

Kazimierz Wyka

Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 53-71

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kazimierz Wyka

Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza

1. Przemiany pisarstwa Tadeusza Różewicza można najprościej w ten sposób ująć, iż poprzez lirykę i dłuższy poemat podążył on najpierw ku szczególnym formom dramatycznym. Od nich ku równie specyficznym gatunkom prozy. Aż wreszcie po latach prawie trzydziestu praktykowania zawodu pisarskiego jego dzieła układają się w trzy opasłe tomy: — *Poezja* — *Dramat* — *Proza*. Jak bodaj u nikogo z twórców jego generacji. Jednocześnie płynie on stale pod prąd istniejących podziałów i gatunków literackich, odrzuca je czy też miesza. Może to być symptomem wzrostu, może też być oznaką rozkładu. Lub?

Zobaczymy. Najlepszą zapewne ilustrację przejścia gatunku dramaturgicznego w prozaiczny poprzez poniechanie tego pierwszego oraz opis, dlaczego się tak stało, przynosi *Przyrost naturalny* (1967). Podtytuł — *biografia sztuki teatralnej*. Jest to biografia autotematyczna. Jej trzon stanowi zespół wyznań na temat nieustannego u Różewicza sporu między poetyką a doświadczeniem. Spór ten, twierdzą to obecnie bez dowodów, ale w biurku się one znaj-

Różewiczowski
spór

dują, jest niczym pas transmisyjny ciągnący pod sobą pozornie rozbieżne koła i mechanizmy pisarstwa Różewicza.

W *Przyroście naturalnym* przybrał on postać antagonizmu między poetyką zamierzonej i nie dającej się napisać komedii a okolicznościami rzeczywistymi, wziętymi wprost z biogramu autora. Okolicznościami, które ten zamiar unicestwiają, aż unicestwiwszy — doprowadzą do napisania jednego z najbardziej przejmujących wyznań. Spisuje te okoliczności autor będący sobowtórem pozeracza gazet, książek i aktualności, tego pozeracza ze *Śmierci w starych dekoracjach*. Tym razem umiera tylko sztuka teatralna, ontologicznie jest ona również przestarzałą dekoracją.

2. „Dzisiaj, dnia 31 października 1966 roku, jestem bliski rezygnacji. Nie mam już chęci i potrzebnej energii, nie wierzę w potrzebę powołania do życia tej sztuki.

Od kilku tygodni praca nad tym widowiskiem to rozdarcie i odchodzenie. Ilość notatek, wycinków, szkiców, scen, ilość poszczególnych elementów widowiska rośnie bez przerwy. Dziś jednak stanąłem przed największą przeszkodą. Nie chodzi o trudności natury technicznej, chodzi o rzecz podstawową: czuję że «czas», «duch czasu» (wierzę w tego słynnego upiora, który dla nas, dramatycznych poetów, jest równie realny, równie uparty i mściwy, jak «duch ojca Hamleta») ...a więc czuję, że «duch czasu» pragnie teraz dramatu (może tragedii), a nie komedii” (*Sztuki teatralne*. Wrocław 1972, s. 299). 13 I 1967. „Przeglądam notatki z 1966 roku. Dramat «bez końca». Nie chcę kończyć tej sztuki. Recenzenci nic nie widzą. Nie widzą zasadniczej różnicy i sztuki. ABCD MYZ, nawet sztuki Witkacego i Gombrowicza mają «koniec». Moje sztuki nie mają końca” (*op. cit.*, str. 305—6).

Duch czasu
pragnie dramatu

3. Wykład o niemożności napisania komedii mającej posiadać tytuł *Przyrost naturalny* może być czytany od kilku stron. Na pewno jest to tekst autotematyczny, ponieważ mowa w nim o procesie powstawania dzieła. Proces ten zostaje podstawiony w miejsce dzieła gotowego. Autotematyzm to wszakże szczególnego autoramentu: jego centrum stanowi zjawisko *nienapisania dzieła zamierzonego*. Całkowitego nienapisania, a więc poniekąd niewykonania dzieła literackiego. Pozostały z niego tylko dwa objawy jego możliwej egzystencji. Pierwszy z nich to tytuł, drugi to zapis okoliczności, które uniemożliwiły realizację tego tytułu. W literaturze bliższych czasów nie umiałbym podać podobnego przykładu.

