarskiego polega być może na osiągnięciu nie tyle powierzchownej poczytności, lecz rozpoznawalności” (S. Barańczak, *Twierz Brunona Schulza* [w:] *idem, Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Kraków: Wydawnictwo a5: 2018, s. 164). Wydaje się, że jego słowa nie straciły aktualności.

¹² F. Ferrari, J.L. Nancy, *Ikonografia autora*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2020, s. 17. W innym miejscu czytamy z kolei: „Obraz autora [...] jest relacją, poprzez którą dany tekst odsyła do ciała autora, do jego widzialnej materialności, autor zaś rozpuszcza się w an-ikonicznej konsystencji pisma. Medium obrazu jest możliwością, która oddaje sprawiedliwość tekstowi, przywracając mu ciało, tożsamość, biografię” (*ibidem*, s. 23).

nawet miało stracić przy tym wzrok, co niechybnie nastąpi – przynajmniej wzrok rozumiany jako zdolność ideacji czy teoretyzowania¹³.

Wyjątkowo sceptyczny względem tego rodzaju gestów okazuje się z kolei Michał Paweł Markowski. W opublikowanej na łamach „Tygodnika Powszechnego” recenzji krakowskiej wystawy Gisèle Freund autor *Życia na miarę literatury* dowodził:

Przypuszczenie, że twarz da się przełożyć na myśl (a myśl na twarz), jest ryzykowne od samego początku i zakłada, że myśl znajduje swój wyraz w twarzy, co każdy, kto widział twarz Sartre’a, odrzuci natychmiast, chyba że zacznie spekulować o zbieżności niezbieżności czy innych, równie dialektycznych, konceptach. [...] Twarz pisarza pozbawiona pozy i pisarskiego otoczenia (książki, biurko, fajka, okulary, znaki rozpoznawcze klasy próżniaczej) nie znaczy nic ponad to, co pokazuje, a pokazuje niewiele: jeszcze jedno oblicze w nieskończonej serii niepodobnych podobieństw¹⁴.

W ujęciu Markowskiego – który w tym wypadku zdaje się stylizować na rzeczownika strukturalistycznej dyrektywy separacji empirycznego autora od jego tekstowego reprezentanta i postrukturalistycznej ostrożności względem wycieczek w pozatekstowe światy – portrety pisarzy rodzą więc raczej konfuzję, okazują się tyleż pomocą, co przeszkodą w lekturze, częściej komplikują odbiór, niż go wspomagają.

Najwyższa pora zaprosić do tej zaimprovizowanej wymiany zdań Tadeusza Różewicza, który w interesującej mnie tu kwestii zabrał głos co najmniej dwukrotnie: raz w tonacji dość żartobliwej, a raz w tonie nieco poważniejszym. W felietonie, pierwotnie opublikowanym w 1964 roku na łamach „Kultury”, zatytułowanym *O prawdziwe oblicze pokolenia średniego* Różewicz na swój cel obrał konflikt między wyobrażeniem a realnym, zrodzony z bezrefleksyjnego traktowania fotografii jako ahistorycznego świadectwa. Okazuje się, że werbalizowana w dzisiejszych czasach konfuzja, doświadczana przez osoby, którym przychodzi weryfikować nieprzystawalność rzeczywistości z jej obrazem generowanym za pomocą mediów społecznościowych w rodzaju Instagrama, ma swoją starszą, analogową wersję, w której rolę dzisiejszych celebrytów

¹³ *Ibidem*, s. 8.

¹⁴ M.P. Markowski, *Naruszona prywatność, odsłonięta brzydota?*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/naruszona-prywatnosc-odslonieta-brzydota-31808>. Skądinąd parę lat wcześniej Markowski we wstępie do albumu zdjęć Sławomira Mrożka wydawał się stać na stanowisku cokolwiek odmiennym: „Nie sposób zrozumieć jego twórczości bez patrzenia na jego twarz – pisał. – Jestem głęboko przekonany, że to właśnie z tej twarzy wynika wszystko, co napisał i że jego twarz pozwala mi to, co napisał, zrozumieć”. M.P. Markowski, *Nieobliczalne* [w:] *idem, Nieobliczalne. Eseje*. Kraków: Austeria 2007, s. 140.

odgrywali ludzie pióra. W tym wypadku u źródeł nieprzystawalności nie tkwi jednak świadome manipulowanie obrazem, lecz działanie czasu, który inaczej obchodzi się z fotograficzną „kopią”, a inaczej z cielesnym „oryginałem”:

Patrzę ja na siebie czasem. Patrzę i co widzę? Widzę łysego, małego, korpulentnego, jękającego się staruszka [...]. Na Foto „Dorys” [...] jestem brunet czarny, ostry jak brzytwa. [...] A przecież, kochany „Dorysie” – teraz ta sama twarz raczej jest podobna do... jakiegoś Kisiela albo kisielu! A co z tego wszystkiego wynika? Wynikają różne nieprzyjemności. [...] Po prostu ludzie – (a wśród nich młodsze i starsze kobiety) – mieli do mnie często pretensje (i uzasadnione!), że jestem zupełnie do siebie... niepodobny. A nieporozumienia te były spowodowane tymi pięknymi Foto „Dorysami”. Tłumaczyłem, że to już prawie dwadzieścia lat minęło, że ja byłem wtedy młodym chłopakiem, studentem, kawalerem, itd., itp. Pewnego razu nawet usłyszałem od pewnej pani, że „takiej gęby (!) się nie spodziewała, bo znała poetę z pięknej fotografii itd.”¹⁵.

Jak widać, zderzenie „tego, co jest” z „tym, co było” (noemat fotografii w ujęciu Barthesa) w narracji Różewicza staje się źródłem tyleż dramatycznych, co komicznych nieporozumień.

W nieco poważniejszej formie – ale też w tym wypadku, jak powiada autor *Płaskorzeźby*, chodzi o „zjawisk[o] nie tylko komiczn[e], ale i tragiczn[e]”¹⁶ – ten sam wątek powróci w tekście zatytułowanym „*Teatralizacja*” *poezji, poetów i... innych*, napisanym piętnaście lat później w związku z występem poety na festiwalu literackim w Genui. Różewicz nie pisze tam co prawda bezpośrednio o fotografii, ale o wizerunku jako elemencie poetyckiej gry, ciele jako czynniku znaczącym, nieobojętnym na słowo i sposób jego percepcji. „Somatyczny związek między pisarzem a jego dziełem” (by jeszcze raz odwołać się do Stasiuka) w ujęciu autora *Twarzy* okazuje się nie tylko zjawiskiem nieobojętnym, ale w tym wypadku wręcz destrukcyjnym, destabilizującym literackie hierarchie, zaburzającym tekstową autonomię¹⁷. Różewicz – co skądinąd nie

¹⁵ T. Różewicz, *O prawdziwe oblicze pokolenia średniego* [w:] *idem, Margines, ale...*, Wrocław: Biuro Literackie 2010, s. 109. Warto być może przypomnieć, iż pod nazwą Foto „Dorys” kryje się studio fotograficzne Benedykta Jerzego Dorysa (jednego z założycieli Polskiego Związku Artystów Fotografików) powstałe w 1928 roku, które było najsłynniejszym atelier fotograficznym w Warszawie. W 1946 roku Dorys otworzył zakład fotograficzny przy ul. Nowy Świat 29 w Warszawie, działający do połowy lat 80. Pracując w nim, stworzył kolekcję portretów wybitnych przedstawicieli kultury i nauki polskiej.

¹⁶ T. Różewicz, „*Teatralizacja*” *poezji, poetów i... innych* [w:] *idem, Proza*, t. 3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004, s. 271.

¹⁷ Piszę „w tym wypadku”, gdyż o innym aspekcie tego związku Różewicz mówił w jednym z wywiadów. Na pytanie „Nie chce pan pisać?” Różewicz odpowiedział: „Ta fizyczna funkcja, to ruszanie ręką mnie męczy. Bo ja piszę długopisem, dawniej pisałem piórem, obsadką drewnianą ze stalówką maczaną w atramencie. [...] Potem na pióro wieczne

powinno dziwić, zważywszy na fakt, iż mowa tu o poecie, który „chciałby zobaczyć w poezji rysy własnej twarzy”¹⁸ – jawi się tu jako przeciwnik poetyckich performansów, budowania autorskiej marki nie za pomocą literatury, lecz „twarzy, rąk, ust, oczu, a nawet garnituru, spodni”¹⁹. Sprzeciwiając się metamorfozie czytelnika w widza i autora w aktora twórca *Czerwonej rękawiczki* przekonywał:

Takie elementy, jak wygląd zewnętrzny, urok, piękność lub szpetota postaci (autora) wywołują wśród publiczności różnorakie reakcje, które mają mało wspólnego z wartością odczytywanego utworu. [...] Pamiętam, że na festiwalu w Rotterdamie słuchałem pewnego Włocha [...], czytał tak pięknie i porywająco, że wywołał burzę oklasków. Te same wiersze czytane w ciszy pokoju hotelowego [...] okazały się banalne [...]. Przy pomocy głosu, twarzy, rąk, ust, oczu, a nawet garnituru, spodni, koszuli i «muszki», poeta przemieniał trociny na złoto... [...] [D]eklamujący – wobec publiczności – poeta jest równocześnie reżyserem jakiegoś przedstawienia, [...] ta reżyseria (lepszą lub gorszą) zanieczyszcza odbiór poezji. „Zanieczyszcza” samą obecnością twórcy [...].²⁰

Trudno nie zauważyć, że z upływem czasu poglądy Różewicza w tej materii ewoluowały, a niegdysiejszy przeciwnik teatralizacji odgrywał efektowne – jeśli nie sceniczne, to na pewno fotograficzne – performance. Czy w ten sposób rzeczywiście „zanieczyszczał” odbiór swej poezji? Śmiem twierdzić, że było wręcz odwrotnie.

Gazety zbójckie

„Różewicz rzadko sięga po jakąś konwencję literacką, nie podważając zarazem jej podstaw”²¹ – przekonuje Halina Filipowicz. Choć w oryginale słowa te odnoszą się do aktywności pisarskiej Różewicza, to spróbować by

przeszedłem, potem na długopis, a na maszynę do pisania – nigdy. Nigdy nie napisałem wiersza na maszynie i uważam, że na maszynie napisać wiersza nie można. Właśnie rączka drewniana, pióro – było przedłużeniem ręki, czyli mojego organizmu i zawsze wpływało to u mnie na kształt wiersza, który był dla mnie żywym organizmem. Prawie biologicznym, sensualnym” (*Jestem tu, pod ręką. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Urszula Bielous* [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2011, s. 178).

¹⁸ D. Szczukowski, *Twarz poety. O kilku motywach narcystycznych w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 2005, s. 145.

¹⁹ T. Różewicz, „Teatralizacja” poezji, poetów i... innych, s. 264.

²⁰ *Ibidem*, s. 264–266.

²¹ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2000, s. 79.

można – zastrzegając jednocześnie, że poeta jest tu oczywiście jedynie udziałowcem tego „podważenia”, nie zaś jego głównym sprawcą²² – odnieść je również do kwestii fotograficznego wizerunku. Dobrze widać to w kontekście analizowanej na wstępie wizualnej matrycy, za pomocą której buduje się pisarską tożsamość. W przypadku Różewicza jej ilustracją mogłoby być zdjęcie zrobione przez Adama Hawałęja, zamieszczone w jego albumie *Różewicz* (fot. 1). Na interesującej mnie fotografii autor *Plaskorzeźby* siedzi przy biurku, w ręce trzyma pióro, a założone okulary nadają jego twarzy wyraz skupienia. Na wytworzenie „efektu pisarskości” pracuje tu zarówno ciało (skupiona twarz, akt pisania), dobór odpowiednich atrybutów (okulary, pióro, książki, rozłożone papiery), jak i przestrzeń, w której wykonano zdjęcie (pisarski gabinet, domowa biblioteka).

Jeśli wszystkie te elementy składają się na pewną całość, którą Barthes definiował jako studium („Ostatecznie – pisał autor *Światła obrazu* – studium zawsze przechodzi przez kod”²³), to naturalnym jest pytanie o obecność *punctum*. Pamiętając o subiektywności tej kategorii, zaryzykowałbym stwierdzenie, że *punctum* tej fotografii wiąże się przede wszystkim z tymi elementami, które respektując istniejącą konwencję, jednocześnie ją zakłócają, sabotują konstruuując je jednoznaczność i ukazują iluzyjność „przezroczystości” tego typu przedstawienia. Na analizowanym zdjęciu dostrzegam co najmniej dwa takie komponenty. Pierwszy związany jest z takim zaprojektowaniem kadru – to efekt wywołany najprawdopodobniej „intencjonalnym błędem” fotografa, który świadomie przekrzywił aparat – aby w statyczne ujęcie wprowadzić dynamikę, wrażenie ruchu. Oglądający zdjęcie może bowiem odnieść wrażenie, że gabinet przechyla się, a widniejąca za plecami poety biblioteka przesuwana się w lewą stronę, czego pogrążony w akcie pisania twórca zdaje się w ogóle nie zauważać. Niezależnie od tego, czy zinterpretujemy ten zabieg jako przekorny komentarz do funkcjonującego społecznie przekonania, że poeta to ktoś oderwany od rzeczywistości, czy też raczej jako autoironiczną, kapitalną w swojej pomysłowości ilustrację do poematu *Spadanie* („spadając czytamy klasyków /

²² Z tekstu Mateusza Palki *Tadeusz Różewicz a fotografia*, który uzupełniają wypowiedzi artystów fotografujących poetę wielokrotnie – myślę tu o Adamie Hawałęju, Januszu Stankiewicz, Jerzym Olku, Zbigniewie Kuliku – dość jasno wynika, że Różewicz był tyłem bohaterem robionych przez nich fotografii, co wręcz ich współtwórcą. Zob. M. Palka, *Różewicz a fotografia*, <https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/tadeusz-rozewicz-a-fotografia/> [dostęp: 14.10.2021]. Co więcej, w rozmowie opublikowanej w książce *Nie tylko o fotografii* Różewicz w pewnym miejscu mówi: „Jakiś czas temu zadzwoniła do mnie fotografa, prosząc o zgodę na zdjęciową sesję. Z tego, co mówiła, odniosłem wrażenie, że chce mnie fotografować jak przedmiot, jak poręcz. Nie jestem martwą naturą, więc nie zgodziłem się” (J. Olek, *Tadeusz Różewicz: „... Opisuję siebie i tylko siebie”* [w:] *idem, Nie tylko o fotografii*, Kraków: Universitas 2019, s. 212).

²³ R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 1996, s. 89.



Fot. 1. Tadeusz Różewicz przy biurku

fot. A. Hawalej

spadając skreślamy przymiotniki²⁴), to obecność tego rodzaju sensów pozwala postawić tezę, że choć na pierwszy rzut oka mamy tu do czynienia z klasycznym realistycznym portretem, to ambicje fotografa, ale i portretowanego, były znacznie większe. Stawkę w grze stanowiło bowiem stworzenie czegoś w rodzaju symbolicznej „reprezentacji, a zarazem syntezy charakterystycznych cech twórczości portretowanego”²⁵.

To wrażenie jeszcze bardziej się uprawomocni, jeśli weźmiemy pod uwagę heterogeniczność analizowanej fotografii, która swoją wizualną głębię buduje na nieoczywistej grze między tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Z jednej strony bowiem jednoznacznie odwołuje się ona do kodu i tradycji oficjalnego, pozowanego, adresowanego do szerokiej publiczności portretu. Z drugiej pojawiają się na niej elementy cokolwiek familiarne, nieprzystające do powagi i oficjalnego charakteru tego rodzaju przedstawień. O ile na

²⁴ Skądinąd wiadomo, że istnieje fotograficzna ilustracja tego poematu, której autorem jest Jerzy Olek, ale jej pomysłodawcą – Tadeusz Różewicz, zob. J. Olek, *op.cit.*, s. 201.

²⁵ A. Folta-Rusin, *op.cit.*, s. 210.

oficjalny charakter portretu wskazuje przede wszystkim ubiór (marynarka, krawat, trudno przypuszczać, aby poeta, zasiadając na co dzień do pisania, rzeczywiście tak się ubierał), o tyle przedmioty leżące na biurku wydają się należeć do nieco innego, prywatnego rejestru. Jednocześnie leżące przed poetą nożyczki i rozłożone na biurku gazety – bo o te przedmioty mi chodzi i to właśnie one postrzegałbym jako drugi komponent *punctum* – nie odgrywają tu tylko roli kontrpunktu wobec tego, co oficjalne, lecz pełnią także funkcję symboli, znakomicie ilustrujących idiomatyczność artystycznej praktyki poety. W nożyczkach – biorąc pod uwagę Różewiczowską praktykę językowych przejęć i kolażową strukturę wielu jego utworów – nietrudno w końcu zobaczyć narzędzie równie istotne, co pióro²⁶. W gazecie łatwo z kolei dostrzec materię słowną równie inspirującą, co rozłożone na tym samym biurku książki, choć w tym wypadku należałoby podkreślić obecny w twórczości autora *Białych groszków* żywioł parodii i pastiszu oraz jego gry z autentykiem i tradycją awangardy, która przecież „wprowadza gazetę, a wiadomości prasowe w szczególności, w dziedzinę sztuki”²⁷.

Co znamienne, ten emblematyczny potencjał przedmiotów nie ogranicza się jedynie do sfery symbolicznej, lecz znajduje swoje istotne miejsce w codziennym doświadczeniu poety. Artystyczna praktyka Różewicza miała ścisły związek z jego praktyką czytelniczą, choć jej charakter nie do końca da się uzgodnić z projektowanym społecznie obrazem poety-mędrca, odrzucającego ze wstrętem jakiegokolwiek przejawy kultury masowej na rzecz dialogu z najistotniejszymi tekstami kultury wysokiej, co znalazło swój anegdotyczny wyraz w postaci reakcji Juliana Przybosa na widok Różewicza pochylonego nad gazetową płachtą²⁸. Rozłożona na stole gazeta nie jest więc w żadnym razie teatralnym/fotograficznym rekwizytem, lecz komponentem lekturowej codzienności. Ujmując rzecz nieco żartobliwie, można by powiedzieć, że roli „książek zbójcekich” w czytelniczej biografii Różewicza nie odgrywają jedynie książki. Sugerowałby to tekst zatytułowany *Namiętność*, w którym poeta formułuje takie oto czytelnicze credo:

²⁶ W nożyczkach można również zobaczyć – taką sugestię zawdzięczam jednemu z recenzentów tego artykułu, za co niniejszym dziękuję – odwołanie do cenzorskich nożyc, z którymi Różewicz miał przecież często do czynienia. Zob. np. T. Różewicz, *Różne oblicza cenzury* [w:] *idem, Margines, ale...*, s. 226–239.

²⁷ R. Nycz, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze* [w:] *idem, Tekstowy świat*, Warszawa: Wydawnictwo IBL 1995, s. 226.

²⁸ W rozmowie ze Stanisławem Beresiem poeta opowiadał: „Przyboś widząc mnie ciągle z kilkoma gazetami, był zgorszony, nawet podniósł rękę do góry, mówiąc: *Panie Tadeuszu, co to za poeta, co gazety czyta?*” (*Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Stanisław Beres* [w:] *Wbrew sobie...*, s. 337). Ten sam wątek powraca w rozmowie z Jerzym Jarockim: „Przyboś był zawsze tym wstrząśnięty, mówił: *Panie Tadeuszu, co pan robi? Gazety! Pan czyta gazety?! Na to ja: Tak, czytam*” (*Goście Starego Teatru. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Jerzy Jarocki* [w:] *Wbrew sobie...*, s. 219).

Kiosk z gazetami jest dla mnie czymś w rodzaju sklepu rzeźniczego dla psa. Ile tytułów, tyle gatunków mięsa i wędlin. Z przyjemnością wdycham zapach świeżych placht gazetowych. Jestem potencjalnie gotów do wykupienia wszystkich gazet i tytułów, jedynie wzgląd na rodzinę i układ mieszkania odwodzi mnie od tego. Jednak roczniki tygodników, miesięczników odkładają się w szafach i pod ścianami jak warstwy geologiczne. Mój pokój jest składem starego papieru. [...] Bez porannej porcji dwóch, trzech dzienników czuję się źle [...]. Dopiero po przełknięciu swojej porcji zadrukowanego papieru z najnowszymi doniesieniami (od biedy mogą to być wiadomości już nieaktualne; często mi się zdarzyło czytać gazetę z przeszłego roku i nawet nie zauważyłem różnicy), a więc dopiero po połknięciu potężnej piguły z gazetowego papieru zabieram się, uspokojony, do pracy „twórczej”²⁹.

Nie trzeba przywoływać ustaleń Urszuli Glensk – choć jej tekst poświęcony funkcjom informacji prasowych i motywie gazety w twórczości Różewicza jest nadzwyczaj instruktywny oraz wielce pomocny³⁰ – aby zauważyć, że codzienny zwyczaj kupowania gazet musi mieć swój rewers w postaci innego domowego rytuału, którego przedmiotem jest konieczność ich utylizacji. Rytuału, dodajmy, który najpewniej nie pozostał bez związku z najsłynniejszym fotograficznym performansem poety, czyli wyprawą Różewicza na śmietnik.

Po kolei jednak.

Uśmiech!

Jak na kogoś, kto na różne sposoby dystansował się wobec fotografii, Różewicz wydaje się bardzo dobrze zorientowany w jej teoretycznych podwalinach. „Muszę poszukać u Arystotelesa / u Platona i przede wszystkim u Lukrecjusza rozważań (rozmyślań) / wiadomości dotyczących fotografii / (to co na ten temat mówili Benjamin / Eco i Susan Sontag jest mi znane)”³¹ – ironizował poeta w wierszu *Fotografia*.

Jak na kogoś, kto z kolei „fotografów zasadniczo nie lubił, albo udawał, że nie lubi”³², Różewicz z zaskakująco wieloma osobami parającymi się fotografią pozostawał w przyjaznych, zażyłych stosunkach (przypomnijmy: fotografowali go wszak tak uznani fotograficy, jak Benedykt Dorys, Zbigniew Kulik, Jerzy Olek, Elżbieta Lempp, Adam Hawałej czy Janusz Stankiewicz). Wykonane przez nich zabawne, nietypowe portrety oraz zdjęcia pojawiały się na okładkach i obwolutach jego książek (przykładem niech będzie chociażby

²⁹ T. Różewicz, *Namiętność* [w:] *idem, Proza*, t. 3, s. 197.

³⁰ U. Glensk, *Poeta w płaszczu z gazety* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Wydawnictwo Universitas 2007, s. 278–288.

³¹ J. Olek, *op.cit.*, s. 212.

³² M. Palka, *op.cit.* Autorem cytowanych słów jest Adam Hawałej.

fotografia odwróconego poety na ostatniej stronie *Wyjścia*), wskazując na dystans Różewicza wobec przypisywanych mu ról, dekonstruuując powagę wynikającą z jasno ustalonych odbiorczych oczekiwań (tragik, moralista, klasyk etc.), przypominając mimowolnie o przenikających tę twórczość od samego początku żywiołach ironii, zabawy i śmiechu. Różewicz miał przy tym bez wątpienia ambiwalentny stosunek do fotograficznego medium, co doskonale pokazuje jego tekst zamieszczony w albumie *Olka*, w którym poeta bardzo wyraźnie stawał po stronie fotografii jako dokumentu, negatywnie odnosił się do fotografii reklamowej i ze sceptycyzmem patrzył na fotografię konceptualną.

Na tym jednak nie koniec. „Różewicz miał niezwykle fotograficzne spojrzenie na rzeczywistość”³³ – powiada jeden z fotografów, z którym poeta przez lata współpracował. To bardzo istotna konstatacja, albowiem – pomijając rzecz jasna eksponowane miejsce, jakie poeta zajmował w historycznoliterackich hierarchiach – być może mimowolnie wskazująca na genezę fascynacji Różewiczem, której uległo tak wielu utalentowanych fotografów. Poeta należał w końcu do grupy pisarzy, który doczekali się poświęconych sobie warsztatów fotograficznych (Jerzy Olek zorganizował w Gierałtowicach warsztaty, których hasłem było „Spadanie”), wystaw, ale i osobnych albumów. Spośród tych ostatnich – biorąc pod uwagę wyjątkowy i konceptualny charakter całego przedsięwzięcia – najciekawszy wydaje się ten zatytułowany *Śmietnik*.

Poeta na śmietniku

Pisanie o wspólnym projekcie Różewicza i Hawałęja – podkreślam wspólnotowy charakter tego przedsięwzięcia, gdyż tradycyjnie zarezerwowane dla fotografowanego i fotografa role uległy tu znacznemu skomplikowaniu – nie jest rzeczą łatwą (fot. 2). Spora w tym zasługa Jarosława Borowca, który w publikowanych wcześniej w różnych miejscach fotografiach (m.in. na wyklejkach zbioru *Płaskorzeźba*, w „Kwartalniku Artystycznym” czy na okładce angielskiego wyboru wierszy poety) odkrył na tyle duży potencjał, iż to, co dotychczas pozostawało rozproszone i fragmentaryczne, uczynił materią samodzielnej, zwartej publikacji. Publikacji, dodajmy od razu, kapitalnej, powielającej w znacznej mierze zasady konstrukcyjne „kooperacyjnych” książek Różewicza (rządzi nimi poetyka antologii i prawo cytatu) oraz analogicznie jak one pod znakiem zapytania stawiającej silną autorską sygnaturę – na okładce książki widnieją co prawda tylko dwa nazwiska, ale przecież autorów jest tu co najmniej sześciu (oprócz Różewicza i Hawałęja także Jacek Łukasiewicz, Andrzej Skrendo, Witold Kanicki i wspomniany już Borowiec). Na książkę składa się ponad pięćdziesiąt zdjęć rejestrujących wyprawę poety na śmietnik mieszczący się przy ulicy Januszowickiej we Wrocławiu, sześć jego wierszy oraz

³³ *Pogłębianie życia. Z Adamem Hawałęjem rozmawia Jarosław Borowiec* [w:] T. Różewicz, A. Hawałęj, *Śmietnik*, red. J. Borowiec, Wrocław: Warstwy 2016, s. 171.

poświęcony całemu przedsięwzięciu wieloaspektowy komentarz uczonych. I tak Jacek Łukasiewicz z właściwą sobie znajomością tematu wpisał ten fotograficzny happening w powracający w różnych liryczno-dramatycznych konstelacjach motyw śmieci, który Różewiczowi towarzyszył niemal od chwili debiutu. Andrzej Skrendo przeprowadził tyleż zaskakującą, co błyskotliwą paralełę między myślą Różewicza a poglądami Jeana Baudrillarda, odtwarzając jednocześnie kulturowe i antropologiczne zaplecze całego zdarzenia. Witold Kanički Różewiczowski happening ujął przede wszystkim w ramy historii sztuki oraz przemian, jakie stały się udziałem estetyki performansu oraz fotografii. Rozmowa Jarosława Borowca z Adamem Hawąlejem pozwoliła z kolei oddać głos faktom, zrekonstruować genezę całego zdarzenia, usytuować je w porządku biografii obu twórców.



Fot. 2. Zdjęcie z cyklu fotograficznego pt. *Śmietnik*

fot. A. Hawąleję

Jeśli mam zatem coś do zarzucenia projektodawcy tego przedsięwzięcia, to jedynie to, że jakość pomieszczonych tam komentarzy oraz ich komplementarny charakter mocno ograniczają inwencję potencjalnych kontynuatorów, skazując ich (a więc także mnie) w znacznej mierze na poetykę glosy i dopowiedzenia. W tym trybie – podtrzymując pojawiającą się w książce tezę o wizualnej ekwiwalencji happeningu, potraktowanego jako „interesujący komentarz

i dopełnienie twórczości literackiej, w której motyw śmietnika powracał w wielu różnych momentach³⁴ – można by więc na przykład w geście dającego się fotografować na śmietniku poety zobaczyć gorzką ilustrację do Baumanowskiego konceptu „życia na przemiał”, cierpki komentarz do postrzegania starości jako nieusuwalnego defektu, który sprawia, że osoby przekraczające pewien wiek automatycznie postrzegane są jako niepotrzebne i społecznie nieprzydatne, a metaforycznym miejscem ich przeznaczenia staje się rupieciarnia albo śmietnik³⁵. W tym kontekście – biorąc po uwagę, iż doświadczenie starości było jednym z istotnych wątków późnej twórczości poety – nietrudno zobaczyć w tych fotografiach rodzaj wizualnego suplementu do manifestowanego na różne sposoby „sprzeciwu wobec proponowanej przez kulturę alternatywy, jaką jest wybór między koturnową postacią Starego Poety a figurą zepchniętego na margines życia starca”³⁶. Można by w tych fotografiach zobaczyć również – choć tezę tę opatruję nieco większym znakiem zapytania – ironiczny, wyprzedzający swój czas (ale też przecież Różewicz wielokrotnie swój czas wyprzedzał) komentarz do opisanego niedawno przez Dominika Antonika modelu funkcjonowania literatury w kulturze audiowizualnej. Model ten wymaga od pisarza, walczącego o rozpoznawalność i miejsce w historycznoliterackich hierarchiach, potraktowania własnej twórczości w kategoriach transmedialnych przestrzeni, w których utwór funkcjonuje zaledwie jako jeden z elementów wielopiętrowej układanki: społeczna obecność autora budowana jest poprzez „teksty, głos i obraz, a jego twórczość opuszcza książki i wkracza do rzeczywistości”³⁷. We wkraczającym do śmietnika Różewiczu można by zatem zobaczyć groteskową antycypację przyszłości, która nadeszła...

Wszystko te tropy zasługiwałyby z pewnością na rozwinięcie, ale tak naprawdę interesujący wydaje mi się wątek, który nie został co prawda przez obecnych w *Śmietniku* autorów przeoczony, ale też nie został szczególnie wyeksponowany. W tym moja szansa. Chodzi mi mianowicie o śmiech/uśmiech poety. Uśmiech, który widoczny jest na zdjęciach (spośród 50 fotografii zamieszczonych w książce znaczna część przedstawia uśmiechniętego poetę) i który towarzyszył uczestnikom wydarzenia niemal od początku do końca. Przywołajmy w tym miejscu krótki fragment wspomnienia Adama Hawałęja:

³⁴ W. Kanicki, *Tadeusz Różewicz idzie na śmietnik* [w:] T. Różewicz, A. Hawałej, *op. cit.*, s. 149.

³⁵ Jak pisze Bauman: „Wysypisko śmieci – ostateczne przeznaczenie wszystkich wykluczonych – jest naturalnym miejscem wygnania dla tych, których wykorzystać do swych celów już się nie da albo nie opłaca lub którzy na wykorzystywanie się już nie godzą” (Z. Bauman, *Śmieć*, „Znak” 2014, nr 715, s. 26). Zob. też: Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.

³⁶ J. Hobot-Marcinek, *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*, Kraków: Universitas 2012, s. 25.

³⁷ D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków: Wydawnictwo Universitas 2014, s. 101.

Wsiadłem do samochodu, pojechałem na Januszowicką, drzwi otworzyła mi pani Wiesława Różewicz. [...] Rozglądam się i widzę, że [...] biorę udział w jakimś teatrze. [...] Widzę, że stoją dwa kubły i papierowa torba z napisem Państwowy Instytut Wydawniczy. [...] Schodzimy po schodach, wychodzimy i idziemy w stronę śmietnika. Ciągłe się do siebie nie odzywamy, ale ja wciąż fotografuję. [...]. Różewicz wchodzi do śmietnika, wysypuje śmieci, odwraca się do mnie [...]. Zabiera puste kubły i idzie w kierunku niewielkiego skweru, przy którym stały ławki. Siada, patrzy w moją stronę i nagle zaczynamy się obaj z tego wszystkiego śmiać³⁸.

Czy chodzi tu jedynie o zupełnie naturalny – skądinąd to, co uznajemy za „naturalne”, w istocie wcale takowym nie było³⁹ – gest-grymas, jaki większość z nas wykonuje przed obiektywem aparatu? Taką tezę zdecydowanie odrzucam. Skąd zatem ten śmiech? Cóż on znaczy? Odpowiedzi mogą być różne, zaproponuję dwie, choć nie mam wątpliwości, że wiele innych opcji pozostanie w grze. „Wydźwięk [...] tej historyjki jest pozytywny” – powiada trzeźwo Łukasiewicz.

Chodzi w niej o wyrzucenie śmieci, więc o zrobienie porządku. [...] Już w sekwencji śmietnika widać cień uśmiechu, a gdy w powrotnej drodze usiadł na parkowej ławce, twarz ma pogodną, radosną. Spełnił zadanie, które przypisał najbardziej pozytywnym bohaterkom swoim wierszy – starym kobietom⁴⁰.

Takiego wyjaśnienia źródła tej radości wykluczyć nie można, choć osobiście widziałbym to jednak inaczej. U genezy tego śmiechu tkwi wszak komizm całej sytuacji. Sytuacji człowieka wykonującego jedną z najbardziej banalnych, codziennych czynności, która za sprawą obecności fotografa i fotograficznego medium zyskuje niespodziewane sensory oraz znaczenia. „Ten cykl fotografii ogląda się jak film”⁴¹ – stwierdza Łukasiewicz i rzeczywiście jedno z moich pierwszych skojarzeń było stricte filmowe, bo przywiodło mi na myśl komedię Woody’ego Allena *Zakochani w Rzymie*, konkretnie zaś epizod – być może najlepszy w tym nie najlepszym w sumie filmie – gdy szeregowy urzędnik, grany przez Roberto Benigniego, z dnia na dzień staje się gwiazdą. W rezultacie przedmiotem obsesyjnego zainteresowania mediów i biegających za nim paparazich staje się każdy, najdrobniejszy nawet element jego codzienności.

³⁸ *Pogłębianie życia...*, s. 169–170.

³⁹ „O ile tradycyjne pozowanie do portretu zwykle nie uwzględniało uśmiechu jako formy ekspresji, o tyle portret fotograficzny związany jest z uśmiechem bardzo ściśle” – pisze Piotra Szarota, zauważając jednocześnie, iż u źródeł tego związku tkwi agresywna reklama firmy Kodak, której celem miało być utrwalenie skojarzenia między fotografowaniem a śmiechem, radością, atmosferą zadowolenia i relaksu. „To reklamy Kodaka dostarczyły wzorca, jak ma wyglądać osoba na fotografii” (P. Szarota, *Psychologia uśmiechu. Analiza kulturowa*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2006, s. 190–191).

⁴⁰ J. Łukasiewicz, *Wyrzucanie śmieci* [w:] T. Różewicz, A. Hawałej, *op.cit.*, s. 15.

⁴¹ *Ibidem*, s. 7.

Ogłupiała publika chce wiedzieć, co zjadł na śniadanie, jaki rodzaj płatków lubi, jakiego rodzaju golarki używa etc. Allen kpi oczywiście z głupoty mediów i obsesyjnego kultu gwiazd, które stają się gwiazdami z bliżej nieznanymi powodów, ale wbrew pozorom jego satyra nie odbiega wcale daleko od rzeczywistości. Również od tej związanej ze światem śmietników. „Śmieci są obrzydliwe, budzą odrazę. No chyba, że są to śmieci kogoś znanego”⁴² – pisze Stanisław Łubieński, a dla uwiarygodnienia swych słów przywołuje historię dwóch francuskich paparazzich, Bruna Mourona i Pascala Rostaina, którzy śmieciom zawdzięczają sławę i wystawy w prestiżowych galeriach. W ramach projektu realizowanego we współpracy z Europejskim Domem Fotografii w Paryżu fotograficy przygotowali wystawę zatytułowaną *Trash*, której przedmiotem były wielkoformatowe fotografie śmieci. Wielkie formaty zdjęć odpowiadały wielkim formatom tych, którzy te śmieci „wyprodukowali”. Nie chodziło bowiem o zwykłe śmieci, ale takie, które znalezione zostały na śmietnikach autentycznych gwiazd – Jacka Nicholsona, Madonny, Johna Travolty, Brigitte Bardot⁴³. Czy wśród śmietników, w których grzebali francuscy artyści, były śmietniki pisarzy? Nie wiem, aczkolwiek wiem, że chęć zbliżenia się do życia ulubionego poety może do śmietnika zaprowadzić. Oto bowiem parę lat temu Bob Dylan oskarżył o nękanie niejakiego Alana J. Webermana, który regularnie przetrząsał stojące przed domem artysty kubły na śmieci, znajdując tam prywatne notatki i rękopisy piosenek. Sąd Webermana uniewinnił, uznając, że „śmieci poza domem stają się publiczne”⁴⁴.

Co to ma wspólnego z Różewiczem i jego uśmiechem? Wydaje się, że całkiem sporo. Można by bowiem w tym happeningu zobaczyć ironiczny⁴⁵ komentarz do absurdów cechujących świat sztuki, ale i kulturę masową, której poeta bywał przecież niezwykle zgryźliwym komentatorem⁴⁶. To jedna kwestia. Druga wiązałaby się z Różewiczowską teorią komizmu, której opis swego czasu zaproponował Tomasz Mizerkiewicz. Chodzi o typ komizmu, który u Różewicza pojawia się od lat 90., w ramach którego autor *Płaskorzeźby* „poddaje [...] coraz wnikliwszej obserwacji problem publicznej obecności poety, świadomie

⁴² S. Łubieński, *Książka o śmieciach*, Warszawa: Wydawnictwo Agora 2020, s. 125.

⁴³ Zobacz też na ten temat: M. Brzeziński, *O czym mówią śmieci*. Tekst dostępny na stronie: http://www1.rfi.fr/actupl/articles/087/article_645.asp [dostęp: 24.10.2021].

⁴⁴ S. Łubieński, *op.cit.*, s. 126.

⁴⁵ Pamiętam tu o ostrzeżeniu Łukasiewicza, który zauważa, że „o ironii nie można zapomnieć, komentując teksty Różewicza. Wszelkiego rodzaju teksty – także scenariusz tego happeningu” (J. Łukasiewicz, *op.cit.*, s. 17).

⁴⁶ Gdybyśmy mieli zatrzymać się tylko przy świecie sztuki, to z jednej strony można by wymienić śmietniki Alberta Burriego, a z drugiej strony instalację Damiana Hirsta, wystawioną w Eyestorm Gallery i składającą się z butelek po piwie, wypełnionych popielniczek czy gazet. Praca ta została wyceniona na kilka milionów funtów. Problem w tym, że następnego dnia sprzątacze wyrzucił ją do śmieci. Taka sama przygoda spotkała też dzieło Sary Goldschmied i Eleonory Chiari *Gdzie pójdziemy potńczyć wieczorem?*

inscenizuje swój udział w rytuałach celebracyjnych i czyni owe inscenizacje częścią swej liryki⁴⁷. Jak pisze poznański badacz:

Opisany przez Balcerzana Różewicz jako „Różewicz” oznacza zatem nową strategię twórczą, interesującą nas tutaj o tyle, że w jej obrębie często osoba autora bywa komicznym kontrapunktem jego własnej poezji. Komizm zjawia się teraz jako przejaw „poczucia humoru” okazywanego przez „Różewicza”⁴⁸.

W tym kontekście można by zobaczyć w Różewiczowskim happeningu rodzaj wizualnej glosy do wielu jego utworów, których przedmiotem jest miejsce literatury w dzisiejszym świecie i sposób jej traktowania. Nieprzypadkowo wszak poeta wyrzuca przede wszystkim papier, a głównym rekwizytem, który widzimy na zdjęciach, jest torba z nazwą uznanego literackiego wydawnictwa (fot. 3, 4). Kubły śmieci uwiecznione przez fotografa niewiele się w końcu różnią od wypełnionych bibelotami supermarketowych koszy, które poeta opisywał w jednym ze swoich utworów:

nad nami rosną
supermarkety z koszami (!)
pełnymi książek
kosze z
bestsellerami podpaskami
aniołów i wrózek

[...]

Joanne K. Rowling
Paulo Coelho
Charlotte Link
i Stephen King⁴⁹.

Śmiech Różewicza byłby tu zatem niezwykle gorzki, ale też poeta znakomicie zdawał sobie sprawę z rozdźwięku między symbolicznym kapitałem poezji a jej społecznym traktowaniem. Ujmując rzecz z tej perspektywy, ten fotograficzny happening można by zatem sytuować w pobliżu wielu autotematycznych utworów poety, takich jak chociażby *dodatkowe pożytki z książek z tomu szara strefa* czy *cmentarz wierszy z Wyjścia*.

⁴⁷ T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic...*, s. 138.

⁴⁸ *Ibidem* (wyróżn. oryg.).

⁴⁹ T. Różewicz, *wstydę się* [w:] *idem, Wyjście*, Wrocław: Biuro Literackie 2004, s. 113.



Fot. 3. Zdjęcie z cyklu fotograficznego pt. *Śmietnik*

fot. A. Hawalej



Fot. 4. Zdjęcie z cyklu fotograficznego pt. *Śmietnik*

fot. A. Hawalej

To pierwsze z proponowanych wyjaśnień. Jest i drugie. Na szczęście krótkie, bo zamykające się w jednym tylko zdaniu. Można by bowiem zaryzykować tezę, iż ten śmiech ma swoje źródło przede wszystkim w przekornym zadowoleniu z realizacji groteskowego pomysłu, który w przyszłości stanie się przedmiotem akademickich analiz.

Takich na przykład jak ta.