Co innego bowiem, jeżeli dane dzieło istniało, napisane zostało, a dochował się po nim tylko tytuł: w starożytności grecko-rzymskiej, gdzie więcej egzystuje tytułów aniżeli utworów dochowanych; w twórczości Cypriana Norwida, chociaż nie ma w jego niedochowanej puściźnie proporcji tak przerażającej, co u starożytnych. Co innego też, jeżeli zamierzony utwór został ogłoszony jedynie przez autora i są tego wiarygodni świadkowie, a nie został przez niego, czy też przez kogoś z owych świadków w ogóle spisany: liczne improwizacje romantyków, a specjalnie Mickiewicza.

Bo u tegoż twórcy liczne improwizacje w *Dziadach* drezdeńskich, a specjalnie całe zakończenie sceny w celi Konrada (w. 441—519), są pisaniem i *zapisywaniem na wzór improwizacji*, ale nie posiadają one ułomnego i kalekiego statusu ontologicznego rzeczywistej improwizacji. Improwizacja bowiem rzeczywista, całkowicie pozostająca w granicach tego zjawiska, skazana jest na brak utrwalenia i zapisu — to jej konieczna ułomność.

Podobnie różnica między snem naprawdę śnionym a zapisem na wzór snu. I wreszcie ten najbardziej

Tytuł i okoliczności

Dlaczego śnią
się Chiny?

krańcowy a jakże częsty przypadek, żeśmy śnili, cenzura senna zatarła śnioną fabułę i z marzenia sen-nego przetrwało coś na podobieństwo jego tytułu: Śnił mi się pogrzeb; śniły mi się Chiny. Ale czyj pogrzeb? Dlaczego w Chinach się znalazłem?

Co innego wreszcie, zgoła co innego z *Przyrostem naturalnym*, a utwór to niesłychanie dla Różewicza znamienny. Komedia pod takim tytułem zarówno *nie istnieje*, jak też *istnieje*. Nie istnieje, ponieważ jej żyjący nadal autor nie napisał tego utworu w ramie odpowiedniej konwencji teatralnej i w zgodzie z posiadaną jego wizją, w zgodzie z własnym zamiarem twórczym. I wątpić wolno, czy kiedykolwiek jeszcze napisze, chociaż, będąc osobnikiem żyjącym, mógłby to zasadniczo uczynić.

Komedia ta istnieje, ale w stanie zastępczym jako pewna niemożliwość realizacyjna, dokładnie przez żyjącego autora ukazana. Czyli poniekąd została napisana, chociaż nie tak, jak napisaną być miała. Podkreślam podmiot — żyjący autor, jego działania pisarskie, a nie to, że jakiś niedbały pseudoprzyjaciel czy wydawca zgubił tekst Różewicza, ten nie posiadał odpisu, i koniec. Przypadki Norwida. Na szczęście istnieją dzisiaj maszyny do pisania, a nie tylko gęsie pióro. Ale też istnieje bomba atomowa i możliwość zniszczenia bardziej totalnego od tego, jakiego upływ czasu dokonał na minionych cywilizacjach.

Splot nieistnienia

Ten splot nieistnienia na płaszczyźnie obieranego gatunku literackiego i istnienia, albowiem cała sprawa została przez pisarza zanotowana, domaga się, ażeby znów jemu oddać na dłużej głos. Splot, o jakim wciąż mowa, może być obsłużony takim obszernym cytatem. Przystąpmy uważnie na kamieniu.

4. „Ostatni dzień października 1966. Zimny, wygaszony. Jutro Wszystkich Świętych, w środę Dzień Zaduszny, listopad. A ja, mieszkaniec największego cmentarza w dziejach ludz-

kości, mam dalej pisać «komedię» pt. *Przyrost naturalny*. Wczoraj wieczorem jeszcze raz wypisałem czarnymi literami tytuł. Tłumaczę sobie, że jestem «literatem», więc mam prawo do pisania nie tylko dramatów, ale komedii i humoresek.

Aby istniały formy i aby te formy mogły rozwijać się, muszą mieć pewną przestrzeń wolną dokoła. Może to być milczenie. W sztuce *Przyrost naturalny* chodzi o operowanie żywą, rosnącą masą ludzką, która ze względu na ciasnotę niszczy wszystkie formy i przelewa się «z pustego w próżne». W akcie III ściany pękają i przez otwory wlewa się potok ludzi. Sam proces pękania, rozpadania się ścian stanowi «akcję». Natomiast głosy i słowa nie mają nic wspólnego z akcją.