Bibliografia

- Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków: Wydawnictwo Universitas 2014.
- Balcerzan E., *Różewicz jako „Różewicz”* [w:] *idem, Śmiech pokoleń – plac pokoleń*, Kraków: Universitas 1997, s. 65–74.
- Barańczak S., *Tablice z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Kraków: Wydawnictwo a5 2018.
- Barthes R., *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 1996.
- Bauman Z., *Śmieć*, „Znak” 2014, nr 715.
- Bauman Z., *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.
- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2014.
- Brzeziński M., *O czym mówią śmieci*, http://www1.rfi.fr/actupl/articles/087/article_645.asp [dostęp: 24.10.2021].
- Ferrari F., Nancy J.L., *Ikonografia autora*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2020.
- Filipowicz H., *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2000.
- Folta-Rusin A., *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.
- Freud G., *Dobry fotograf musi czytać twarz jak książkę*, <https://www.swiatobrazu.pl/dobry-fotograf-musi-czytac-twarz-jakksiazke-gisele-freund-32758.html> [dostęp: 23.08.2022].
- Guze J., *Twarze z portretów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974.
- Hobot-Marcinek J., *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*, Kraków: Universitas 2012.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas 2005.
- Łubiński S., *Książka o śmieciach*, Warszawa: Wydawnictwo Agora 2020.
- Łukasiewicz J., *TR*, Kraków: Universitas 2016.
- Markowski M.P., *Naruszona prywatność, odsłonięta brzydota?*, <https://www.tygodnik-powszechny.pl/naruszona-prywatnosc-odslonieta-brzydota-31808> [dostęp: 23.08.2022].

- Markowski M.P., *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków: Austeria 2007.
- Minois G., *Historia śmiechu i drwiny*, przeł. W. Klenczon, Warszawa: Aletheia 2021.
- Nycz R., „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze* [w:] *idem, Tekstowy świat*, Warszawa: Wydawnictwo IBL 1995.
- Olek J., *Tadeusz Różewicz: „...Opisuję siebie i tylko siebie”* [w:] *idem, Nie tylko o fotografii*, Kraków: Universitas 2019.
- Olszański G., *Negatywy pozytywów, czyli rzecz o fotografiach pisarzy*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1.
- Palka M., *Różewicz a fotografia*, <https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/tadeusz-rozewicz-a-fotografia/> [dostęp: 14.10.2021].
- Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Wydawnictwo Universitas 2007.
- Różewicz T., Hawalej A., *Śmietnik*, red. J. Borowiec, Wrocław: Warstwy 2016.
- Różewicz T., *Kup kota w worku*, Wrocław: Biuro Literackie 2008.
- Różewicz T., *Margines, ale...*, Wrocław: Biuro Literackie 2010.
- Różewicz T., *Proza*, t. 3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004.
- Różewicz T., *Wychście*, Wrocław: Biuro Literackie 2004.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków: Universitas 2002.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków: Karakter 2017.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Zysk i strata*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków: Universitas 2007.
- Stasiuk A., *Tekturowy samolot*, Wołowiec: Czarne 2000.
- Szarota P., *Psychologia uśmiechu. Analiza kulturowa*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2006.
- Śmieć w kulturze*, red. K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015.
- Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 2005.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2011.
- Woźniak-Czech E., *Portret performatywny. Ślad, wymazywanie, nieobecność*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2018.



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 89–112
doi:10.4467/2084395XWI.22.006.15879
www.ejournals.eu/Wieloglos

Andrzej Hejmej

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-3385-0664>

(Nie)obecny głos. W podwójnym archiwum Tadeusza Różewicza

Abstract

(Non-)present Voice. In the Double Archive of Tadeusz Różewicz

The paper focuses on the interpretation mode of the literature, which includes both textual notation as well as its voice realization, and consequently allows to reveal the phenomenon of the double literature archive (writing and voicing). This well-known problem of writing and the voice (e.g. voice in literature, acousmatic voice, voice in the text) is considered in terms of scriptorality. The author's attention is drawn to the volume of poetry by Tadeusz Różewicz, *Wiersze przeczytane [Poems Read]* (Wrocław 2014), and especially to the poem "Nowe porównania" ["New comparisons"], which is discussed from the perspective of the modern auditory experience and the consequences of being *in* the sound in the current reality are shown. The remarks on the presence/absence of the voice (sound) in the literary reading practice, in the situation of understanding literature as a phenomenon of writing and at the same time as a phenomenon of voice, ultimately lead to an attempt of revising traditional literary studies under the conditions of the media society.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, literatura, słyszenie/słuchanie, głos, skryptoralność

Keywords: Tadeusz Różewicz, literature, hearing/listening, voice, scriptorality

Archiwum literatury i skryptoralność

Status literatury w XX i XXI wieku okazuje się problematyczny nie tylko ze względu na zmieniające się praktyki lekturowe, ich ciężenie ku nowym trybom interpretacyjnym, warunkowanym różnymi celami estetycznymi, ideologicznymi, politycznymi itd. Istnieją także inne przyczyny tego stanu rzeczy, wynikające z zachodzących przemian kulturowych spowodowanych rozwojem technologii komunikacyjnych i procesami intermedialności, które odpowiadają między innymi za nowe praktyki słyszenia i słuchania. W takim kontekście nietrudno zauważyć, że literatura w aktualnych realiach kulturowych łączy się w sposób wyjątkowy z fenomenem głosu, a zwłaszcza z jego szczególną formą obecności we współczesnej kulturze audialnej w postaci głosu akuzmatycznego¹, to znaczy jako dźwięku utrwalonego, przemieszczonego, redystrybuowanego (chodzi tutaj o różne zjawiska odnoszone do oralności wtórnej² czy oralności (z)mediatyzowanej). Mówiąc inaczej, w przestrzeń literacką niejednokrotnie wprowadza dzisiejszego odbiorcę literatury właśnie głos, w tym przede wszystkim głos autora, co okazuje się rezultatem skomplikowanych procesów w warunkach wysokiej przenikalności dźwięku w społeczeństwie medialnym (oczywistym tego powodem jest upowszechnienie urządzeń rejestrujących i odtwarzających materię dźwiękową, rozwój nowych technologii audialnych oraz audiowizualnych, postępująca cyfryzacja w zglobalizowanym świecie). W dobie hiperestezji słuchowej, permanentnego bycia w dźwięku, które Pascal Quignard zawarł w znanej formule – „uszy nie mają powiek”³, w technologicznie rozszerzonej audiosferze, w czasach, gdy już zupełnie inaczej niż przed dekadami

¹ Nawiązuję w tym miejscu i do wykładni formuły „akuzmatyczny” Pierre’a Schaeffera (P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010, s. 107; zob. P. Schaeffer, *L’Acousmatique* [w:] *idem, Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris: Éditions du Seuil 1977, s. 91), i do formuły „głos akuzmatyczny” Mladena Dolara (M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA–London: The MIT Press 2006, s. 79). Zob. też: B. Kane, *The Acousmatic Voice* [w:] *idem, Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014, s. 180–222.

² Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2011, *passim* (zob. *idem, Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London–New York: Methuen 1982).

³ P. Quignard, *Traité II: Il se trouve que les oreilles n’ont pas de paupières* [w:] *idem, La haine de la musique*, Paris: Calmann-Lévy 1996, s. 115–150 (zob. zwłaszcza s. 118: „Les oreilles n’ont pas de paupières”). Zob. komentarz Jacques’a Lacana w *Séminaire XI* (20 maj 1964): „Les oreilles sont dans le champ de l’inconscient le seul orifice qui ne puisse se fermer. Alors que le *se faire voir* s’indique d’une flèche qui vraiment revient vers le sujet, le *se faire entendre* va vers l’Autre” (J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Le Seuil 1973, s. 178) i jedną z jego wykładni Jacques’a-Alaina Millera (J.-A. Miller, *Jacques Lacan et la voix* [w:] *La voix, Actes du colloque d’Ivry du 23 janvier 1988*, éds. R. Lew, F. Sauvagnat, Paris: La Lysimaque 1989, s. 183). Na marginesie, echa

wybrzmiewa myśl noblisty Rabindranatha Tagore'a „człowiek ma w sobie milczenie morza, zgiełk ziemi i muzykę powietrza”⁴, nie należy jednak, jak sądzę, popadać w żadne niepotrzebne skrajności w definiowaniu zjawisk literackich ani podejmować próby radykalnej zmiany podejścia do literatury. Niewątpliwie o jej statusie nadal decyduje tekst w formie graficznej (tekst pisany), ale też zarazem głos, zwłaszcza – na szczególnych prawach – głos autora. Konsekwencje takiego ujęcia – mimo iż marginalizowane przez wielu literaturoznawców – są łatwe do zaobserwowania, ponieważ lektura obciążona zostaje niestandardowym działaniem odbiorcy, czynnością słuchania i doświadczeniem audialnym (prowadzi przy tym do uświadomienia sobie ewidentnego faktu, że realizowana jest zawsze w warunkach danego środowiska dźwiękowego). Narzucającą się cechą tak pojmowanej literatury okazuje się s k r y p t o r a l n o ś ć, a mianowicie rozumienie jej w kategoriach pisma i głosu, wiążące się z potrzebą wzięcia pod uwagę zarówno tradycyjnej postaci tekstu (zapisu tekstowego), jak również jego postaci dźwiękowej. W grę wchodzi zatem, oprócz wersji tekstowej, realna obecność głosu (głos *in praesentia*: na żywo lub akuzmatyczny), a także pamięć głosu kształtowana coraz częściej w wyniku zapośredniczonego doświadczenia akuzmatycznego (głos *in absentia* określane różnymi przygodnymi formułami deskryptywnymi w rodzaju „głos pod tekstem”⁵ czy „głos w tekście”⁶). Uwzględnienie nadto całej sieci towarzyszących transferów medialnych utwierdza tylko w przekonaniu co do dzisiejszego funkcjonowania literatury i jej niestabilnego statusu, a zarazem skłania do diagnozy, że mamy do czynienia, jeśli posłużyć się językiem Silvestry Mariniello, z nowymi sposobami transmisji i „archiwizacji doświadczenia”⁷. Precyzyjnie rzecz ujmując, owa „archiwizacja doświadczenia” w sytuacji literatury rozstrzyganej w kategoriach skryptoralności przybiera formę p o d w ó j n e g o a r c h i w u m, obejmuje dwie zasadnicze postaci: graficzną i dźwiękową, które w prostej konsekwencji łączą się z problematyką wizualności oraz audialności.

Próbując przybliżyć tak rozumianą zależność literatury i dźwięku oraz rolę doświadczenia audialnego czytelnika, sięgam świadomie po (nie)oczywisty

formuły pojawiają się w tytule książki Jakuba Momry *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020).

⁴ R. Tagore, *Zbłąkane ptaki* [w:] *idem, Zbłąkane ptaki oraz inne poezje*, wybór i oprac. R. Stiller, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1961, s. 112.

⁵ Ta sugestywna formuła oznacza głos ujawniany poprzez tekst. Zob. *La voix sous le texte*, Actes du colloque d'Angers 4 et 5 mai 2000, éds. C. Jamain, Angers: Presses de l'Université d'Angers 2002.

⁶ Zob. M. Dolar, *Préface. Is There a Voice in the Text?* [w:] *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*, eds. J. Sacido-Romero, S. Mieszkowski, Leiden–Boston: Brill / Rodopi 2015, s. XI–XX.

⁷ S. Mariniello, *L'intermedialité: un concept polymorphe* [w:] *Inter Media. Littérature, cinéma et intermedialité*, éds. C. Vieira, I. Rio Novo, Paris: L'Harmattan 2011, s. 15.

przypadek poezji Tadeusza Różewicza, jego tom *Wiersze przeczytane*⁸ z 2014 roku i trzy różne wersje utworu *Nowe porównania* (1960, 1998, 2014), nie zaś realizacje nawiązujące charakterem do nurtu poezji dźwiękowej, stanowiące przykłady poezji „diafonicznej” (wykorzystującej hałas i eksponującej nowoczesne doświadczenie noise’u), „głośniejszej poezji”⁹, „elektroliryki”, realizacje funkcjonujące jako przypadki transpozycji intermedialnych itd. Różewicza poety, jak dobrze wiadomo, nie zajmują próby werbalizowania doświadczeń słuchowych (argumentów na rzecz takiego twierdzenia dostarcza chociażby wiersz *Głos*¹⁰, który zresztą nie znalazł miejsca w interesującym nas tomie), nie zajmują też praktyki intermedialnego transferu w warunkach kultury audiowizualnej czy wysiłki łączenia bądź konfrontowania poezji z muzyką¹¹. Jednakże pewien gest Różewiczowski związany z realizacjami dźwiękowymi zamieszczonymi i dosadnie skomentowanymi w zbiorze *Wiersze przeczytane*, gest, który pokazuje znakomicie fenomen literatury jako podwójnego archiwum, otwiera tutaj zasadniczą dyskusję nad skryptoralnością i pozwala wkroczyć w jej główną fazę. Wybór poezji Różewicza, „poezji niemuzycznej”¹², nie jest przypadkowy,

⁸ T. Różewicz, *Wiersze przeczytane*, Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy 2014.

⁹ A. Kremer, *Głośniejsza poezja. Uwagi o słuchaniu w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 103–125. Szersze ujęcie tego zjawiska w polskiej literaturze przynosi książka Aleksandry Kremer *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA–London: Harvard University Press 2021.

¹⁰ T. Różewicz, *Głos* [w:] *idem, Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 363. Zob. też w: *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1995, s. 204.

¹¹ Jednoznaczną opinię na temat relacji poezji i muzyki Różewicz formułuje pod koniec lat 50.: „Zgódźmy się na to, że «rozwód współczesnej poezji lirycznej» z muzyką jest faktem dokonany” (T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* [w:] *idem, Przygotowanie do wieczoru autorskiego. Proza*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990, s. 119). Przy innych okazjach wyznaje: „Myślę również obrazami... [...] przekazuję myśli i uczucia w strukturach bliskich plastyce. Bardzo jestem związany z malarstwem, z muzyką słabo” (*Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*, rozmawiała T. Krzemień [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2011, s. 133–134); „[...] żałuję czasem, że nie maluję, że nie udało mi się w formach malarskich pewnych rzeczy wyrazić. [...] Malarzom często bardzo zazdrościę, muzykom nie. Muzyka jest sztuką mistyczną, nieuchwytną, a malarstwo jest bardziej fizyczne, zmysłowe. Bardziej niż poezja” (*Jestem tu, pod ręką*, rozmawiała U. Bielous [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, s. 182–183).

¹² A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002, s. 249. Zob. też: A. Skrendo, *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, BN 328/I, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2017, s. CXXVII; M. Lisecka, „Napelnily mnie harmonie żywe”. *Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007, s. 300–310; J. Adamowska, *Beethoven Różewicza i Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1 („Muzyka i muzyczność w literaturze”), s. 119–124.

bo też chodzi mi nie o specyficzne realizacje literackie, określane na przykład mianem „audiotekstu”¹³, czy poetyckie eksperymenty dźwiękowe, lecz o literaturę w ogólności.

Jakikolwiek kontakt z poezją „czytaną” przez autora i dostępną w postaci nagrania dźwiękowego stwarza dla dzisiejszego odbiorcy sytuację akuzmatycznego bycia w dźwięku i tym samym ujawnia ważne kody porządku oralności oraz porządku wokalnoci. Jeśli uwzględni się fakt istnienia trzech wersji utworu *Nowe porównania*, a mianowicie tradycyjnej publikacji tekstu w tomie *Rozmowa z księciem*¹⁴ (1960), autorskiej realizacji głosowej utrwalonej na płycie CD *Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze*¹⁵ (Polskie Radio Kraków, 1998) oraz charakterystycznego dwutekstu w zbiorze *Wiersze przeczytane* (2014), czyli zapisu tekstowego i realizacji głosowej (zarejestrowanej w Polskim Radio Kraków w 1998 roku), to formuła tytułowa „(nie)obecny głos” pozornie wydaje się nader czytelna: w przypadku tradycyjnej postaci tekstu myśli się wszak o „nieobecnym głosie”, w przypadku wersji głosowej *Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze* – „obecnym głosie”, w przypadku natomiast *Wierszy przeczytanych* – „(nie)obecnym głosie”. W tym świetle Różewiczowską realizację głosową daje się rozumieć na etapie wstępnego rozpoznania jako swoistą translację zapisu tekstowego, z kolei uprzedni względem niej zapis tekstowy jako swoistą translację nieobecnego i niedostępnego już głosu. Niewątpliwie tekst Różewicza w sytuacji istnienia wersji głosowej staje się dla krytyka genetycznego jej przed-tekstem (a jeśli uogólnić powyższe twierdzenie, można powiedzieć, że literatura okazuje się zbiorem przed-tekstów; oczywiście w szerszym znaczeniu niż to, które pojawia się w propozycjach różnych przedstawicieli krytyki genetycznej od momentu ukazania się książki Jeana Bellemina-Noëla *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*¹⁶). Interesuje mnie

¹³ Taką formułą posługuje się Charles Bernstein, z inicjatywy którego w 2005 roku powstało archiwum dźwiękowych nagrań poezji PennSound. Zob. Ch. Bernstein, *Introduction* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford: Oxford University Press 1998, s. 3–26.

¹⁴ T. Różewicz, *Nowe porównania* [w:] *idem, Rozmowa z księciem*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, s. 55–56.

¹⁵ *Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze*, wybór i układ wierszy Tadeusz Różewicz, red. i opieka reżyserska Romana Bobrowska; muzyka: Ewa Kornecka (fortepian), Stefan Błaszczyński (flet), 1998 (Polskie Radio Kraków, PRK 004) (28. *Nowe porównania*: 1'17"). Na płycie CD zamieszczono autorskie realizacje głosowe czterdziestu dwóch utworów (w tym trzech z tomu *Rozmowa z księciem*, a mianowicie *Można*, *Nowy człowiek* oraz *Nowe porównania*). Te same realizacje głosowe, w tym samym układzie, znalazły się na płycie CD w tomie *Wiersze przeczytane*.

¹⁶ Zob. J. Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris: Librairie Larousse 1972 (w polskim przekładzie ukazał się fragment książki: J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Milosza (fragmenty)*, przeł. K. Krzyżosiak, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 54–73). Co dla nas ważne w kontekście dalszych ustaleń, przed-teksty uruchamiają procesy porównywania, które szeroko ujmując

jednak zupełnie inne objaśnienie kwestii tytułowej. Ujęcie literatury jako takiej w kategoriach skryptoralności, podwójnego archiwum, oznacza przede wszystkim to, że realizacja głosowa współlistnieje komplementarnie – na prawach równoważności – z zapisem tekstowym, że jej archiwum w dobie społeczeństwa medialnego tworzone jest jednocześnie poprzez tekst i poprzez głos.

W podwójnym archiwum Różewicza

Koncepcja *Wierszy przeczytanych* jako podwójnego archiwum rodzi zrazu serię zasadniczych pytań związanych z problemem rozumienia dwutekstu. Najważniejsze z tych pytań odnoszą się do charakteru całości poetyckiej i wymagają wyjściowych ustaleń, z czym właściwie mierzy się odbiorca dwóch wersji utworu – wersji tekstowej i wersji głosowej: (1) czy z (przygodną) autorską realizacją tekstu zamieszczoną na płycie CD? nagraniem głosnej lektury zachowującym ślady wykonania w konkretnym miejscu i konkretnym czasie?¹⁷ przykładem „wierszy do słuchania”¹⁸ „tekstu głosowo interpretowanego”¹⁹ „interpretacji głosowej”²⁰ „autorecytacji poetyckich”²⁰ „konkretyzacji”? (2) czy z realizacją autorską dołączoną w trybie wydawniczym do tomu poezji jako gadżet, bonus kuszący atrakcyjnością w dobie konsumpcjonizmu, w realiach społeczeństwa konsumpcyjnego? (3) czy z nietypową interpretacją równoważną z innymi formami werbalnymi (swoistym metatekstem sytuującym się w porządku interpretacji)? (4) czy z fakultatywną postacią tekstu (suplementem)? oryginalnym przykładem „dźwięku tła” dla lektury czytelnika (fenomenem absorbowania

Daniel Ferrer: „Dobrze wiemy, że podstawą metody genetycznej jest porównanie: porównanie zbiorów przed-tekstowych i ich różnic werbalnych, ale też [...] porównanie znaczeń wytworzonych w różnych wersjach i porównanie światów opisanych przez te formy werbalne i przedstawione za pomocą tych znaczeń” (D. Ferrer, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, przeł. A. Dziadek, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 35; zob. pierwodruk: D. Ferrer, *Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse*, „Genesis” 2010, nr 30, s. 114).

¹⁷ Zgodnie z precyzyjną informacją zamieszczoną i w wydaniu realizacji głosowych (*Tadeusz Różewicz czyta swoje wiersze*, 1998), i w tomie z roku 2014: „Wiersze nagrano w Radio Kraków w styczniu 1998 roku”. Zob. T. Różewicz, *Wiersze przeczytane*, s. 102.

¹⁸ A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Paśewicza* [w:] *idem, Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2014, s. 121 (zob. też: A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Paśewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 2, s. 221).

¹⁹ Zob. cykl publikacji: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2004; *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, t. 2, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2006; *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, t. 3, Toruń: Wydawnictwo MADO 2010.

²⁰ T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3–4, s. 264 i n.

nieabsorbującym dźwiękiem powszechnie spotykanym w społeczeństwie medialnym), a mianowicie „dźwiękiem tła” umożliwiającym specyficzne słuchanie literackie? z formą, jak powiedziała by Peter Szendy, „podsluchiwania”?²¹ (5) czy z praktyką słyszenia/słuchania zastępującą w jakiejś mierze czytanie? autonomicznym przekazem audialnym? przykładem literatury intermedialnej? literatury ustnej? literatury przekształcającej się w „oraliturę”?²² (6) czy z rejestracją głosu jako metonimiczną reprezentacją osoby, utrwaleniem śladu cielesności, śladu istnienia? itd.

Ewentualne odpowiedzi na formułowane pytania zależą oczywiście od obranego punktu widzenia i celu argumentacji, niemniej w sytuacji eksponowania tezy, że literatura w realiach społeczeństwa medialnego to dla dzisiejszego odbiorcy jednocześnie fenomen pisma oraz głosu, widać dobrze, iż wybór któregoś z sygnalizowanych zakresów problemowych wspierających się na opozycji wersja tekstowa–wersja głosowa nie byłby tu zadowalający. Odchodząc zatem od opozycyjnego zestawiania wersji tekstowej i wersji głosowej, przyjmuję inne rozwiązanie, które wydaje mi się odpowiedniejsze, a mianowicie radykalne ich współistnienie pozwalające zaakcentować w literaturoznawczej praktyce interpretacyjnej znaczenie fenomenu głosu i doświadczenia audialnego. Mam zarazem świadomość, że kwestia „wierszy przeczytanych” komplikuje się niepomniernie w świetle komentarza *od autora*, bowiem Różewicz skupia uwagę odbiorcy jednocześnie na wielu sprawach: specyficznej refleksyjności zawartej w lapidarnej, minimalistycznej wręcz formule „Tajemnica poezji”²³, szczególnej roli twórcy i z gruntu kenotycznego doświadczenia poety (wyrażonego wprost w niedokończonym zdaniu: „Musiał się pomniejszyć, zapomnieć o sobie, musiał upokorzyć swoją dumę, aby przemówiła jego ustami poezja...”²⁴), pokusach współczesnego konsumpcjonizmu (zgodnie z obserwacją, że człowiek – „ten

²¹ P. Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris: Éditions de Minuit 2007, s. 26 i n.

²² Zob. D.-H. Pageaux, *Multiculturalisme et interculturalité* [w:] *idem, Littératures et cultures en dialogue*, Paris: L'Harmattan 2007, s. 167.

²³ T. Różewicz, *od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, s. 16. Notabene zdanie to, podobnie jak cały Różewiczowski komentarz, pojawia się parokrotnie w rozmaitych konstatacjach. Zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994* (s. 667: „Wielka tajemnica poezji”); ta sama wersja *Posłowia* także w: *idem, Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2000, s. 667); *idem, Posłowie* [w:] *idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004 (s. 135: „Wielka tajemnica poezji”); *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem, Margines, ale...*, wybór i opracowanie J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2010 (s. 271: „Tajemnica poezji”).

²⁴ *Idem, od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, s. 16. Por. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 667. W innych miejscach zdanie to przybiera formę: „Musiał zapomnieć o sobie, aby przemówiła jego ustami poezja” (zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 136; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem, Margines, ale...*, s. 271).

ssak” – „Nie żyje, ale konsumuje”²⁵), dewastującej sile polityki („Polityka zjada poezję i poetów...”²⁶), wreszcie fenomenie lektury i głośnej realizacji odslaniającej płynność, niestabilność, niefinalność poetyckiej artykulacji (co przynosi już nawet doświadczenie zupełnie przygodnych zdarzeń ujawniających oczywistą przypadłość ludzkiego działania: „Często na wieczorach autorskich skracam swoje wiersze, w czasie czytania opuszczam jakieś słowa, które mi dokuczają, opuszczam całe zwrotki...”²⁷). W sytuacji komentowania przez Różewicza specyfiki realizacji głosowych wyjątkowo ważne okazuje się objaśnianie poezji przy użyciu określeń „forma formująca” i „forma w ruchu”²⁸, któremu towarzyszy odwołanie do utworu *Na powierzchni poematu i w środku*²⁹, podobnie jak mówienie o wierszach jako „organizmach żywych, oddychających...”³⁰.

Powyższe spostrzeżenia Różewicza, poniekąd rozproszone refleksje, mogą wyznaczyć istotny kierunek interpretacji. W ich kontekście, przechodząc do wiersza *Nowe porównania*, nie wystarczy powtórzyć raz jeszcze, że trzy przywołane wydania utworu sugerują trzy możliwości interpretacyjne: po pierwsze – wersji tekstowej, po drugie – wersji głosowej, po trzecie – jednocześnie wersji tekstowej i wersji głosowej. Nie wystarczy twierdzić, że trzy różne możliwości lub raczej potencjalne fazy interpretacji oznaczają w punkcie wyjścia

²⁵ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 670; *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 138; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale...*, s. 273.

²⁶ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 139; *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 671.

²⁷ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 137; *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 669. W mowie wygłoszonej 1 czerwca 2006 roku z okazji przyznania doktoratu honoris causa Uniwersytetu Gdańskiego komentarz ten ma następującą postać: „Często na wieczorach autorskich skracam swoje wiersze, w czasie czytania opuszczam jakieś słowa, które mi dokuczają, uwierają mnie. Opuszczam nawet całe zwrotki” (*idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale...*, s. 273).

²⁸ Różewicz podkreśla: „Interesowała mnie nie forma końcowa, ale «forma formująca», nie wiersz «doskonały», ale forma w ruchu i asymetria formy” (*idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. Por. *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 671; *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 138; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale...*, s. 273).

²⁹ *Idem, Na powierzchni poematu i w środku [w:] idem, Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Warszawa: Czytelnik 1983, s. 81–83.

³⁰ *Idem, od autora [w:] idem, Wiersze przeczytane*, s. 17. W innych miejscach pojawia się zapis z dywizem, gdy mowa o „wierszach-organizmach żywych, oddychających...” (zob. *idem, Posłowie [w:] idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 671; *idem, Posłowie [w:] idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 138; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego [w:] idem, Margines, ale*, s. 273).

zupełnie inne rozłożenie akcentów, że tekst graficzny określa warunki tradycyjnej, cichej lektury; głos – warunki wyłącznie słuchania czy odsłuchania (odsłuchiwanie) realizacji dźwiękowej, wreszcie tekst graficzny oraz głos³¹ – czytanie i słuchanie, warunki odbioru, w przypadku którego, należałoby dodać, w centrum uwagi może pojawić się również pamięć głosu Różewicza, a także specyficzne „odsłuchiwanie tekstu” (zjawisko tzw. głosu w tekście). Z pewnością trzeba się uważnie przyjrzeć konsekwencjom tych trzech możliwości interpretacyjnych i zastanowić się, na ile odsłaniają one i uzasadniają cel Różewiczowskiego działania.

Próba interpretacji wersji tekstowej, a zatem utworu pomieszczonego w tomie *Rozmowa z księciem* (czy w innych wyborach wierszy³²), skupia się na problemie porównania i porównywania, niemożności języka. Prowadzi do analizy sposobu, w jaki Różewicz obnaża rzekomo zasadne analogie konstruowane w oparciu o dostrzegane podobieństwa, w jaki obnaża obiegowe schematy poznawcze powielane w procesie poznawania oraz rozumienia rzeczywistości. Wstępnie konkludując, tradycyjna lektura tekstu umożliwia prześledzenie rozmaitych reguł i przypadków, które stopniowo ujawniają dysfunkcyjny charakter „porównań”, umożliwia konfrontowanie się z „demonem analogii”³³, zwłaszcza z efektami tego rodzaju myślenia w przypadku sfery cielesności:

Nowe porównania

Do czego porównasz
Dzień
czy do nocy
do czego porównasz
jabłko
czy do królestwa
do czego porównasz
ciało

³¹ Głos w tym wypadku niezmiennie łączony jest z doświadczeniem audialnym, a zatem nie chodzi, jak w propozycji Wojciecha Kruszewskiego, o jego metaforyczne rozumienie: czy to „głos anonima”, czy to „głos reprezentanta pokolenia”, czy to „głos literackiego alter ego poety”. Zob. W. Kruszewski, *Podmiot czy głos?* [w:] *idem, Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2005, s. 62–65.

³² Zob. m.in.: T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy 1945–1961*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963, s. 134; *idem, Poezja*, s. 511; *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 272; *idem, Utwory zebrane. Poezja*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006, s. 161.

³³ Jak pisze Roland Barthes: „kiedy wyłania się jakaś forma, od razu musi coś przypominać: wydaje się, że ludzkość jest skazana na Analogię” (R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011, s. 54; podkr. – R.B.; zob. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil 1980, s. 48).

w nocy
 ciszę
 między ustami
 między
 do czego porównasz oko
 rękę w ciemności
 prawą do lewej
 zęby język wargi
 pocałunek
 do czego porównasz
 biodro
 włosy
 palce u ręki
 oddech
 milczenie
 poezję
 w świetle dnia
 w nocy

Wstępne rozpoznanie Różewicza oraz jego pośrednie dowodzenie, na które składa się siedemnaście ogniów, jednostkowych argumentów, ujawnia i bezzasadność porównania³⁴, i niemożność czy iluzoryczność porównywania – jako formy poznania, mówiąc w największym uproszczeniu, opierającej się czy to na relacji podobieństwa (schemacie „tożsamościowym”), czy to na relacji różnicy (schemacie antytetycznym). Kolejne ogniwa układają się w zamierzoną całość przy użyciu swoistej poetyki braku: „dzień” umożliwia co najwyżej antytetyczne zestawienie (dzień–noc); „jabłko” pojawia się na mocy symbolu, związku metonimicznego (jabłko–królestwo); „ciało” i „cisza” – to pierwsze formuły pozbawione elementu *comparans*, funkcjonujące bez żadnych proponowanych punktów odniesienia; słowo „między” zostaje użyte w sposób jeszcze bardziej niejednoznaczny (do tej kwestii zaraz wrócę). W czasie lektury dalszej części utworu przykuwa uwagę przejście do sfery cielesności i stopniowe wzmacnianie przeświadczenia o bezskutecznym wysiłku porównywania: przywoływane słowa nie mieszczą się w siłach jakichkolwiek schematów porównań, akcentowany jest jedynie dotkliwy brak takiej możliwości w przypadku kolejnych części ciała (takich jak „oko”, „ręka w ciemności”, „zęby”, „język”, „wargi”, „biodro”, „włosy”, „palce u ręki”) i sytuacji doświadczenia somatycznego („pocałunek”; „oddech”; „milczenie”, które należałoby wiązać

³⁴ Co symptomatyczne, Różewicz już we wczesnych utworach poetyckich jest wyraźnie powściągliwy w stosowaniu porównań. Zob. A. Kudra, *Porównanie w poezji Tadeusza Różewicza (lata 1945–1950)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6, s. 313.

z wcześniej użytym słowem „cisza” i procesem słyszenia). Enumerację odnoszącą się do sfery cielesności domyka słowo „poezja” – przynależne, jak się wydaje w pierwszym oglądzie tekstowym, do innego porządku niż poprzedzające je bezpośrednio ogniwa niemożliwych porównań. Tekst w tym wypadku pozwala przemyśleć, co trafnie zostaje odnotowane przez Tomasza Bilczewskiego, „kryzys podobieństwa i kryzys relacji”³⁵, nie bez powodu interesuje komparatystów rozważających w XXI wieku problematyczną kwestię procedur komparatystycznych³⁶. Niewątpliwie *Nowe porównania* traktują o istnieniu nieredukowalnego dystansu w porządku słów i rzeczy (dystansu nieprzekraczalnego mimo dyspozycji umysłu, zniewalającej mocy habitusu³⁷, by odwołać się mimochodem do Pierre’a Bourdieu), ujawniają impas porównania i porównywania, stan nieporównywalności, problematyczność starej formuły *aliquid stat pro aliquo*. Umberto Eco zapewne wywiódłby tutaj całą interpretację „z szesnastowiecznego podręcznika *ars memoriae*”, ustalając skrupulatnie „szereg automatyzmów skojarzeniowych powszechnie uchodzących za skuteczne”...³⁸

Głos Różewicza: tryb wokalkności

W przypadku wersji tekstowej paradoksalny impas związany z porównaniem i porównywaniem wydobywa od początku, co zrozumiałe, obsesyjnie powracające pytanie „do czego porównasz”, łączące się z trybem mówienia i argumentacją zawartą w samym głosie. W sposób szczególny ujawnia to w utworze wers 12 – niejednoznaczna forma „między”, słowo, które wydaje się stanowić fragmentaryczne powtórzenie pytania „[do czego porównasz] ciszę / m i ę d z y ustami” (wersy 10–11), a które jednak staje się elementem zyskującym autonomię, o statusie, by tak to ująć, rzeczownika. Jednocześnie – co istotne – niuanse te odsłania dopiero realizacja głosowa, wszak w zapisie użycie „między” sugeruje

³⁵ T. Bilczewski, *Anatomia i historia porównania* [w:] *idem, Porównanie i przekład. Komparatystryka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2016, s. 78.

³⁶ Tekst Różewicza przywołuje w całości Edward Balcerzan w jednej ze swoich książek poświęconych przekładowi i komparatyście literackiej. Zob. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystryki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2009, s. 196 (zob. też: s. 191).

³⁷ Zob. m.in.: P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006, *passim* (zob. P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris: Éditions du Seuil 1997).

³⁸ Komentarze te Umberto Eco formułuje w 1990 roku w związku z cyklem wykładów Tannera organizowanych w Cambridge. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008, s. 52 (zob. U. Eco, *Overinterpreting Texts* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, ed. S. Collini, Cambridge: Cambridge University Press 1992, s. 46).

właśnie fragmentaryczne powtórzenie wcześniejszego wyrażenia. Przyimek „między” otoczony w realizacji głosowej wymowną ciszą – niezasygnalizowaną w zapisie tekstowym niestandardową pauzą przed i po (ma ona zupełnie inną postać niż pauzy w analogicznych punktach pozostałych wersów) – z pewnością wymyka się jednoznacznej interpretacji. Otóż cisza wypełniająca miejsca nieobecnych elementów porównania (i *comparandum*, i *comparans*), które są już – lub jeszcze – nieznane, nie pozwala mówić o reminiscencji wcześniej sygnalizowanego porównania (wykorzystany zostaje w tym wypadku mechanizm „dwustopniowej” protozeugmy): „[do czego porównasz] ~~ciszę~~ między ~~ustami~~”, pozwala natomiast twierdzić, że „między” funkcjonuje na prawach *comparandum*: „[do czego porównasz] między” (ta możliwość jest nieczytelna – i chyba nie była w ogóle brana pod uwagę – w sytuacji trybu lektury samego tekstu)³⁹.

Ten drobny szczegół dotyczący użycia i rozumienia formy „między” dobrze pokazuje, w moim przekonaniu, problem skryptoralności, nieuniknioną integralność wersji tekstowej i wersji głosowej: pozostają one, jeśli można tak powiedzieć, w relacji o charakterze kohezyjnym (zgodnie z etymologią łac. *cohaesio* – ‘stykanie się’), nie zaś adhezyjnym (łac. *adhaesio* – ‘przyleganie’). Zasadnicze konsekwencje wynikające z uwzględnienia waloru głosu i realizacji głosowej wiążą się także z pojmowaniem ostatniego ogniwa enumeracyjnego – „poezji” (wers 24). „Poezja” jako słowo domykające Różewiczowską enumerację otwiera dwie możliwości interpretacyjne: oznacza oczywiście, w trybie tradycyjnej lektury, jedną z dziedzin sztuki, jedną z praktyk posługiwania się językiem, jedną z form refleksyjności, poezję jako taką (stąd wcześniejszy problem z jej usytuowaniem w ciągu enumeracyjnym), a jednocześnie – za sprawą realizacji głosowej – poezję, która jest związana z mówieniem, głosem jako artykulacją ciała (poezję więc wpisującą się doskonale w sekwencję łączoną z porządkiem cielesności). Inaczej rzecz ujmując, „poezja” sytuowana w łańcuchu argumentów wysuwanych przeciwko zasadności logiki porównania, jak zostało to już zasygnalizowane, w niejednoznaczny sposób – w perspektywie lektury samego tekstu – domyka enumerację zorientowaną na sferę cielesności i dopiero realizacja głosowa przesądza o potrzebie jej umieszczenia w tym właśnie porządku.

Objaśnione w świetle wersji głosowej dwa detale utworu, ujawniające szczegóły funkcjonowania słów „między” i „poezja”, nie wyczerpują jeszcze kwestii głosu i działania dźwięku. Proponowana analiza ograniczała się dotychczas do tego, co dyskursywne, stąd też w centrum refleksji pozostawała oralność. Fenomen wybrzmiewającego głosu należy jednak ująć w dwóch różnych i komplementarnych wymiarach, a mianowicie w porządku oralności (głos

³⁹ Ten kontekst rzuca nowe światło na komentarz Lucylli Pszczołowskiej, że wiersz Różewiczowski jest charakterystyczny ze względu na „nienarzucającą się obecność formy wierszowej oraz na wielość pauz” (L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Funna 2001, s. 364).

traktowany jest wówczas jako nośnik języka) oraz w porządku wokalnności (chodzi o głos „w oderwaniu” od języka⁴⁰, czyli o jego fizyczną, cielesną naturę). Obydwa te wymiary od dawna interesują i twórców literackich (wystarczy przywołać fragment cyklu powieściowego Prousta odnoszący się do słuchania głosu, jego znaczenia w sferze wokalnności⁴¹), i komentatorów analizujących rozmaite realizacje oralne czy przejawy oralności⁴². Jak wiadomo, oralność pochłaniała uwagę takich badaczy jak Milman Parry, Albert B. Lord, John Miles Foley, Walter J. Ong, koncentrujących się na zjawiskach oralnych występujących w różnych fazach kultury zachodnioeuropejskiej (i nie tylko), wokalnność z kolei – zagadnienie stosunkowo rzadko podejmowane – takich autorów jak Paul Zumthor, Roland Barthes (jeśli uwzględnić koncepcję głosu objaśnianą w tekście *Le grain de la voix*⁴³), Corrado Bologna⁴⁴ czy Adriano Cavarero⁴⁵. Traktowanie głosu w kategoriach wokalnności powoduje odejście od logocentrycznej teorii głosu, zerwanie z ideą obiektywnego, transparentnego przekazu językowego, radykalne zatem oddalenie od jakiegokolwiek możliwości schematycznego porównania i upraszczającej logiki porównywania. W prostej konsekwencji prowadzi do uznania prymatu głosu nad słowem, koncentrowania się na jego cielesnym aspekcie, jednostkowym, przygodnym doświadczeniu.

Logika porównania, co widać teraz znacznie lepiej, zostaje w utworze Różewicza zakwestionowana nie tylko za sprawą reguł językowych, poprzez poetykę braku (m.in. przez wyeliminowanie podstawy porównania – formuły „jak”, która w ogóle nie pojawia się *expressis verbis*), ale także za sprawą fenomenu głosu, zdarzenia głosowego. Nie trzeba tutaj przesadnie dowodzić,

⁴⁰ W tym wypadku, jak stwierdza lakonicznie Paul Zumthor, „głos wykracza poza słowo” (P. Zumthor, *Oralité, „Intermédialités”* 2008, no 12, s. 172).

⁴¹ Chodzi tutaj o doświadczenie słyszenia głosu przybliżone w tomie *Le Côté de Guermantes*. Zob. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, przeł. T. (Boy) Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965, s. 159 (zob. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 3: *Le Côté de Guermantes*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française 1920, s. 121).

⁴² W związku ze skalą zainteresowania problemem dość powiedzieć, że w przypadku samej tylko specyfiki tekstu Wulf Oesterreicher wyróżnia aż osiem rodzajów oralności. Zob. W. Oesterreicher, *Types of Orality in Text* [w:] *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*, eds. E. Bakker, A. Kahane, Cambridge MA–London: Harvard University Press 1997, s. 190–214.

⁴³ R. Barthes, *Le grain de la voix* [w:] *idem, L’Obvie et l’obtus: Essais critiques III*, Paris: Seuil 1982, s. 236–245 (zob. przekład: R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 229–237).

⁴⁴ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: Il Mulino 1992.