(...) Bardzo długo ociążałem się z pisaniem tej sztuki. Zacząłem w roku 1958, prawie równocześnie z *Kartoteką*. Właściwie nie «ociągałem się», ale nie mogłem się zdobyć na spisywanie i opisywanie tego — co już istniało w mojej wyobraźni — w kształcie zmiennym, ale realnym. Co rozrastało się. Nie mogłem zdecydować się na wzięcie do ręki sekatora-długopisu, na przystąpienie do przycinania obrazów i pomysłów, do smutnego opisywania widowiska (smutnego i trochę nużącego). Wielokrotne próby zapisu przerywałem, zniechęcony świadomością, że lepiej to improwizować razem z zespołem. Dopiero z chwilą, kiedy zdałem sobie jasno sprawę, iż jestem skazany wyłącznie na zapisywanie, przystąpiłem do pisania tej sztuki. (Zastanawiam się, czy ograniczyć się wyłącznie do tekstu literackiego sztuki, czy też opisywać «historię» tego zjawiska, jego biografii» — *op. cit.* s. 299—300).

Próby zapisu

5. Zanim przystąpimy do interpretacji całości tekstu, konieczne jest w nim zwrócić uwagę, na takie dwa zdania: „Aby istniały formy i aby te formy mogły rozwijać się, muszą mieć pewną przestrzeń wolną dokoła. Może to być milczenie”.

W tym miejscu Różewicz odwołuje się do Norwida teorii milczenia i przemilczenia, wyłożonej w jego mało cytowanej a oryginalnej rozprawie *Milczenie* (1882). Trudno odpowiedzieć, czy chodzi o świadome odwołanie, czy też koincydencję. Nawet w tym drugim wypadku nie ma spotkań przypadkowych, lecz raczej zetknięcia przy określonym głębokim sensie. Jeszcze wyraźniej takie „zetknięcie” dokonało się u Gombrowicza, w jego *Iwonie, książnicze Burgunda* (1938) — tego bowiem twórcę trudno podejrzewać o bliższą znajomość Norwida.

W wymienionej rozprawie Norwid zaproponował uznać milczenie za odrębną część mowy. Jego wywody dotyczące funkcji milczenia (choć oczywiście nie może być ono traktowane jako wyraźna kategoria gramatyczna) nie są bynajmniej dziwactwem intelektualnym tego upartego samouka. Dowodzą tego rozprawy prof. I. Dąbskiej *Milczenie jako wyraz i wartość* („Roczniki Filozoficzne” t. XI 1963 z. 1) oraz *O funkcjach semiotycznych milczenia* („Studia Semiotyczne” t. II)¹.

Filozof
o milczeniu

Milczenie, przemilczenie, jako pewna swoista funkcja semiotyczna w sensie celowego uniku co do przekazania pewnych informacji (lub jako symptom chorobowy), ma duży walor. Wywody Norwida, na tle semiotycznym umieszczone — cytuje takowe I. Dąbska — nie są dziwaczne, lecz prekursorskie.

Koincydencja Różewicza z Norwidem, nie pierwsza i nie jedyna w jego twórczości, dotyczy wszakże nie tej kategorii gramatykalno-semiotycznej. Dotyczy innych Norwidowskich rozmyślań. Tych, które się kierują w stronę miejsca człowieka i osobowości w cywilizacji, koniecznego dla nich marginesu swobody, który może być również określony słowem — *milczenie*. Podobnie jak świąteczne i nocne milcze-

¹ Za zwrócenie uwagi na te prace i za ich udostępnienie serdecznie dziękuję prof. M. Plezi.

nie zbyt ruchliwej ulicy lepsze jest dla mojej pracy i każdego z nas od jej pokrycia i zagęszczenia przez decybele. Ich przyrost naturalny jest przecież pochodną przyrostu naturalnego w sensie prokreacji biologicznej.

6. „Zaiste, jak niebądź i czujnie, i współpracowicie oczekuje człowiek na owe, których dostąpić mamy, doskonałości, zaręczone nam postępowaniem, ulepszeniami potwierdzone i jaśniejące coraz nowszym, coraz pełniejszym (lubo zawsze niewystarczającym) systematem, jednakowoż tenże sam człowiek i społecznie zajmuje przecież także żywe miejsce w codziennej dramie doczesności, a na jej powołania odpowiadać i dopisywać onym jest obowiązany. Miałby on przeto jedną wiedzę podrzędną i zdawkową, na codzienne wypadki? — drugą zaś w zapoczątkowanych pracach ludzkości i jej spodziewaniu domniemaną? Jedną *tymczasowo postępującą*, drugą *obiecaną*... Stąd obiedwie niezupełnie trwałe mu właściwe, obiedwie warunkowe.

Cytat z Norwida

Śród takich to wiedz i tak się znajdując postawionym, uważa człowieczeństwo za dobre używać częstotliwie, zamiast odpowiedzi, *nie wypowiedzianych odwołok zdania, przemilczeń i nie — do — głębień wątpliwych*.

Atoli takowe właśnie umyślnie czy przemyślnie *nie wypowiedziane odwołoki zdania, przemilczenia i nie-dogłębienia* są przecież utajoną myślą, więc są tylko konieczne nie — do — powiedzianym ciągiem rzeczy!(...)”(C. Norwid: *Pisma wszystkie*. T. 6. *Proza, część pierwsza*. Warszawa 1971, s. 225—226).

7. Powróćmy do wyznania Różewicza z ostatniego października 1966 r. Jego możliwą interpretację organiczam do sprawy następującej. Pomiedzy tym zeznaniem autorskim a utworem *Przyrost naturalny* nie zachodzi stosunek identyczny, co na przykład u André Gide'a między jego po-

wieścią *Falszerze* a *Dziennikiem z Falszerzy*. Co u Tomasza Manna między notatnikiem autentycznym *Jak powstawał Doktor Faustus* a samym *Doktorem Faustusem*.

Dlatego nie zachodzi stosunek identyczny, ponieważ jako ukończony, a wobec tego niewątpliwie rozpoznawalny i jednorodny fakt literacki powieści *Falszerze* i *Doktor Faustus istnieje*, a komedia *Przyrost naturalny nie istnieje*. Jest ona tylko pewnym faktem intencjonalnym, niedokonanym i niedrukowanym.

W tym miejscu następujące zastrzeżenia mogą być postawione. Jak tego chyba bezspornie dowiódł Roman Ingarden (*O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960), *każde dzieło literackie jest tworem intencjonalnym*, a klasa tych dzieł tworzy szczególny zespół twórców o cechach ustalonych przez tego wielkiego uczonego. Ingarden wszakże — skoro w swoich rozważaniach (jako *Das literische Kunstwerk* pochodzą one sprzed 1930 r.) nie natknął się był na konkretne utwory, które inaczej gatunkowo zostały zamierzone przez swojego twórcę, a inaczej wykonane zostały i ślad tej przemienności przechowały w sobie jako główną cechę konstruktywną — wskazanego przypadku z zakresu ontologii literatury nie zdołał rozpatrzyć.

Inna intencjonalność

W przypadku Różewicza chodzi o inną, aniżeli Ingardenowską, intencjonalność dzieła. Nie mieści się ona w możliwości oznaczonej przez Ingardena jako „zmiana lub zniszczenie dzieła przez przedstawienie jego części” (*op. cit.*, s. 384—392), lecz sięga głębiej. Nie daje się też sprowadzić do zagadnienia z zakresu psychologii twórczości, aczkolwiek na pewno graniczy ze światopoglądem, z doświadczeniem i jest ich implikacją.

Co mianowicie analizować, badając *Przyrost naturalny*? Czy jego *strukturę końcową*, ukończoną i na piśmie przekazaną w stosunku do struktury zamie-

rzoney i o tyle istniejącej, o ile została ona przekazana w obrębie zapisu owej struktury zamierzonej a niedokonanej, czy też jak? Jaka zachodzi interferencja między tym, co zamierzone a tym, co dokonane? Badacz może sobie rzecz uprościć i zgodnie ze wskazaniem Ingardena tę właśnie strukturę końcową zbadać jako wyłączną, ale na pewno będzie to kiepski badacz. Sam problem godzien jest zasygnalizowania i rozpatrzenia jako zjawisko pograniczne i niełatwe.