⁴⁵ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano: Feltrinelli 2003 (przekład ang.: A. Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. P.A. Kottman, Stanford: Stanford University Press 2005; fragment *Multiple Voices* zamieszczony [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge 2012, s. 520–532).

jakie w tym wypadku jest dla interpretatora znaczenie realizacji głosowej i trybu mówienia Różewicza⁴⁶, mówienia ascetycznym, „całkiem powszechnym głosem”⁴⁷ – z uwagi na tembr, spowolnione tempo, stonowaną ekspresję, oszczędne modulowanie głosu, niedoskonałości dykcji, naturalność czy zwyczajność; innymi słowy, całą naddaną argumentację zawartą w głosie (to charakterystyczny sposób poetyckiego mówienia, rozpoznawalny bez potrzeby wskazywania punktów odniesienia i odmiennych praktyk, przywoływania na przykład Białoszewskiego i jego obsesji pisania-mówienia). Truizmem byłoby twierdzić, że chodzi o niepowtarzalny, niepodrabialny głos, bo to przecież specyfika każdego głosu ludzkiego (samo określenie „niepowtarzalny głos” – niebezpieczny pleonazm – rodzi zasadny opór). Głosy jakichkolwiek osób pozostają w nieredukowalnym dystansie, co ilustruje znakomicie już biblijna historia z Księgi Rodzaju, związana z Izaakim udzielającym błogosławieństwa przebiegłemu Jakubowi, który podszywa się pod swego brata Ezawa (Rdz 27, 21–24)⁴⁸. Wiadomo, że wybrzmiewający głos nigdy nie jest bezosobowy, „uniwersalny”, że uniemożliwia przezroczyści, klarowny przekaz ze względu na walor wokalnoci, „ziarno głosu”. Problem nieporównywalności u Różewicza, powtórzmy, wynika więc w ostatecznym rozrachunku nie tylko z pozornie logicznych form językowych funkcjonujących powszechnie jako porównania, powiązanych z myśleniem racjonalnym, porządkującym itp., nie tylko z tego, co dyskursywne, ale przede wszystkim tkwi w materii samego głosu łączonej z porządkiem wokalnoci (być może poznajemy tu powód włączenia do *Wierszy przeczytanych* utworu *Nowe porównania*, jednego z zaledwie trzech wybranych przez autora z tomu *Rozmowa z księciem*). Przy okazji rozstrzygnięcia znaczenia koncepcji tomu z 2014 roku musi zresztą zastanawiać zaskakująca zbieżność ascetycznego głosu i ascetycznego stylu tej poezji, „ascetyczna poetyka Różewicza”⁴⁹, „ascetyczność”⁵⁰ poety. Jeżeli głos konkretnej osoby staje

⁴⁶ Zob. komentarze: T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *op.cit.*, s. 278–280; A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, s. 105, 121; A. Kremer, *Unbeautiful Readings: Tadeusz Różewicz against Julian Przyboś [w:] eadem, The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II*, s. 217–262 (zob. też: s. 26, 36, 37).

⁴⁷ T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *op.cit.*, s. 278.

⁴⁸ W przekładzie Biblii Tysiąclecia historia ta przybiera następującą postać: „Wtedy Izaak rzekł do Jakuba: «Zbliź się, abym dotknąwszy ciebie, mógł się upewnić, czy to mój syn, Ezaw, czy nie». Jakub przybliżył się do swego ojca, Izaaka, a ten, dotknąwszy go, rzekł: «Głos jest głosem Jakuba, ale ręce – rękami Ezawa!». Nie rozpoznał jednak Jakuba, gdyż jego ręce były owłosione jak ręce Ezawa. A mając udzielić mu błogosławieństwa, zapytał go jeszcze: «Ty jesteś syn mój, Ezaw?». Jakub odpowiedział: «Ja jestem»” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), Poznań: Wydawnictwo Pallottinum 2003, s. 46).

⁴⁹ A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, s. 121.

⁵⁰ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas 2005, s. 44.

się „znakiem tożsamości, jak podpis, odcisk palca czy fragment DNA”⁵¹, to głos Różewicza staje się nadto znakiem tożsamości jego poezji – znoszącym wszelką możliwość porównywania.

Konstruowanie porównania, jak i wysiłek porównywania wspiera się na określonej schematyzacji i automatyzacji, czyli bezkrytycznym akceptowaniu podobieństwa lub – w trybie negatywnym – różnicy. Głos u Różewicza prowadzi tymczasem w inne rejony myślenia, a tym samym wiąże się z perspektywą etyczną, z wywołaniem, jak to ujmuje Tomasz Kunz, „doświadczenia etycznego”⁵². W zrozumieniu roli tak pojmowanego fenomenu głosu pomocne może się okazać, moim zdaniem, odwołanie do propozycji Edgara Morina i objaśnienie procesu poznawczego przy użyciu dwóch konfrontowanych przez francuskiego filozofa i socjologa metafor: „prawa” [*la loi*] oraz „drogi” [*la voie*]⁵³. O ile w porządku „prawa”, logiki unieruchomienia, sytuuje się schematyczne porównanie, bezwiednie powielany akt porównywania, o tyle w porządku „drogi” – myślenie negujące wartość skonwencjonalizowanego porównania, siłą rzeczy akcentujące stan nieporównywalności (ta intencja u Różewicza, wydatnie skądinąd podkreślona tonem wypowiedzi, jest czytelna od momentu zasygnalizowania problemu w pierwszym wersie: „do czego porównasz”). Owa nieporównywalność – czy lepiej byłoby powiedzieć w szerszym wymiarze etycznym: równoważność – wymaga zrazu innego podejścia do języka wykorzystywanego w jakiegokolwiek praktyce komunikacyjnej, akceptacji jego swoistego nieumiejscowienia, pozostawania poza porządkiem „prawa”. Na marginesie warto dodać, że istniejąca w języku francuskim, a nieobecna w polskim, zbieżność foniczna/fonetyczna radykalnie łącząca głos [*la voix*] z drogą [*la voie*] (*la voix* i *la voie* to wyrazy homofoniczne) w sposób sugestywny odsłania dynamikę, osobliwość i w konsekwencji nieporównywalność takiego lub innego zdarzenia głosowego (w tym oczywiście realizacji głosowej poezji). Wybrzmiewający głos kapitalnie więc i chyba najdobitniej oddaje główną myśl rozwijaną w utworze *Nowe porównania*: ze względu na to, że stanowi jednorazowe, niepowtarzalne zdarzenie – nie daje się porównać z niczym innym, jest i pozostaje tym, co nieuchwytnie (nieporównywalne), tym, co pozwala być może zasadnie mówić o prawdzie, prawdzie głosu.

⁵¹ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawisz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008, s. 20 (zob. pierwodruk: Ch. Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris: La Découverte 1999, s. 14).

⁵² Zob. T. Kunz, *op.cit.*, s. 91. Podkr. – T.K.

⁵³ W kontekście Różewicza kwestionującego zasadność porównania zaskakująco aktualna okazuje się konstatacja Edgara Morina: „W istocie można więc powiedzieć, że droga musi złamać prawo, by zastąpić je nowym prawem” (E. Morin, T. Ramadan, *Au péril des idées. Les grandes questions de notre temps*, entretiens avec Claude-Henry du Bord, Paris: Presses du Châtelet 2014, s. 264).

Poezja – *être à l'écoute* – „forma w ruchu”

W przypadku „wierszy przeczytanych” (przez Tadeusza Różewicza (poetę, by tak to ująć, „tradycyjnego”, którego w zasadzie nic nie łączy z twórcami na przykład poezji dźwiękowej czy literatury intermedialnej) nie chodzi z pewnością o przygodną, sytuacyjną „interpretację głosową”. Skłonny byłbym twierdzić, że głosowa realizacja w wielu różnych wypadkach tradycyjnych zapisów literackich – między innymi właśnie *Wierszy przeczytanych* – nie jest żadną „interpretacją” danego tekstu (potencjalnie orientującą czy reorientującą proces jego lektury przez czytelników, wskazującą kierunek ewentualnych kolejnych odczytań utworu podobnie jak dzieje się w kanonizującej praktyce literaturoznawczej), to znaczy interpretacją rozumianą jako wtórna wykładnia, głosowa glosa istniejąca na prawach metatekstu, swoisty suplement interpretacyjny itd., lecz równoważną, oryginalną formą, realizacją, którą należałoby uznać za właściwą wersję utworu. Teresa Dobrzyńska i Lucylla Pszczołowska na podstawie przeprowadzonej analizy wiersza *Kasztan*⁵⁴ (z tomu *Czerwona rękawiczka*), analizy jednocześnie jego „postaci graficznej” oraz „przekazu fonicznego”⁵⁵, doszły niegdyś w perspektywie wersologii do wniosku, iż „w przekazie fonicznym otrzymujemy w jakimś stopniu inny utwór niż znany nam z tekstu graficznego”⁵⁶. Wersja głosowa u Różewicza, jak sądzę, jest jednak zbieżna czy też „tożsama” (kohezyjna, by użyć wcześniejszego określenia) z wersją tekstową w tym sensie, że nie stanowi przejawu kontra-dykcji. Pojawiające się drobne zmiany realizacyjne, świadczące o „formie w ruchu” i przypadłości mówienia, na przykład eliminacje lub przesunięcia słów⁵⁷ (notabene tego rodzaju modyfikacje nie występują w przypadku utworu *Nowe porównania*) bądź zaburzenia i napięcia między rozczłonowaniem składniowym a rozczłonowaniem wersowym, nie mogą być podstawą do traktowania dwóch wersji jako odrębnych czy niezależnych. W sytuacji *Wierszy przeczytanych* Różewicza – wierszy zapisanych i zarazem „wierszy przeczytanych” (nie ulega już chyba teraz wątpliwości, że sens tej formuły wiązać trzeba nade wszystko z realizacją głosową) – nie chodzi o proces intermedialnej rekontekstualizacji literatury, wtórnie konstruowany w stosunku do zapisu tekstowego przekaz audialny, lecz o koncepcję poezji objaśnianą sugestywnie w przedmowie *od autora*. *Wiersze przeczytane* to pod względem koncepcyjnym poezja zdeponowana w głosie i w zapisie tekstowym, w podwójnym archiwum.

⁵⁴ T. Różewicz, *Kasztan* [w:] *idem, Czerwona rękawiczka*, Kraków: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka” 1948, s. 12.

⁵⁵ T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *op.cit.*, s. 278–279.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 280.

⁵⁷ Zmiany pojawiają się w wielu miejscach, zob. np. *Róża* (T. Różewicz, *Wiersze przeczytane*, s. 26), *Ocalony* (*ibidem*, s. 28–29), *List do ludożerców* (*ibidem*, s. 60–61), *Zwierciadło* (*ibidem*, s. 84–85).

W przypadku słuchania głosu Różewicza formuła Jeana-Luca Nancy'ego *être à l'écoute*⁵⁸ przybiera specyficzne znaczenie, z pewnością nie dotyczy takich zjawisk dźwiękowych, które pojawiają się na przykład w kontekście poetyckich działań translacyjnych Stanisława Barańczaka związanych z muzyką⁵⁹. Różewiczowska poezja uchodząca za „poezję niemuzyczną”, a nawet za przykład „«demuzykalizacji» poezji”⁶⁰, pozwala jednak w innym wymiarze podjąć kwestię słyszenia/słuchania i doświadczenia audialnego, poniekąd radykalnie, skoro dotyka sprawy dzisiejszego statusu poezji i w jakiejś mierze całej literatury. Inaczej mówiąc, *Wiersze przeczytane* Różewicza nie odnoszą się ani do fenomenu *ascoltando*⁶¹ (z zupełnie inną sytuacją, by powtórzyć, spotykamy się w przypadku słuchającego Barańczaka oraz jego poezji scalającej w sposób nierozdzielny logos i melos), ani do „słuchającego” twórcy skupionego na zjawiskach dźwiękowych języka-hałasów czy symultaniczności rozmaitych dźwięków (co znane dobrze od czasu aktywności przedstawicieli pierwszych awangard), wiążą się natomiast z głosem: oralnością i wokalnnością, potrzebą sytuowania na nowo „języka-w-dźwięku”. Autor *Wierszy przeczytanych* przywraca poezji głos, lokuje ją – ze względu na specyfikę języka i mowy – w przestrzeni audiosfery i indywidualnego doświadczenia audialnego, dzięki także wersji głosowej dociera do tego jej stanu, w którym zachowana zostaje „forma formująca”, „forma w ruchu”. W kontekście innych uwag poety wprowadzających do wyboru wierszy z 1998 i 2014 roku Różewiczowskie stwierdzenie: „Może warto zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje”⁶²

⁵⁸ Jean-Luc Nancy nie daje jednoznacznej wykładni tej formuły, która wiąże się u niego i z oddawaniem się słuchaniu (*être adonné à l'écoute*), i z samym miejscem słuchania (*être aux écoutes*), i z pozostawianiem pod wpływem słuchania objaśnianym poprzez analogię do bycia w świecie (*être à l'écoute – être au monde*). J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Paris: Éditions Galilée 2002, s. 16–17. Adam Dziadek tłumaczy *être à l'écoute* Nancy'ego jako „bycie-słuchanie” (A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza*, s. 124; zob. też: *idem*, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Pasewicza*, s. 223).

⁵⁹ Zob. *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, red. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5 2016.

⁶⁰ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, s. 251.

⁶¹ J.-L. Nancy, *Ascoltando* [w:] P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris: Éditions de Minuit 2001, s. 5–12.

⁶² T. Różewicz, *od autora* [w:] *idem*, *Wiersze przeczytane*, s. 16. Trzeba podkreślić, że komentarz ten, co wymowne, przybiera jeszcze kilka innych form: „Może c z a s zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje” (*idem*, *Posłowie* [w:] *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 669), „Może p o r a zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje” (*idem*, *Posłowie* [w:] *idem*, *Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 137), „Może j e d n a k p o r a zakwestionować nienaruszalność, nietykalność wiersza – póki jego twórca żyje” (*idem*, „*Niepokój*” *trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem*, *Margines, ale...*, s. 273). Podkr. – A.H.

wyduje się wystarczająco czytelną sugestią – „nietykalność wiersza” kwestionowana jest chyba przede wszystkim poprzez głos autora. Przy tej okazji należałoby jeszcze przynajmniej zasygnalizować problem faktycznego powodu modyfikacji kolejnych wersji tekstowych różnych utworów Różewicza, problem wielokrotnie już objaśniany, który daje się wiązać i z interesującą z punktu widzenia krytyka genetycznego „podwójnością przekazu”⁶³ (to formuła Stanisława Jaworskiego), i zapewne z fenomenem autorskich realizacji głosowych.

Poezja dla Różewicza oraz dla dzisiejszego odbiorcy to wiersze zapisane i „wiersze przeczytane”, a zatem rozumienie literatury w kategoriach skryptoralności. Co charakterystyczne, w *Wierszach przeczytanych* – w przeciwieństwie do innych tomów poety⁶⁴ – nie pojawiają się żadne rozpraszające uwagę czytelnika elementy związane z wizualnością, na przykład reprodukcje rękopisów, odręczne poprawki czy rysunki. Niepowtarzalność poezji potwierdzona jest tym razem głosem autora, jednostkowy rys zostaje jej nadany w sposób wyjątkowy – sygnaturą głosową. Ważny przy tym okazuje się pewien szczególnie komentarza odautorskiego, który pozwala wyprowadzić dotychczasową refleksję poza problem podwójnego archiwum. Poezja, owa „forma w ruchu”, może funkcjonować w wielu różnych przestrzeniach; dość powiedzieć, że pierwsza uwaga Różewicza na temat poezji zamieszczona w tomie *Wiersze przeczytane* odnosi się do specyficznego zapisu Goethego (*Über allen Gipfeln ist Ruh*) i że nieprzypadkowo chodzi o „krótki wiersz, napisany prawdopodobnie wieczorem 6 września 1780 roku na drewnianej ścianie myśliwskiego domku, w czasie odpoczynku wędrowca...”⁶⁵. Te sugestie Różewicza są w naszej sytuacji bezcenne, wszak prowadzą do ostatecznej konkluzji: poezja – mimo iż rodzi się w konkretnym miejscu i czasie – pozostaje (nie tylko ze względu na znakową oraz dźwiękową naturę języka) nieumiejscowiona. Unieruchomiona, utrwalona w zapisie graficznym (dostępna w formie rękopisu czy druku – w sferze

⁶³ S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, s. 24.

⁶⁴ Zob. np. T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1991; *idem, nożyk profesora*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2001; *idem, Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław: Biuro Literackie 2008.

⁶⁵ *Idem, od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, s. 13. Sama obecność Różewiczowskiego przekładu i jego koncepcja okazuje się w tym wypadku znacząca ze względu na rezygnację z formy rymów Goethego (z rygorystycznego układu ababeddc pozostają dwa rymy „szczętkowe”: ciszy–słyszysz, drzew–wiew), powodującą upłynnienie i „sprozaizowanie” toku wypowiedzi. Co charakterystyczne, Różewicz nic nie wspomina przy tej okazji o pieśni Schuberta *Wandrer's Nachtlied (Über allen Gipfeln ist Ruh)* op. 96 nr 3 (D 768). W innych okolicznościach poeta poprzestaje albo na wersji oryginalnej utworu Goethego (zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, s. 667), albo na dołączonym do niego przekładzie Leopolda Staffa (zob. *idem, Posłowie* [w:] *idem, Utwory zebrane*, t. 3: *Proza*, s. 135; *idem, „Niepokój” trwa do dnia dzisiejszego* [w:] *idem, Margines, ale...*, s. 271).

„zdewokalizowanego logosu”⁶⁶ wciąż będącej w centrum zainteresowania literaturoznawców i stanowiącej w ich przekonaniu właściwą przestrzeń interpretacji tekstu literackiego) przybiera w rzeczywistości postać o wiele bardziej skomplikowaną. Poezja ta bowiem tkwi, po pierwsze, już w języku i w głosie, w bezkresnym archiwum języka i w niedostępnej sferze głosu (mowy), po drugie – w zapisie graficznym i w realizacji głosowej, w owym podwójnym archiwum, wreszcie – po trzecie – w przestrzeni, którą można by określić najprościej jako archiwum „rozproszone”, a mianowicie powstające (i poniekąd stwarzające się) w płynnych realiach społeczeństwa medialnego. Głos, trzeba wyraźnie podkreślić, prowadzi do szerokiego rozumienia archiwum literatury: nie jest to już konkretne miejsce, lecz raczej paratopiczna przestrzeń, w której współistnieje zarówno to, co związane z językiem oraz pismem, jak i to, co związane z fenomenem głosu (w wymiarze oralności i wokalnoci), zarówno to, co materialne („zdeponowane” w formie rękopisu, druku, realizacji głosowej itp., pozwalające na wielokrotny, Nielimitowany dostęp, kopiowanie i redystrybuowanie), jak i to, co niematerialne, związane z pamięcią głosu kształtowaną w nowy sposób w obecnej rzeczywistości, w warunkach kultury akuzmatycznej.

Konsekwencje proponowanego spojrzenia na literaturę ukazane na przykładzie koncepcji *Wierszy przeczytanych* i różnych edycji utworu *Nowe porównania* wydają się oczywiste. Najważniejszą z nich jest zrewidowanie podejścia do literatury jako jednego z „cichych mediów”⁶⁷ i zarazem zakwestionowanie – powszechnie akceptowanej w obrębie tradycyjnego literaturoznawstwa – afoniczności tekstu, a także przyjęcie wykładni, zgodnie z którą literaturę współtworzą w naszym świecie dwa rodzaje archiwów: szeroko pojmowane archiwa tekstowe oraz archiwa dźwiękowe. Niewątpliwie w sytuacji uwzględnienia fenomenowi słyszenia/słuchania oraz nowoczesnego doświadczenia audialnego, dzisiejszych realiów bycia w dźwięku, dokonuje się zasadnicza zmiana w sposobie rozumienia literatury jako takiej i form jej odbioru (związanych z potrzebą podjęcia praktyk czytania i słuchania jako praktyk współistniejących i współzależnych). W świetle refleksji poetyckiej Różewicza, subtelnie przeprowadzonego przez poetę dowodzenia, jest rzeczą zrozumiałą, że porównywanie wersji tekstowej oraz wersji głosowej okazuje się jednocześnie niebezpieczne i bezcelowe, tworzą one bowiem konstelacyjną całość, podwójne archiwum. W momencie zaakceptowania takiej perspektywy badawczej formuła tytułowa (nie)obecny głos odnosi się nie tyle do trzech możliwych faz interpretacji utworu *Nowe porównania*, ile stanowi w świetle przyjętych założeń wyjściową i zarazem docelową definicję literatury. W obecnym czasie, w dobie nowych

⁶⁶ Zob. A. Cavarero, *La devocalizzazione del logos [w:] eadem, A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, s. 43–52.

⁶⁷ D. Toop, *Prelude: Distant Music [w:] idem, Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, New York: Continuum 2010, s. XIII.

sposobów transmisji i „archiwizacji doświadczenia”, literaturoznawstwo staje się więc, jak proponuje przy zupełnie innej okazji George Steiner, inspirującą „sztuką słuchania i czytania po wieży Babel”⁶⁸.

Bibliografia

- Adamowska J., *Beethoven Różewicza i Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatoologii i komparatystyki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2009.
- Barthes R., *Le grain de la voix* [w:] *idem, L’Obvie et l’obtus: Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil 1982 (przekład: R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5).
- Bellemin-Noël J., *Le Texte et l’avant-texte. Les brouillons d’un poème de Milosz*, Paris: Librairie Larousse 1972 (przekład fragmentu książki: J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)*, przeł. K. Krzyżosiak, „Forum Poetyki” 2020, nr 21).
- Bernstein Ch., *Introduction* [w:] *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford: Oxford University Press 1998.
- Bilczewski T., *Anatomia i historia porównania* [w:] *idem, Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2016.
- Bologna C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: Il Mulino 1992.
- Bourdieu P., *Méditations pascaliennes*, Paris: Éditions du Seuil 1997.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006.
- Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano: Feltrinelli 2003 (przekład ang.: *eadem, For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, przeł. P.A. Kottman, Stanford: Stanford University Press 2005; fragm. *Multiple Voices* zamieszczony [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, New York–London: Routledge 2012).

⁶⁸ Do kwestii słuchania i czytania w kontekście zadań literaturoznawstwa porównawczego George Steiner odniósł się w wykładzie oksfordzkim *Czym jest komparatystyka literacka?* Notabene ważne implikacje sformułowania w oryginale – „Comparative literature listens and reads after Babel” (G. Steiner, *What is Comparative Literature?* [w:] *idem, No Passion Spent: Essays 1978–1995*, New Haven–London: Yale University Press 1996, s. 150) – zostały zatarte w polskim tłumaczeniu ze względu na zmianę porządku słów („Komparatystyka literacka jest sztuką czytania i słuchania po wieży Babel”; G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 519). Warto zatem powrócić do intencji oryginału: „Komparatystyka literacka jest sztuką słuchania i czytania po wieży Babel”.

- Cavarero A., *La devocalizzazione del logos* [w:] *eadem, A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli 2003.
- Dobrzyńska T., Pszczołowska L., *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3–4.
- Dolar M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA–London: The MIT Press 2006.
- Dolar M., *Preface. Is There a Voice in the Text?* [w:] *Sound Effects. The Object Voice in Fiction*, eds. J. Sacido-Romero, S. Mieszkowski, Leiden–Boston: Brill / Rodopi 2015.
- Dziadek A., *Sluchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza* [w:] A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2014 (także: A. Dziadek, *Sluchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 2).
- Eco U., *Overinterpreting texts* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, ed. S. Collini, Cambridge: Cambridge University Press 1992 (przekład: U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008).
- Ferrer D., *Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse*, „Genesis” 2010, nr 30 (przekład: D. Ferrer, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, przeł. A. Dziadek, „Forum Poetyki” 2020, nr 21).
- Jaworski S., *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Kane B., *The acousmatic voice* [w:] *idem, Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Kremer A., *Głośna poezja: uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drukie” 2015, nr 5.
- Kremer A., *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2021.
- Kruszewski W., *Podmiot czy głos?* [w:] *idem, Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2005.
- Kudra A., *Porównanie w poezji Tadeusza Różewicza (lata 1945–1950)*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas 2005.
- La voix sous le texte*, Actes du colloque d'Angers 4 et 5 mai 2000, éd. C. Jamain, Angers: Presses de l'Université d'Angers 2002.
- Lacan J., *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, oprac. J.-A. Miller, Paris: Éditions du Seuil 1973.
- Lisecka M., „*Napełniły mnie harmonie żywe*”. *Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Mariniello S., *L'intermedialité: un concept polymorphe* [w:] *Inter Media. Littérature, cinéma et intermedialité*, eds. C. Vieira, I. Rio Novo, Paris: L'Harmattan 2011.
- Miller J.-A., *Jacques Lacan et la voix* [w:] *La voix, Actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988*, eds. R. Lew, F. Sauvagnat, Paris: La Lysimaque 1989.

- Momro J., *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2020.
- Morin E., Ramadan T., *Au péril des idées. Les grandes questions de notre temps*, entretiens avec Claude-Henry du Bord, Paris: Presses du Châtelet 2014.
- Nancy J.-L., *À l'écoute*, Paris: Éditions Galilée 2002.
- Nancy J.-L., *Ascoltando* [w:] P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris: Éditions de Minuit 2001.
- Oesterreicher W., *Types of Orality in Text* [w:] *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*, eds. E. Bakker, A. Kahane, Cambridge, MA–London: Harvard University Press 1997.
- Ong W.J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London–New York: Methuen 1982 (przekład: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2011).
- Pageaux D.-H., *Multiculturalisme et interculturalité* [w:] *idem, Littératures et cultures en dialogue*, Paris: L'Harmattan 2007.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), Poznań: Wydawnictwo Pallottinum 2003.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2004.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, t. 2, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2006.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, t. 3, Toruń: Wydawnictwo MADO 2010.
- Proust M., *À la recherche du temps perdu*, t. 3: *Le Côté de Guermantes*, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française 1920.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, przeł. T. (Boy) Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Funna 2001.
- Quignard P., *Traité II: Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières* [w:] *idem, La haine de la musique*, Paris: Calmann-Lévy 1996.
- Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil 1980 (przekład: R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011).
- Różewicz T., *Czerwona rękawiczka*, Kraków: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka” 1948.
- Różewicz T., *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* [w:] *idem, Przygotowanie do wieczoru autorskiego. Proza*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990.
- Różewicz T., *Głos* [w:] T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Różewicz T., *Margines, ale...*, wybór i opracowanie J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2010.
- Różewicz T., *od autora* [w:] *idem, Wiersze przeczytane*, Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy 2014.
- Różewicz T., *Na powierzchni poematu i w środku* [w:] *idem, Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Warszawa: Czytelnik 1983.

- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1995.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2000.
- Różewicz T., *Nowe porównania* [w:] *idem, Rozmowa z księciem*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1960 (także w: T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy 1945–1961*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963).
- Różewicz T., *Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Różewicz T., *Utworki zebrane. Poezja*, t. 2, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2006.
- Różewicz T., *Utworki zebrane*, t. 3: *Proza*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2004.
- Różewicz T., *Wiersze przeczytane*, Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy 2014.
- Schaeffer P., *L'Acousmatique* [w:] *idem, Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Paris: Éditions du Seuil 1977 (przekład: P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyła [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010).
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002.
- Skrendo A., *Wstęp* [w:] T. Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, BN 328/I, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2017.
- Stanisław Barańczak *śłucha arcydzieł*, red. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5 2016.
- Steiner G., *What is Comparative Literature?* [w:] *idem, No Passion Spent: Essays 1978–1995*, New Haven–London: Yale University Press 1996 (przekład: G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010).
- Szendy P., *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris: Minuit 2007.
- Tagore R., *Zbłąkane ptaki* [w:] *idem, Zbłąkane ptaki oraz inne poezje*, wybór i oprac. R. Stiller, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1961.
- Toop D., *Prelude: Distant Music* [w:] *idem, Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, New York: Continuum 2010.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław: Biuro Literackie 2011.
- Vandendorpe Ch., *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris: La Découverte 1999 (przekład: Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawisz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008).
- Zumthor P., *Oralité*, „Intermédialités” 2008, no 12.



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
2 (52) 2022, s. 113–134
doi:10.4467/2084395XWI.22.007.15880
www.ejournals.eu/Wieloglos

Grażyna Gajewska

Uniwersytet
im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0001-5293-6757>

Ludzie i rzeczy: poza binaryzmem

O książce Magdaleny Zdrodowskiej
*Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne
relacje niesłyszenia i techniki*

Abstract

People and Things: Beyond Binarism

The article discusses Magdalena Zdrodowska's book *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki* (Phone, cinema and cyborgs. Interrelations of deafness and technique). Using the posthuman concepts of subjectivity and disability, the author places Zdrodowska's research within the perspectives of the anthropology of things and the critical posthumanism.

Słowa kluczowe: studia nad niepełnosprawnością, głuchota, kultura Głuchych, technika, posthumanizm

Keywords: disability studies, deafness, Deaf Culture, technique, posthumanism

Wprowadzenie

Główny cel wyznaczony przez Magdalenę Zdrodowską w monografii *Telefon, kino i cyborgi* to analiza wzajemnych relacji niesłyszenia i techniki. Autorka wychodzi poza tradycyjne ujęcie tych powiązań jako historii badań naukowych oraz wdrożeń technologicznych zainicjowanych przez naukowców, wynalazców bądź producentów, które miały dostarczyć wiedzę i techniczne narzędzia pozwalające „pokonać” czy „osłabić” głuchotę. Badaczkę interesuje nie tyle wyodrębnienie tej historii, ile raczej jej ukontekstualizowanie, usieciowienie w splocie z historią społeczną, debatami publicznymi, intersekcyjnymi powiązaniem głuchoty na przykład z kategoriami płci lub rasy. Autorka, zgodnie z dobrą praktyką słuchania i oddawania głosu osobom, których dotyczą poruszane kwestie („nic o nas bez nas”), zaznacza perspektywę osób niesłyszących i przedstawia je jako aktywnych aktorów zmian technologicznych zapoczątkowanych z myślą o swojej społeczności, a później funkcjonujących w szerszym kręgu odbiorców. To alternatywne ujęcie historii techniki, rozpatrywane z perspektywy „głuchych” peryferii „pozwała – jak zaznacza Zdrodowska – w kinie dostrzec pole bitwy o prawa obywatelskie, w telefonie ujrzeć pierwszy elektryczny aparat słuchowy, a w zaimplementowanych głuchych – cyborgi”¹. Autorka wskazuje na złożone i wieloaspektowe relacje między niesłyszeniem i techniką oraz udowadnia, że zmiana punktu widzenia czy perspektywy badawczej przynosi nowe – w tym wypadku interesujące – interpretacje oraz wnioski.

Interdyscyplinarna praca Zdrodowskiej, czerpiąca z teorii i warsztatu kulturoznawstwa, historii techniki, studiów nad głuchotą oraz niepełnosprawnością składa się z dwóch komplementarnych części: 1. *Niech usłyszają. Technologia dla Głuchych* oraz 2. *Zobaczmy to. Technologie Głuchych*. Część pierwsza stanowi historyczno-kulturoznawczą retrospekcję inicjatyw, projektów, wynalazków tworzonych przez osoby słyszące dla ludzi niesłyszących oraz słabosłyszących. Przeczytamy tu także o medykalizacji i profesjonalizacji „opłatającej” głuchotę w dobie nowoczesności oraz o protezie ujmowanej zarówno jako przedmiot wprzęgnięty w tryby medykalizacji i rehabilitacji Głuchych, jak i jako figura opresyjnej normalizacji ciała. Ten ostatni aspekt odgrywa kluczową rolę w krytycznych analizach Zdrodowskiej, która już we wstępie pisze:

Opowieści o relacji niesłyszenia i techniki, szczególnie gdy ta ukierunkowana jest na pomoc głuchym, często toczone są w kluczu optymistycznej dobroczynności i niepoddawane krytycznemu namysłowi. Z kolei w studia nad głuchotą i Głuchą kulturę wpisana jest głęboka nieufność do technologii medycznych jako środka naprawy i normalizacji oraz wymuszania oralnego trybu komunikacji (s. 24).

¹ M. Zdrodowska, *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2021, s. 12. Dalsze cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

Autorka monografii wychodzi poza to dualistyczne ujęcie – technika zbawienia dla niesłyszących *versus* opór Głuchych wobec niej – pokazując, że relacje niesłyszenia i techniki są bardziej złożone oraz niejednorodne, czego przykładem może być zróżnicowany stosunek niesłyszących do implantów ślimakowych. Opis różnych stanowisk grup zrzeszających Głuchych wobec rozwiązań technologicznych wpływających na ich sposób funkcjonowania w świecie jest przedmiotem drugiej części pracy. Główny akcent pada w niej na inicjatywy podejmowane przez osoby niesłyszące, które ze względu na unikatowe doświadczenie życia i odbierania rzeczywistości proponowały rozwiązania wymykające się wcześniejszym projektom udogodnień technologicznych dla Głuchych opracowywanym przez pełnosprawnych konstruktorów, wynalazców, przedsiębiorców. Zwłaszcza studia przypadku poświęcone telefonowi i kinu dźwiękowemu dobrze obrazują, jak perspektywa niesłyszących zmieniała wektory: Głusi nie starali się dopasować swojego doświadczenia do współczesnej technologii, lecz odwrotnie, to ją dostosowali do swoich potrzeb. Odeszli od podejmowanych przez słyszących innowatorów prób wzmocnienia dźwięku, a skierowali się ku percepcji wzrokowej oraz pismu. Na uwagę zasługuje fakt, że pewne rozwiązania zaproponowane i wspierane przez Głuchych, takie jak tekstowe wiadomości telefoniczne czy zapis dialogów oraz dźwięków w filmach, stały się standardem, a ich użytkownikami są dziś różne grupy odbiorców, nie tylko osoby niesłyszące. Napisy dla niesłyszących – konkluduje Zdrodowska – są przykładem szerszego zjawiska:

[...] gdy technologia lub usługa przeznaczona pierwotnie dla osób z niepełnosprawnościami służy bardziej różnorodnej grupie. Do podobnych rozwiązań należą chociażby wypukłości przed wejściem na pasy, sygnalizujące ulicę nie tylko niewidomym, ale i zapatrzonym w smartfony przechodniom, oraz obniżane przy przejściach dla pieszych krawężniki, podjazdy, windy czy skrzydłowe (lub rozsuwane) drzwi montowane obok obrotowych. Wszystkie te „udogodnienia” sprawdzają się bowiem w wypadku osób poruszających się na wózkach inwalidzkich czy o kulach, ale także są pomocą dla osób starszych, podróżujących z dziecięcym wózkiem czy walizką (s. 441).

Wiele spośród kwestii przedstawionych w monografii *Telefon, kino i cyborgi* zasługuje na uwagę. Tutaj przedstawię je w trzech odsłonach, według klucza humanistyki nieantropocentrycznej: jako antropologię rzeczy, posthumanistyczną koncepcję podmiotowości oraz posthumanistyczne studia o nie(pełno)sprawności².

² Interesujące, że w języku angielskim używa się pojęcia *disability* (niesprawność, inwalidztwo), natomiast w języku polskim raczej ‘niepełnosprawność’, jakby normą była totalna, obejmująca wszelkie aspekty fizyczne, umysłowe i społecznie akceptowalna pełna sprawność. Nie ma znaczących różnic w zakresie studiów o niepełnosprawności i *disability studies*, jednak sugerowana w języku polskim ‘niePEŁNOSPRAWNOŚĆ’ niejako „wymusza”

Antropologia rzeczy

Badacze podejmujący studia nad rzeczami nie porzucają zainteresowania ludźmi, lecz skupiają się na rozmaitych relacjach między nami (jako gatunkiem i jako jednostkami) a rzeczami. W studiach nad rzeczami czy też w antropologii rzeczy, jak określa się czasami ten nurt posthumanizmu, myślenie o człowieku jako fenomenie wyizolowanym ze świata przyrody ożywionej i nieożywionej ustępuje myśleniu o człowieku jako bycie funkcjonującym w splocie z ludźmi i nie ludźmi. Tym, co wyróżnia ten nurt spośród innych nurtów posthumanizmu, jest wyraźne skupienie uwagi na kulturze materialnej czy też „zmaterializowanej”.

Nie mamy tu jednak do czynienia z prostą kontynuacją lub powieleniem badań kultury materialnej podejmowanych kilkadziesiąt lat temu przez historyków skupionych wokół szkoły Annales (np. Fernanda Braudela)³. Studia nad rzeczami odróżnia od modernistycznych badań kultury materialnej podejście do przedmiotu badań, metody pracy, a zwłaszcza pytania naukowe, które usytuowane są w innych kontekstach niż te sprzed kilkadziesiąt lat⁴. Z jednej strony nowe podejście do kultury materialnej wynika z krytycznej analizy modernistycznych ujęć tego zagadnienia, a z drugiej – z dystansowania się współczesnych badaczy wobec ontologii i epistemologii rozwijanej w ramach tak zwanego zwrotu językowego. Ten dystans, a nawet intelektualne znużenie ujawniło się już ponad dwadzieścia lat temu w tekstach Bjørnara Olsena, który postulował przywrócenie realności, materialności rzeczy i podkreślał, że perspektywa językoznawcza oraz literaturoznawcza okazuje się w tej kwestii niezbyt przydatna⁵. Olsen podjął próbę przywrócenia przedmiotowości rzeczy w badaniach archeologicznych, jednak jego uwagi dotyczące ontologicznych i epistemologicznych zmian w podejściu do rzeczy wpisują się w szersze spektrum przewartościowań posthumanistycznych. Przykładowo, badacz podkreśla, że „rzeczy – fizyczne przedmioty określane jako kultura materialna – są bytami

myślenie, że normą jest sprawność na każdym polu: biomedycznym, funkcjonalnym, społecznym. Tak rozumiana norma jest bardzo ograniczająca (można być bowiem niesprawnym w znaczeniu biomedycznym, ale sprawnym w zakresie funkcjonalnym i społecznym itd.).

³ F. Braudel, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wieku*, t. 1: *Struktury codzienności*, przeł. M. Ochab, P. Graff, t. 2: *Gry wymiany*, E.D. Żółkiewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1991–1992.

⁴ Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2006, s. 120–127.

⁵ Zob. B. Olsen, *Kultura materialna po tekście. Przywracanie obecności rzeczom*, przeł. P. Stachura [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010; *idem, W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 2013.

w świecie, podobnie jak inne byty, takie jak ludzie, rośliny, i zwierzęta”⁶. Olsen nie stara się zatrzeć różnic między tymi bytami, ale wskazuje, że „różnic tych nie należy konceptualizować, posługując się obowiązującym, ontologicznym reżimem dwoistości i sprzeczności; różnice te nie opierają się na opozycjach, są względne, przez co ułatwiają współpracę, przekaz i wymianę”⁷. W tym ujęciu akcent nie pada na symboliczną wartość (znaczenie) rzeczy w kulturze ani na ich użyteczność czy konsumowanie przez ludzi, lecz na współzależność, relacyjność, przekaz między ludźmi i rzeczami.

Na stanowisko Olsena powołuje się Zdrodowska, pisząc, że

[...] dla szeroko pojętych nauk o kulturze (w tym też kulturoznawstwa czy nauk o mediach), po czymś, co nazwać można zwrotem językowym czy tekstualnym, skupienie się na obiekcie, a szerzej – na kulturze materialnej, stało się czymś pośledniejszym, a nawet wstydlivym. O ile antropologizacja refleksji nad kulturą przyniosła badania praktyk użytkowników oraz znaczeń, skojarzeń i wartości, jakie wpisują oni w przedmioty, o tyle zainteresowanie samymi obiektami pozostaje marginalne (s. 22).

Autorka *Wzajemnych relacji niesłyszania i techniki* deklaruje: „Materialność opisywanych przeze mnie technologii uczyniłam istotnym elementem rozważań. Staram się je przybliżyć, jak wyglądały i działały [...]” (s. 22). W pierwszej części monografii postulat ten realizuje, opisując konstrukcję i działanie trąbek akustycznych, elektrycznych aparatów słuchowych, implantów ślimakowych. Zgodnie z założeniami antropologii rzeczy podkreśla fakt, że przedmioty zyskują żywotność w przestrzeni społecznej i to w niej niejako zaczynają „działać” czy też „odbijać” znaczenia, które nadają im ludzie, odpowiadać nam, czy ku nam (dosłownie: *things talk back*⁸), przeczytamy tutaj o kulturowych kontekstach, użyciach oraz znaczeniach tych rzeczy. Przykładowo Zdrodowska, opisując materiały stosowane do produkcji trąbek akustycznych w XIX w., ich kształty oraz rozmiary, podkreśla, że z jednej strony przedmioty te (inaczej niż okulary symbolizujące mądrość, wytężoną pracę intelektualną), kojarzone z ułomnością, niepełnosprawnością, starano się maskować, ale z drugiej strony stały się one wyrafinowanym, ekskluzywnym towarem. Moda napędzana pomysłowością i chęcią zysków wytwórców tych przedmiotów dążyła do uczynienia trąbek hiperwidzialnymi: „Bogato zdobione i wyszukane aparaty akustyczne nie miały być wstydlivie skrywane. Wręcz przeciwnie – miały zaświadczać o niebagatelnej osobowości właściciela, a także – a może przede wszystkim – o jego

⁶ B. Olsen, *Kultura materialna po tekście...*, s. 565.

⁷ *Ibidem*, s. 565.

⁸ Zob. P. Pels, *The Spirit of Matter: On Fetish, Rarity, Fact, and Fancy* [w:] *Border Fetishisms. Material Objects in Unstable Spaces*, ed. P. Spyer, New York–London: Routledge 1998, s. 94.

społecznej pozycji i zamożności” (s. 43–44). Zdrodowska wydobywa wielo-poziomowe umocowanie przedmiotów w życiu społecznym, relacjach klasowych, płciowych, rasowych, na przykład wtedy, gdy opisuje sprzeciw niebia-łych użytkowników aparatów słuchowych wobec produkowania ich wyłącznie w jasnym kolorze, a więc bez uwzględnienia tego, że ich odbiorcami są nie tylko ludzie o jasnej skórze.