8. Cóż mianowicie się stało?

Intencjonalność nie napisanego jako komedia utworu pod tytułem *Przyrost naturalny* ma szczególny charakter. Nie tyle został on *nienapisany*, ile został *zastąpiony* swoją „biografią”. Ta biografia utworu jest w istocie rzeczy fragmentem biografii pisarza, fragmentem jego pamiętnika intelektualnego, jego dziennika myślowego.

Utwór zastąpiony swoją biografią

Intelektualnego, myślowego, refleksyjnego. Nie jest to bowiem pod piórem Różewicza pamiętnik w ogóle, nie jest to dziennik *de omnibus rebus*. Coraz to więcej zmarłych pisarzy takie dzienniki pozostawia w swoim spadku. Nawet nie przeczuwając, jak często się kompromitują, licząc na tę swoją ostatnią kartę w karierze zawodowej literata, czyli spisowacza rzeczywistości i własnej duszy w różnych odmianach fabulistycznych. Nie każdy zawodowy spisywacz jest tak odważny, jak był nim Wacław Berent, ażeby wszystko po sobie zniszczyć, prócz napisanych i opublikowanych książek.

Grozi bowiem możliwość, że skoro w jakimś tam stuleciu istnieć będą tylko dzienniki pisarzy, to przestanie egzystować literatura w ogóle, albowiem nie będzie dopełnienia do terminu gatunkowego *dziennik* w postaci podmiotu sprawczego — *pisarz*. Niewielka w tym pociecha, że poniektórzy przed śmiercią wolą się kompromitować, już za życia ogłaszając swoje dzienniki.

Teatr
zewnętrzny

Na szczęście nie dotyczy to Tadeusza Różewicza. Mamy bowiem u niego przerywany co do czasu zapisu dziennik nienapisania utworu, a to nie oznacza impotencji twórczej, lecz dziennik nakierowany tylko na dany utwór. Przechodzi on w autokomentarz do własnej dramaturgii i jej odrębności wobec dramaturgii pokrewnych. Wprowadza ów autokomentarz w sedno rozpatrywanego, a jeszcze nie rozpatrzonego do końca problemu:

„Dla mnie zagadnieniem jest nie «początek», «środek» i domniemany «koniec» dramatu, ale trwanie pewnej «sytuacji». Dzielę teatr na «teatr zewnętrzny» (w tym teatrze najważniejsza jest akcja, to co się dzieje na scenie, i to jest teatr klasyczny i jeszcze teatr romantyczny) aż do dramatu współczesnego, do Dürrenmatta, Witkacego, dopiero u Becketta jesteśmy świadkami nie tylko pozornej akcji, ale i rozkładu tej akcji na scenie... ten rozkład jest u niego akcją. Żeby jeszcze dokładniej określić: teatr «zewnętrzny» jest już teatrem «historycznym»; teatrem, którego proces zakończył się — nie mówię o interpretacji tych tekstów przez reżyserów i krytyków. Dzielę więc teatr na teatr «zewnętrzny» i teatr «wewnętrzny». Do tego teatru «wewnętrznego» idę po śladach i znakach, które dają: Dostojewski, Czechow, Conrad” (*Sztuki teatralne*, s. 305—306).

9. Znaleźliśmy się chyba w centrum pisarstwa Różewicza, przez samego twórcę do owego miejsca doprowadzeni.

Utwór mający nosić tytuł *Przyrost naturalny*, gdyby zgodnie z pierwotnym zamierzeniem został napisany, byłby zapewne egzemplarzem scenicznym przynależnym do „teatru zewnętrznego”. Lecz tego pisarz nie mógł dokonać. Słowa adresowane do Becketta jego także dotyczą: — „rozkład stał się akcją”. Musiał więc przejść *Przyrost naturalny* do sfery „teatru wewnętrznego”. Co to oznacza na planie

genologicznym, na płaszczyźnie gatunków literackich, ku temu uparcie dążymy.

Pora, by postępowanie pisarskie Różewicza ująć w formułę steoretyzowaną. Konieczne jest zaproponować termin możliwie przylegający do jego praktyki. Dorobek tego autora nie daje się rozłożyć na siatce gotowych i dotąd uprawianych gatunków literackich. Trzeba więc zaproponować termin dotąd nie funkcjonujący w poetyce.