Things talk back wybrzmiewa także w drugiej części recenzowanej pracy, gdy Zdrodowska pisze o odzyskiwaniu techniki przez środowiska niesłyszących czy też o poprawianiu, udoskonalaniu istniejących rzeczy, by stały się użyteczne i funkcjonalne dla głuchych. Autorka monografii, podążając między innymi za Michелеm Foucaultem, przedstawia przekonujące argumenty za tym, że nauka, prawo, biznes nie są neutralnymi narzędziami opisywania oraz weryfikowania niepełnosprawności (jak i kreowania oraz konstytuowania normy, sprawności, pełnosprawności), lecz określonymi dyskursami, w których udział mają także rzeczy. Dobrym przykładem jest projektowanie wykluczające, czyli – jak za Robertem Imriem podaje autorka *Telefonu, kina i cyborgów* – wdrukowanie „w formę i projekt budynków czy układów urbanistycznych wartości społeczeństwa zorientowanego na sprawne ciała” (s. 322), gdzie „klientem projektów oraz dysponentem środków najczęściej jest [...] korporacyjna ekonomia, która domaga się wydajności i ergonomii” (s. 322). Nie tylko planowanie budynków i szlaków komunikacyjnych bez uwzględnienia różnych, a więc nie zawsze zdrowych oraz sprawnych, ciał należy do tak rozumianego projektowania wykluczającego, lecz także takie zarządzanie przedmiotami, przestrzenią, które segreguje ludzi na sprawnych i niesprawnych (np. oddzielne szlaki komunikacyjne dla osób na wózkach inwalidzkich). Zdrodowska analizuje te kwestie w odniesieniu do głuchoty, skupiając się na rozwiązaniach, które przekraczały ów „designerski apartheid”. Mowa o telefonii komórkowej posiadającej funkcję pisania krótkich tekstów (z czego korzystają zarówno słyszący, jak i niesłyszący użytkownicy) oraz historii umieszczania napisów w filmach, rozpatrywanej zarówno jako walka o prawa obywatelskie, jak i jako „głuchy pożytek” dla różnych grup, „któż bowiem ze słyszących użytkowników nowych mediów nie korzysta, przynajmniej sporadycznie, z napisów, oglądając filmy na YouTubie czy Netflixie?” (s. 447). Trudno nie zgodzić się z tym spostrzeżeniem Zdrodowskiej. Jednak to, co szczególnie interesuje badaczkę w kwestii relacji podmiot–przedmiot, czy to, jak rzeczy zaczynają odpowiadać nam / ku nam, znajduje rozwinięcie w tych partiach książki, w których badaczka odnosi się do cyborgizacji.

Fyborg, omar, cyborg

Logika powstawania cyborga opiera się na introjekcji i absorpcji. W akcie tym znoszona jest granica między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne; między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Cyborg – już z założenia – nie może

być rozmontowany na część naturalną i elektromechaniczną, gdyż wówczas przestałby być tym, kim jest, czyli ludzko-techniczną hybrydą, która funkcjonuje tylko dzięki zespoleniu tych elementów. W przypadku cyborga nie można zedrzyć sztuczności bez naruszenia osobowości, gdyż w akcie introjeckji chodzi właśnie o otoczenie jednego ciała przez drugie (np. mechaniczne) czy też włączenie do własnej świadomości obrazu innej postaci (z języka łacińskiego *introiectio* znaczy ‘wrzucenie’) w taki sposób, że staje się ona częścią naszej własnej tożsamości. Absorbując sztuczność, wchłaniamy, rozpuszczamy i wiążemy ją z tym, co naturalne, w taki sposób, że tworzy się nowa jakość (z języka łacińskiego *absorptio*, czyli ‘wchłanianie’).

Zasadnicze pytanie, które nieustannie powraca w dyskusjach o cyborgach, dotyczy tego, jak rozumiana jest ta introjeckja i absorpcja. Czy każde użycie narzędzi technicznych czyni z nas cyborgi? Jeśli odpowiemy twierdząco, to trzeba uznać, że cyborgami byli już mityczni bohaterowie, tacy jak Dedal i Ikar, którzy dzięki skonstruowanemu mechanizmowi pokonali ograniczenia ludzkiej anatomii i wzniesli się ponad ziemię. Cyborgami byłiby wówczas także Adam i Ewa, którzy po opuszczeniu Raju wysiłkiem rąk i intelektu konstruowali narzędzia pozwalające im budować *profanum* swej egzystencji. Takie rozumienie organiczno-technicznej introjeckji i absorpcji niweczy wszelką zasadność posługiwania się pojęciem „cyborg”, gdyż każdy człowiek używający narzędzi mógłby być wówczas nazywany w ten sposób, a wszelka ingerencja nieorganicznych przedmiotów w ludzkie ciało i umysł – na przykład ze względów rytualnych, estetycznych – jawiłaby się jako przejaw cyborgizacji. O jakiej introjeckji i absorpcji więc mowa?

Słowo „cyborg” (*cybernetic organism*) zostało zaproponowane w 1960 roku przez Manfreda Clynesa i Nathana Kline’a dla określenia człowieka łączącego w sobie nierozzerwalnie to, co organiczne z tym, co mechaniczne⁹. By uniknąć nieporozumień związanych z faktem, że nazwą tą zaczęto określać wszelkiego rodzaju relacje człowieka z technologią, w 1995 roku Alexander Chislenko ukuł słowo *fyborg* (*functional cyborg*), odnoszące się do człowieka, który korzysta z urządzeń technicznych, by podnieść swoją sprawność psychofizyczną¹⁰. Czasami używa się także słowa *lobster* lub *omar* dla określenia zewnętrznych „wzmocnień” ludzkiego ciała, jak w przypadku szkieletu-skorupy (*powered exoskeleton*) projektowanego dla celów wojskowych¹¹. Jednak dziś zarówno w naukach szczegółowych, humanistyce, jak i literaturze *science fiction* najczęściej

⁹ M.E. Clynes, N.S. Kline, *Drugs, Space and Cybernetics*, „Astronautics” 1960, no. 9.

¹⁰ A. Chislenko, *Legacy Systems and Functional Cyborgization*, <http://www.lucifer.com/~sasha/articles/Cyborgs.html> [dostęp: 3.01.2022].

¹¹ Słowo *lobster*, czyli ‘homar’, pojawia się w serii opowiadań Bruce’a Sterlinga *The Shaper/Mechanist Universe* dla określenia bohaterów, którzy wzmacniają swoje organizmy nie przez asymilację mechanicznych części, lecz przez zewnętrzne opancerzanie. Rosyjskie słowo *omar* pojawia się w grze komputerowej *Deus Ex: Invisible War* wydanej w 2003 r.

stosuje się słowo „cyborg”, i to w odniesieniu do wszystkich obszarów, w których zacieśniany jest związek człowieka z wysoko zaawansowaną technologią.

Zdrowska powołuje się na badania Clynesa i Kline’a oraz militarny rodowód cyborga, gdy wprowadza czytelników w problematykę *cyborgizacji i „cudów” współczesnej biomedycyny* (zob. s. 261–273). Nie interesują jej jednak konteksty militarne (i w tym sensie niezrozumiałe jest aż kilkakrotne przywołanie Clynesa oraz Kline’a)¹², lecz protetyczne i biomedyczne. Przeczytamy więc o autoeksperymentalnym projekcie cyborgizacji Kevina Warwicka z 1998 roku, polegającym na wszczęciu w przedramię silikonowego chipa, co pozwoliło komputerowi śledzić jego ruchy; o doświadczeniach Neila Harbissona, który dzięki antenie wszczętej w czaszkę i połączonej z implantem może odbierać kolory wcześniej przez niego nierozpoznawalne; jak i o pierwszym stymulatorze nerwu słuchowego oraz początkach implantów ślimakowych. Interesująco wybrzmiały autobiograficzne relacje zaimplantowanych ludzi zebrane przez Zdrowską. Warto powtórzyć niektóre z nich, zwłaszcza w kontekście omawianej tu imersji oraz introjekcji tego, co biologiczne z tym, co technologiczne, żywe i nieżywe. I tak jeden z respondentów podkreśla, że niektóre osoby „po implantacji piszą i mówią o sobie, że czują się na powrót «żywe» [...]”. Dla części użytkowników implantów technologiczne rozszerzenie nie tyle kwestionuje, co przywraca «żywołność»” (s. 276), inna rozmówczyni:

samą siebie określa jako istotę bioniczną. Im bardziej implant i układ nerwowy autorki „docierają się”, tworząc system działający zgodnie z jej oczekiwaniami, tym bardziej postrzega ona urządzenie jako część swojego ciała. Nie pisze „mój implant”, ale „moje bioniczne ucho”, a naturalne uszy, zastąpione przez maszynę, stają się dla niej zbędnym elementem ciała, o walorze co najwyżej dekoracyjnym (s. 277).

i również oznacza homara. Tak więc zarówno *lobster*, jak i *omar* odnoszą się do tych samych związków między ludzkim organizmem a technologią.

¹² Należy pamiętać, że cyborgizacja w ujęciu tych badaczy wyznaczała pewien horyzont władzy – ten, kto panuje nad ciałem, może ujarzmić, podporządkować sobie trudno dostępne obszary na Ziemi i poza nią. Władza, która – w sensie, jaki nadał jej Foucault – nie uwidacznia się na poziomie sprawowania rządów jednostek, lecz rozplenia w różnego rodzaju dyskursach, uczyniła z biotechnologicznych ciał oręż globalnej polityki oraz ekonomii. Sądzę, że od militarno-politycznego rodowodu cyborga istotniejsze jest to, co miało miejsce później, gdy postać ta stała się inspiracją dla nauki i techniki (zwłaszcza protetyki), a od połowy lat osiemdziesiątych XX w. także dla teorii posthumanistycznych. Wtedy też militarny rodowód cyborga zaczął być poddawany krytyce w dyskursie feministycznym (Donna Haraway, później Sadie Plant) i postkolonialnym (Joseba Gabilondo). W dyskursach tych również pojawia się cyborg jako projekt naukowy, fikcja społeczna, emblemat współczesnej fazy ludzko-technologicznej imersji, jednak postać ta służy kontestacji zachodniej racjonalności, kapitalistycznego, patriarchalnego porządku, czy – jak ujął to Jacques Derrida – fallogocentryzmu.

W tych wypowiedziach interesująco jawi się proces oswajania nowej wersji siebie samego i akceptacja własnej cyborgizacji. Z braku odpowiedniej terminologii nazywającej oraz opisującej zmiany zachodzące po implantacji cyborgiczność stała się w miarę przydatnym określeniem. Jak pisze mężczyzna z takimi doświadczeniami:

Potrzebowałem słów. Więcej nawet: potrzebowałem modeli, przykładów, opowieści, które pomogłyby mi zrozumieć, co się ze mną dzieje. Znalazłem je w *science fiction* [...]. Przechodziłem przez to samotnie, a termin „cyborg” bardzo mi w tym pomógł (s. 281).

Na chwilę uwagi zasługuje przywołanie *science fiction* w kontekście głuchoty lub niepełnosprawności w ogóle. Zrodowska słusznie zauważa, że bioniczne technofantazje w popkulturze często idealizują biologiczno-technologiczną immersję, a postaci z elektronicznymi czy mechanicznymi protezami urastają do rangi nadzwyczajnie sprawnych bohaterów (s. 288–289), co nie oddaje faktycznej sytuacji osób z różnymi niesprawnościami. Na tę kwestię zwraca uwagę także badaczka obrazów niesprawności w prozie i filmie *science fiction* (powtórzmy – często idealizujących synergię wysoko zaawansowanej technologii z niepełnosprawnym ciałem biologicznym), Kathryn Allan:

Chociaż dla wielu osób z niesprawnościami dostęp do technologii jest niezbędny i [niesprawni – przyp. G.G.] polegają na niej, aby funkcjonować na tyle niezależnie, na ile jest to tylko możliwe i utrzymać życie, to przykłady [SF – przyp. G.G.] ignorują ich zmagania z instytucjonalną marginalizacją oraz ograniczeniami medycznymi. Ciałom, czasami zwanym postludzkiemi, nie zaoferowano struktur pozwalających na samodzielne określenie sposobów funkcjonowania i muszą one/oni walczyć z wieloma barierami, zarówno natury fizycznej, jak i kulturowej, które napotykać w codziennym życiu. Dlatego zanim zasugerujemy jakieś sposoby przekroczenia czy wyjścia poza „normalne” ludzkie wcielenie, powinniśmy najpierw uważnie przyjrzeć się niesprawnemu ciału jako przede wszystkim ciału ludzkiemu¹³.

O niesprawnym ciele jako przede wszystkim ciele ludzkim, jak i o tranhumanistycznych, posthumanistycznych koncepcjach oraz motywacjach wychodzenia poza ludzkie wcielenie przyjdzie nam rozprawiać w kolejnej części artykułu. Tutaj tytułem podsumowania podkreślę, że kwestia implantacji ślimakowej jako cyborgizacji została przez Zrodowską wyeksplikowana trafnie i przekonująco. To, czego zabrakło, to odwołań do pojęć *fyborg*, *omar*,

¹³ K. Allan, *Reading Disability in Science Fiction* [w:] *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, ed. K. Allan, New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 11–12.

lobster – dałyby one badaczce możliwość „wbudowania” w analizie relacji niesłyszenia i techniki kolejnych kontekstów. Czyż osoba używająca trąbki akustycznej, a później aparatu słuchowego nie jest kwintesencją *fyborga* – człowieka korzystającego z urządzeń technicznych, by podnieść swoją sprawność psychofizyczną?

Posthumanistyczne studia o nie(pełno)sprawności

W *Posthuman Glossary* niesprawność przedstawiono jako kategorię polityczną, tożsamościową i rodzaj relacyjnej etyki. Podkreślono, że niesprawność nie jest (i nigdy nie była) neutralną kategorią, lecz stanowi krytyczny punkt odniesienia wobec utwierdzonej w tradycji zachodniej, humanistycznej wizji tego, kim jest człowiek¹⁴. W tym ujęciu studia o niesprawności bliskie są krytycznemu posthumanizmowi dystansującemu się od utwierdzonej w tradycji koncepcji człowieka: zawsze mężczyzny, białego, heteroseksualnego, zdrowego, sprawnego, dojrzałego, racjonalnego – jak *Człowiek witruwiański* Leonarda da Vinci. Rosi Braidotti zauważa, że chociaż figuracja ta nie jest obiektywną ani statystyczną średnią, to wyznacza

[...] usystematyzowany standard uznawalności – Tożsamości – za pomocą którego wszyscy inni są oceniani, kontrolowani i przypisywani do określonych pozycji społecznych. ‘Człowiek’ to normatywna konwencja – co nie czyni go czymś z istoty negatywnym, a tylko czymś wysoce regulacyjnym, a zatem bardzo istotnym dla praktyk wykluczania i dyskryminacji. Ludzka norma to zarazem normalność i normatywność¹⁵.

Ta relacja normalności i normatywności – tak istotna dla krytycznego posthumanizmu – wyznacza także zakres posthumanistycznych studiów o niesprawności i refleksji o przyczynach, mechanizmach, narzędziach politycznej, naukowej, społecznej kontroli nad nie(pełno)sprawnością. Główne nici spletające sieć relacji posthumanizmu i studiów o nie(pełno)sprawności to odrzucenie sztywnej, elitarnej, wąskiej koncepcji człowieka. Przypomnę, że elitarna koncepcja człowieka wyklucza wielu Innych: niegdyś kobiety, nie-białych, dziś coraz częściej uchodźców, bezrobotnych, migrantów zarobkowych, a także osoby z niesprawnościami. W systemie kapitalistycznej gospodarki przymus (pełno)sprawności łączy się z przymusem sprawczości, wydajności, produktywności, co w dużej mierze ogranicza możliwości funkcjonowania w tym systemie

¹⁴ D. Goodley *et al.*, *Posthuman Disability and DisHuman Studies* [w:] *Posthuman Glossary*, eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, London–New York: Bloomsbury Academic 2018, s. 342.

¹⁵ R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014, s. 82.

osób z niesprawnościami, a jednocześnie ogranicza uznawalność ich pełnych praw oraz możliwości funkcjonowania w systemie społecznym, który nie do końca uwzględnia ich sytuację¹⁶.

Zdrowska poświęca wiele uwagi tym zagadnieniom, pisząc o projektowaniu budynków, miejskiej infrastruktury, protez, rzeczy/przedmiotów używanych przez nie(pełno)sprawnych, a zwłaszcza o próbach takiego ich modyfikowania lub wytwarzania, by podkreślić stanowisko oraz potrzeby użytkowników i użytkowniczek tych rzeczy lub sposobów społecznego komunikowania (np. telefonia, kino). W tym kontekście teorie posthumanistyczne wybrzmiewają w monografii Zdrowskiej kilka razy. Autorka monografii ma rację, gdy pisze (za Danem Goodleyem oraz Rosi Braidotti¹⁷), że niepełnosprawność to kwintesencja posthumanizmu, zarówno na poziomie ontologicznym, epistemologicznym, jak i aksjologicznym. Monstra, cyborgi, hybrydy, postaci o niejednoznacznych tożsamościach to afirmatywne figury posthumanistycznej teorii... właśnie teorii! Zdrowska nie bez powodu przywołuje polemikę autora tekstu *Cyborgization: Deaf Education for Young Children in the Cochlear Implantation Era*, Josepha Michaela Valente, z wypracowanym przez czołową przedstawicielkę posthumanizmu, Donnę Haraway, konceptem cyborga, zarzucając mu, że jest wyidealizowaną wersją ludzko-technicznej immersji, na domiar złego normalizującą oczekiwania wobec nie(pełno)sprawnych ciał, w tym także niesłyszących. Między innymi z tego powodu do dyskursu nie(pełno)sprawnych wprowadzono ufundowane przez Donnę Reeve pojęcie *iCrip* (*crip* – kaleka), będące zarówno wyrazem dumy tożsamościowej, jak i politycznej deklaracji, a jednocześnie konotującej połączenie człowieka z informatycznymi technologiami. W orbicie tego dyskursu znalazł się także termin *impaired cyborg* (uszkodzony cyborg). Obydwa pojęcia zostały wprowadzone przez badaczkę, która – jak zauważa Zdrowska – „w przeciwieństwie do Donny Haraway i innych sprawnych autorów piszących o cyborgizacji, włącza w koncepcję *iCrip* również trudne i problematyczne kwestie związane z realnym funkcjonowaniem jako ludzko-mechaniczna hybryda, takie jak nadzór, kontrola i zależność” (s. 282).

Nie znaczy to jednak, że refleksja i badania o nie(pełno)sprawności sytuują się poza posthumanizmem. Wręcz przeciwnie, w *Posthuman Glossary* znajdziemy hasło *Posthuman Disability and DisHuman*, a jego autorzy wskazali wiele punktów zbieżnych między *disability studies* i nieantropocentrycznym

¹⁶ D. Goodley *et al.*, *op.cit.*, s. 343–344.

¹⁷ Zdrowska przywołuje wypowiedź Goodleya, że „niepełnosprawność jest kwintesencją posthumanizmu” w tym sensie, że „daje przestrzeń do refleksji nad tym, jak człowiek przekształcany jest przez procesy kulturowe, technologiczne, polityczne i globalizację”, oraz uwagę Braidotti, że „studia o niepełnosprawności są niemal emblematyczne dla posthumanizmu” (s. 282).

nurtem współczesnej humanistyki. W posthumanistycznie zorientowanych studiach o niesprawności – odmiennie niż w wizji transhumanistycznej¹⁸ – akcent nie pada na przekraczanie kondycji ludzkiej, lecz na wychodzenie poza elitarną koncepcję człowieka oraz uznanie wielu Innych (w tym także osób z różnymi niesprawnościami) za pełnoprawnych członków społeczeństwa. To także prośba o przemyślenie nowych sposobów kolektywizacji osób sprawnych i niesprawnych oraz form oporu wobec etykietyzacji i wykluczeń ze względu na stan zdrowia, kalectwo, niesprawność. Przemyślenia te doprowadziły twórców posthumanistycznych studiów o niesprawności do sformułowania ośmiu „niehumanistycznych” zadań:

- krytyczny namysł nad dominującym, humanistycznym znaczeniem tego, kim jest człowiek;
- celebrowanie burzycielskiego potencjału niesprawności jako przeciwwagi dla elitarnych definicji i określeń pojęcia „człowiek”;
- potwierdzenie, że bycie uznanym za normalnego, pełnoprawnego człowieka jest istotne, zwłaszcza dla tych ludzi, którym odmawiano tego miana;
- rozpoznanie relacji między niesprawnością a innymi kategoriami tożsamościowymi, które wpływały na włączanie lub wyłączanie określonych osób z elitarnie pojmowanej definicji słowa „człowiek” (grupa społeczna, płeć, orientacja seksualna, pochodzenie etniczne, wiek);
- rozwój teorii, badań, sztuki i aktywizmu, które na nowo formułują rozumienie tego, co to znaczy być człowiekiem z niesprawnościami;
- zachowanie pamięci o zgubnych, duszących ograniczeniach, definiowanych tutaj jako procesy dyskryminacyjne, idealizujące wąską wizję ludzkości i odrzucające bardziej zróżnicowane formy człowieczeństwa;
- promowanie transdyscyplinarnych badań empirycznych i teoretycznych, które przełamują tradycyjne metody badawcze wyznaczone w ramach określonych dyscyplin;

¹⁸ Pojęcia ‘posthumanizm’ i ‘transhumanizm’ często bywają mylone lub traktowane jako synonimy, co wynika m.in. z korelacji czasowej – oba te nurty intelektualne zaczęły się kształtować w latach osiemdziesiątych XX wieku, a niektóre zagadnienia właściwe są im obu (np. cyborg jako postać fikcyjna, a jednocześnie rzeczywista, czy też figura „szoku przyszłości”). Mnie w tym artykule interesują nie tyle transhumanistyczne koncepcje „ulepszania” człowieka, wzmacniania jego sprawności i wydajności psychofizycznej, co oddaje symbol H+ (*Humanity Plus*), ile raczej nieantropocentryczne koncepcje krytycznego posthumanizmu. Przez to pojęcie rozumiem współczesny nurt intelektualny wywodzący się z kilku źródeł: antyhumanizmu, poststrukturalizmu, dekonstrukcjonizmu, feminizmu, nowego materializmu. Najogólniej można go określić jako *post-humanism*, *post-dualism*, *post-anthropocentrism*. Szerzej na temat różnic, a także wzajemnych relacji między posthumanizmem a transhumanizmem pisze: F. Ferrando, *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialism: Differences and Relations*, „Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts” 2013, no. 2, s. 26–32.

- włączenie (nie)sprawności jako zróżnicowanego kompleksu zjawisk w posthumanistyczną politykę afirmatywności¹⁹.

Studia o niesprawności jako jeden z nurtów krytycznego posthumanizmu są już wyraźnie osadzone w dyskursie akademickim²⁰. Pramod K. Nayar w monografii *Posthumanism* z 2014 roku wyjaśnia, że wspólną płaszczyzną tych badań jest tropienie relacji między normalnością a normatywnością. Społeczeństwo wyznacza standardy tego, co jest właściwe i normalne, a „dziwność” osoby nie w pełni sprawnej (fizycznie lub intelektualnie) może manifestować oraz symbolizować różnice między ludźmi, które często naznaczone są piętnem wartościowania i hierarchizacji. Nayar podkreśla zbieżność studiów o niesprawności z badaniami na temat uprzedzeń rasowych oraz feministyczną krytyką humanizmu jako tych nurtów intelektualnych, które dekonstruują i podważają podstawy ustanawiania oraz podtrzymywania nierówności między ludźmi²¹. Jego komentarze, jak i przedstawione wyżej zadania posthumanistycznych studiów o niesprawności (zwłaszcza czwarte, odnoszące się do rozpoznania relacji między niesprawnością a innymi kategoriami tożsamościowymi) pozwalają na wydobywanie kolejnej warstwy polityki tożsamości i różnicy uwzględniającej poprzeczne markery stratyfikacji.

Ta perspektywa wiąże niesprawność z innymi kategoriami, na przykład klasą społeczną, pochodzeniem etnicznym, płcią, by dociec, czy istnieją (lub nie) współzależności sytuacji zdrowotnej, a także dostępu do opieki medycznej oraz społecznej ze względu na stan zdrowia, sprawności, klasę społeczną, rasę, płeć²². Badania te, nazywane w naukach społecznych interseksjonalnymi, obejmują także złożoność i wielopoziomowość uprzedzeń, dyskryminacji, dystrybucji dóbr, uznania, władzy w odniesieniu do wskazanych kategorii. Zdrowotna w swojej monografii kilkakrotnie wskazuje na te współzależności, na przykład wtedy, gdy opisuje, jak stosunek dziewiętnastowiecznej brytyjskiej społeczności do ludzi używających okularów różnił się w zależności od ich płci:

O ile okularów nie nosiła kobieta, nie były one instrumentami wstydliwymi, wręcz przeciwnie, postrzegane były jako znak najnowszych osiągnięć nauki i inżynierii,

¹⁹ D. Goodley *et al.*, *op.cit.*, s. 345.

²⁰ Zob. m.in.: G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2010; *eadem*, *W stronę teorii hybrydowych – między studiami o niesprawności i posthumanizmem*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34, s. 291–306; *Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World*, eds. R.H. Godden, A.S. Mittman, New York: Palgrave Macmillan 2019.

²¹ P.K. Nayar, *Posthumanism*, 2nd ed., Cambridge: Polity Press 2016, s. 102–103.

²² C. Siordia, *Disability Prevalence According to a Class, Race, and Sex (CSR) Hypothesis*, „Journal of Racial and Ethnic Health Disparities” 2015, no. 2, s. 303–310.

a w tym sensie wpisywały się w wiktoriańskie, salonowe umiłowanie innowacji i technologiczne nowinkarstwo (s. 79).

W innym miejscu autorka łączy głuchotę z kategorią rasy, wskazując na nieuwzględnianie przez producentów aparatów słuchowych potrzeb niesłyszących, którzy mają inny odcień skóry niż biali. Nie bez znaczenia jest także status ekonomiczny potencjalnych użytkowników nowych technologii produkowanych z myślą o ludziach z nie(pełno)sprawnościami. Zdrodowska ma rację, gdy pisze, że osoby te „często wykluczone również przez biedę, nie są adresatami cyborgizacyjnych technologii, których bywają oczywistymi przykładami” (s. 271). Bardzo wyraźnie wybrzmiewa w tej pracy kwestia normy – normatywności, a więc często przyjmowane przez słyszących wynalazców, inżynierów, ale także lekarzy założenie, że „normalne” ciało to takie, które jest w pełni sprawne, przez co określają oni swoją pozycję jako „dobroczynną” (ale jednak protekcyjną) wobec osób, których stan próbują poprawić i przywrócić do zakładanej normy. Autorka opowiada się za bioróżnorodnością – i postulat ten również zbliża ją do idei posthumanizmu, a także do ekokrytyki:

Odmienność i różnorodność, które w zakresie ludzkiego ciała, jego motoryki, schematów percepcyjnych czy emocjonalności reprezentują osoby niepełnosprawne i głuche, można przedstawić jako wartość gwarantującą populacji stabilność i odporność. Standaryzacja bowiem, jakkolwiek korzystna i efektywna krótkoterminowo, w dłuższej perspektywie sprawia, że monolityczna populacja bardziej podatna jest na patologiczne zmiany. Dlatego też niepełnosprawność, rozumiana jako niedojedynolitość, powinna być przedmiotem opieki i wsparcia, a nawet celebracji, tak jak różnorodność w przyrodzie (s. 258–259).

Afirmacyjne nuty wybrzmiewają w książce Zdrodowskiej także w innym kontekście, niekoniecznie związanym z ekokrytyką, mianowicie wtedy, gdy wyjaśnia ona znaczenie i zapis pojęcia „kultura Głuchych” oraz gdy przedstawia głuchotę jako kategorię opisującą tożsamościową identyfikację. Dla idei posthumanistycznych ma to fundamentalne znaczenie, gdyż tak rozumiana głuchota przewycięża – powtórzmy jeszcze raz za Braidotti – „usystematyzowany standard uznawalności – Tożsamości – za pomocą którego wszyscy inni są oceniani, kontrolowani i przypisywani do określonych pozycji społecznych”²³. Chodzi o sygnalizowaną wyżej relację normalności i normatywności, podważanie zasad oraz praktyk konstruowania elitarnego, a więc wykluczającego wielu innych, obrazu człowieka. W tym sensie Zdrodowska zwraca uwagę na pojęcie *dishuman* (od slangowego słowa

²³ R. Braidotti, *op.cit.*, s. 82.

diss – krytykować, obrażać, „zjechać”), które – jak cytuje za Goodleyem i Katherine Runswick-Cole – „przyjmuje możliwość, jaką daje niepełnosprawność, by niepokoić, przekształcać i przerabiać tradycyjne koncepcje człowieczeństwa, by «zdissować» typowe rozumienie tego, czym jest podmiotowość” (s. 283). Jako dopełnienie tej koncepcji można dodać *passus* z hasła *Posthuman Disability and DisHuman Studies* w *Posthuman Glossary*: „*DisHuman Studies* [...] dostrzegają zarówno potencjał, jaki daje niepełnosprawność poprzez drażnienie, przekształcanie i przetwarzanie koncepcji człowieka (*crip* oraz idee posthumanistyczne), jak i podkreślanie człowieczeństwa osób niepełnosprawnych (włączenie w normę humanistyczną)”²⁴. Zdrodowska, podążając tym tropem, włącza się w posthumanistyczny dyskurs o niepełnosprawności, jednocześnie zachowując wobec niego pewien dystans (jak w przypadku polemiki z koncepcją cyborga Haraway, idealizacji ludzko-technologicznej immersji niepełnosprawnych w wielu pracach transhumanistów), co wynika z uważnego wsłuchiwanie się w głos osób z rozmaitymi niesprawnościami, które opowiadają o realnych problemach, na jakie natrafiają w życiu codziennym.

Podsumowanie

„Żadna książka nie powstaje w próżni, lecz jest rezultatem inspiracji czerpanych nie tylko z literatury i źródeł historycznych, ale także ze spotkań i rozmów z innymi ludźmi” – czytamy w pierwszym zdaniu monografii *Telefon, kino i cyborgi* (s. 9). Zdrodowska, prowadząc badania nad związkami niesłyszenia i techniki, odbyła kwerendy w Polsce i innych krajach europejskich oraz w Stanach Zjednoczonych. Rozmawiała z archiwist(k)ami, kustosz(k)ami, kolekcjoner(k)ami, artyst(k)ami, współpracowała z przedstawicielkami osób niepełnosprawnych na rodzimej uczelni. W Polsce i Stanach Zjednoczonych uczyła się języka migowego, by móc zbliżyć się do osób niesłyszących oraz podjąć z nimi „miganą rozmowę”, między innymi podczas spotkań w krakowskim oddziale Polskiego Związku Głuchych oraz na Uniwersytecie Gallaudeta w Waszyngtonie, uczelni kształcącej osoby niesłyszące. Zdrodowska podjęła więc duży wysiłek, by zrealizować cele wyznaczone w projekcie badawczym, którego efekty przedstawiła w recenzowanej książce. Uzyskała bardzo dobre rezultaty: praca została oparta na wielu materiałach źródłowych, literaturze (głównie anglojęzycznej), poświadczającej znajomość przedmiotu i erudycję autorki. Nie jest to jednak praca odtwórcza, bazująca wyłącznie na wcześniejszych publikacjach. Zdrodowska konsekwentnie realizuje kolejne etapy odślaniania relacji niesłyszenia i techniki, wchodzi w polemikę z koncepcjami oraz teoriami niektórych badaczy, przedstawia własne analizy i interpretacje.

²⁴ D. Goodley *et al.*, *op.cit.*, s. 345.

Badaczka ma również dużą świadomość swojej pozycji wobec przedmiotu badań. Już we wstępie zaznacza:

Jako osoba słyszcząca zostałam uprzywilejowana swobodnym dostępem do języka polskiego, który umożliwił mi edukację, podjęcie studiów humanistycznych i kariery zawodowej w dużej mierze opierającej się na słuchaniu i mówieniu. Pragnę wykorzystać to uprzywilejowanie i narzędzia, jakie oferuje, by wprowadzić perspektywę niedominującą w kulturowy namysł o niesłyszeniu i technice (s. 14).

Badaczka nie rości sobie prawa do mówienia w imieniu osób niesłyszących, raczej oddaje im głos, z uwagą śledzi i analizuje wypowiedzi, ma też świadomość, że jako osoba słyszcząca nie zawsze i nie do końca – mimo wiedzy oraz umiejętności, na przykład w zakresie języka migowego – należy do społeczności, którą bada i opisuje. Mimo to nie dzieli światów na „ich” i „swój” czy „ich” i „nasz” (pisząca ten tekst również jest osobą słyszącą), lecz przedstawia swoje stanowisko, uwzględniając w nim perspektywę głuchego doświadczenia, do którego w pewnej mierze uzyskała dostęp.

Kwestia relacji między ludźmi z niesprawnościami i osobami (pełno)-sprawnymi zasługuje na uwagę – nie tylko w odniesieniu do książki *Telefon, kino i cyborgi*. Jeszcze kilka lat temu miałam wątpliwości co do tego, czy powinnam zabierać głos w kwestii niesprawności, na przykład w tekstach krytycznych, na konferencjach. Jako osoba zdrowa, sprawna, miałabym mówić o przeżyciach, emocjach, stanach, których nie doświadczam i których złożoności zapewne nie rozumiem? Sądziłam, że taki akces sytuuje mnie w pozycji kogoś, kto z uprzywilejowanej pozycji rozprawia o problemach innych ludzi, wypowiada się o nich i za nich, a to wzbudzało we mnie opór. Jednak... błędem byłoby odebranie głosu w tych kwestiach ludziom uznanym przez system za pełnosprawnych, ponieważ to pogłębia i utwierdza dualistyczny porządek, w którym jakąś grupę uznaje się za pełnosprawną, a inną za niepełnosprawną. Rzeczywistość społeczna ujawnia o wiele większą złożoność, niż przewiduje to system oparty na dualizmach. Czy sprawni członkowie rodziny żyjący z osobą z niesprawnościami (często także opiekujący się bliskimi) sytuują się po stronie pełnosprawności, samodzielności, autonomii? Czy nie jest tak, że los osób z niesprawnościami ściśle spleta się z życiem ich bliskich? Czy nikt z tak zwanych pełnosprawnych nie ma przyjaciół, współpracowników, studentów będących w różnym stopniu niesprawnymi? Z tej perspektywy trudno uznać, że relacje społeczne opierają się na dychotomii: pełnosprawni–niepełnosprawni, a w przypadku tekstu Zdrodowskiej słyszący–niesłyszący.

Warto przemyśleć jeszcze kolejną kwestię: zdrowie i pełnosprawność nie są czymś trwałym, statycznym, danym raz na zawsze, bowiem sytuacje losowe, choroby, wypadki, starzenie się sprawiają, że w różnych okresach i sytuacjach życiowych czujemy się i/lub postrzegani jesteśmy jako nie(pełno)sprawni:

na poziomie biomedycznym, funkcjonalnym, społecznym czy też wszystkich jednocześnie.

Bibliografia

- Allan K., *Reading Disability in Science Fiction* [w:] *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, ed. K. Allan, New York: Palgrave Macmillan 2013.
- Braudel F., *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wieku*, t. 1: *Struktury codzienności*, przeł. M. Ochab, P. Graff, t. 2: *Gry wymiany*, przeł. E.D. Żółkiewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1991–1992.
- Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2014.
- Chislenko A., *Legacy Systems and Functional Cyborgization*, <http://www.lucifer.com/~sasha/articles/Cyborgs.html> [dostęp: 3.01.2022].
- Clynes M.E., Kline N.S., *Drugs, Space and Cybernetics*, „Astronautics” 1960, no. 9.
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2006.
- Ferrando F., *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialism: Differences and Relations*, „Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts” 2013, no. 2.
- Gajewska G., *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2010.
- Gajewska G., *W stronę teorii hybrydowych – między studiami o niesprawności i posthumanizmem*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34.
- Goodley D., Lawthom R., Liddiard K., Runswick-Cole K., *Posthuman Disability and DisHuman Studies* [w:] *Posthuman Glossary*, eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, London–New York: Bloomsbury Academic 2018.
- Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World*, eds. R.H. Godden, A.S. Mittman, New York: Palgrave Macmillan 2019.
- Nayar P.K., *Posthumanism*, 2nd ed., Cambridge: Polity Press 2016.
- Olsen B., *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, przeł. P. Stachura [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 2013.
- Pels P., *The Spirit of Matter: On Fetish, Rarity, Fact, and Fancy* [w:] *Border Fetishisms. Material Objects in Unstable Spaces*, ed. P. Spyer, New York–London: Routledge 1998.
- Siordia C., *Disability Prevalence According to a Class, Race, and Sex (CSR) Hypothesis*, „Journal of Racial and Ethnic Health Disparities” 2015, no. 2.
- Zdrodowska M., *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje niesłyszania i techniki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2021.

Noty o autorach

Jerzy Borowczyk – dr hab., prof. UAM, pracownik Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, historyk literatury, dokumentalista literacki; bada literaturę romantyzmu i współczesności. Opublikował książki: *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823–1824* (Poznań 2003), *Zesłane pokolenie. Filomaci w Rosji 1824–1870* (Poznań 2014), *Po chwiejnym trapie. Szkice o poezji i prozie współczesnej* (Poznań 2016). Wraz z Krzysztofem Skibskim ogłosił monografię *Literackie gramatyki ciągłości i nadmiaru. Próba filologiczna* (Kraków 2021). Współautor tomu *Nowy Korbut. Adam Mickiewicz. Twórczość. Vol. 1* (Warszawa 2019). E-mail: jerzybor@amu.edu.pl

Grażyna Gajewska – prof. dr hab., literaturoznawczyni, pracuje w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka czterech monografii: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości* (Gniezno 2002); *Arcynie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (Poznań 2010); *Erotyka sztucznych ciał* (Poznań 2016); *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (New York 2020). Współredaktorka kilku książek, m.in.: *Kulturowy bricolage (po)nowoczesnej Europy Zachodniej* (Gniezno–Poznań 2015); *Bezużyteczni. Studia nad losami chorych i upośledzonych psychicznie w okresie rządów nazistowskich* (Poznań 2016). E-mail: gajewska@amu.edu.pl

Andrzej Hejmej – prof. dr hab., zatrudniony w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książek: *Muzyczność dzieła literackiego* (Wrocław 2001, 2002, 2012; wyd. ang. *Musicality of a Literary Work*, 2018), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (Kraków 2008, 2012; wyd. ang. *Music in Literature: Perspectives of Interdisciplinary Comparative Literature*, 2014), *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe* (Kraków 2013; wyd. ang. *Comparative Literature: Literary Studies – Cultural Studies*, 2018), redaktor tomu *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (Kraków 2002), współredaktor tomów *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia* (Kraków 2004), *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911–1991)* (Kraków 2011), *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej* (Kraków 2016), *Pasaże Witolda Hulewicz* (Kraków 2017). Członek Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej (w zarządzie) oraz International Comparative Literature Association (AILC/ICLA). Pełni funkcję przewodniczącego Komitetu Redakcyjnego serii wydawniczej „Projekty Komparatystyki”. E-mail: andrzej.hejmej@uj.edu.pl

Piotr Michałowski – dr hab., prof. USz, literaturoznawca, krytyk, eseista, tłumacz, poeta i prozaik. Absolwent UAM, tamże się doktoryzował, habilitację uzyskał w IBL PAN, pracuje na Uniwersytecie Szczecińskim. Autor książek naukowych: *Miniatura poetycka* (Szczecin 1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (Szczecin 2001), *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej* (Kraków 2008), *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej* (Kraków 2012), oraz eseistycznych: *Narożnikowo, centralnie, pogranicznie. Szkice szczecińskie i europejskie* (Szczecin 2012), *Z narożnika mapy* (Szczecin 2014). W 2022 roku ukazał się zredagowany przezeń zbiór interpretacji *Niepospolite ruszenie słów. Liryka Heleny Raszki w zbliżeniach i przekrojach* (Szczecin 2022). E-mail: piotr.michalowski@usz.edu.pl

Tomasz Mizerkiewicz – prof. dr hab., zatrudniony na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, teoretyk i historyk literatury, krytyk literacki. Redaktor naczelny polsko- i anglojęzycznego pisma naukowego „Forum Poetyki” wydawanego online (fp.amu.edu.pl). Opublikował książki: *Niść śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Poznań 2007), *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań 2013), *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce* (Kraków 2013), *Niewspółczesność. Doświadczenie temporalne w polskiej literaturze najnowszej* (Poznań 2021). E-mail: tommizer@amu.edu.pl

Grzegorz Olszański – dr hab., prof. UŚ, pracownik Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Autor książki poświęconej motywowi śmierci w liryce Ewy Lipskiej (*Śmierć udomowiona*, Katowice 2006), zbioru esejów poświęconych literaturze (*Apelacje. Szkice o literaturze i przygodach jej twórców*, Mikołów 2012), monografii dotyczącej doświadczenia starości w literaturze (*Wiek męski: epopeja rozkładu. Studia o motywach senilnych w poezji polskiej po 1989 roku*, Katowice 2017), współautor książki *Teoretycznie o muzyce* (Częstochowa 2020, współ. M. Marcela). E-mail: grzegorz.olszanski@us.edu.pl

Krzysztof Skibski – dr hab., prof. UAM, pracownik Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, językoznawca. Opublikował książki: *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej* (Poznań 2008), *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (Poznań 2017). Wraz z Jerzym Borowczykiem ogłosił monografię *Literackie gramatyki ciągłości i nadmiaru. Próba filologiczna* (Kraków 2021). E-mail: kskibski@amu.edu.pl

Andrzej Skrendo – prof. dr hab., historyk i teoretyk literatury, pracuje na Uniwersytecie Szczecińskim. Opublikował m.in.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji* (Kraków 2002), *Poezja modernizmu. Interpretacje* (Kraków 2005), *Przodem Różewicz* (Warszawa 2012). Przygotował *W wybór poezji Tadeusza Różewicza* w Bibliotece Narodowej (wstęp i objaśnienia do tekstów; Wrocław 2016). E-mail: andrzej.skrendo@usz.edu.pl

REDAKTORKA PROWADZĄCA

Józefa Kunicka-Synowiec

REDAKCJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

Dorota Pielorz

KOREKTA

Marta Hamera

SKŁAD I ŁAMANIE

Paweł Noszkiewicz

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80