Wygląda, że właściwe będzie takie zestawienie słowne — z a m i e n n i k g a t u n k o w y (lub *zastępnik gatunkowy*). Różewicz, odkąd przestał być poetą jedynie, pracuje w obrębie systemu jemu właściwych *zamienników (zastępników gatunkowych)*.

Co wypada rozumieć przez tę propozycję terminologiczną? Rozumieć należy określony ciąg wydarzeń rozgrywający się w obrębie warsztatu pisarskiego i owego ciągu nieoczekiwany a domagający się wyjaśnienia rezultat końcowy. Wspomniane wydarzenia rozgrywają się w trójkącie między trzema wierzchołkami: *intencja* (zamierzenie) twórcza, *realizacja* (wykonanie) *zamierzenia*, *rozmycie* (infiltracja) pierwotnego zamierzenia przez realizację. Dopiero końcowy rezultat domaga się w wypadku Różewicza osobnej nazwy — z a m i e n n i k, z a s t ę p n i k.

Różewicz, podobnie zresztą jak każdy autor, zamierza swoją wypowiedź w ramie określonego gatunku literackiego, a nawet w owej ramie zaczyna już pisać. Dlatego jak każdy piszący, albowiem nie istnieje proces wypowiedzi literackiej, któremu by nie towarzyszył od razu wybór gatunku. Wielokrotnie bywa ten wybór koniecznością narzuconą przez temat czy też możliwości sprawcze danego pisarza. Nie ma sytuacji wyboru, jeżeli dany autor potrafi być tylko powieściopisarzem, tylko lirykiem, tylko tworzącym dla sceny. Istnieją wszakże twórcy, przed którymi taka sytuacja wyboru się otwiera. W ich rzędzie znajduje się Różewicz. Co w końcu oznacza, że podobna możliwość wyboru, będąc własnością jego

Nowy termin
K. Wyki

Sytuacja
wyboru

osobistego procesu twórczego, przynależy zarazem do procesu twórczego w ogóle.

Takie jest ogniwo pierwsze. W ogniwie następnym dokonywa się u Różewicza skręt, który również nie tylko dla niego jest znamieny. Daje się on spostrzec u niejednego z twórców. Na tym polega ów skręt procesu twórczego, iż w miejsce tekstu pierwotnie zamierzonego zostaje „podstawiony” tekst rzeczywiście napisany. Na linii pomiędzy zamierzeniem a realizacją następuje przemiana wykonania pisarskiego. Zjawisko takie od strony teorii gatunków literackich jest względnie proste. Świadectwem tego drugiego ogniwa może być *Śmierć w starych dekoracjach* i podany przez samego pisarza opis rodzin tego opowiadania:

„W marcu 1969 roku rozmawialiśmy o pańskich planach pisarskich. Na moje pytanie: «O czym będzie pańska nowa sztuka?» — odpowiedział pan: «O śmierci». Czy pan pamięta?

— Tak, jeszcze pamiętam.

— Czy plan został zrealizowany?

— I tak, i nie. Napisałem dłuższe opowiadanie pt. *Śmierć w starych dekoracjach*. Opowiada starszy człowiek, opowiadanie zostaje przerwane w przypadkowym miejscu, bo «bohater» umiera. Umiera w tymczasowym składzie dekoracji teatralnych i operowych.

— A więc zamiast sztuki powstało opowiadanie o «śmierci w starych dekoracjach».

— O życiu i przypadkowej śmierci w starych dekoracjach.

— A więc nie ma sztuki, jest opowiadanie?

— Sztuka zamieniła się, weszła w to opowiadanie” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1972, s. 165).

Zamiast sztuki
opowiadanie

10. Zamieniła się. Nie ma co tać, że to Różewiczowskie orzeczenie stało się u piszącego podstawą dla terminów — *zamiennik*, *za-*

stępnik. Opowiadanie *Śmierć w starych dekoracjach* z punktu widzenia jego genezy jest więc poniekąd zamiennikiem w stosunku do nie napisanej sztuki pod tym tytułem. Ale tylko poniekąd, ponieważ zmiana w wyborze gatunku jest zjawiskiem dosyć częstym, a ponadto, gdyby nie zeznanie autora w tej kwestii, nikt by się zapewne nie domyślił w ogóle po wyglądzie *Śmierci w starych dekoracjach*, że gdzieś we wnętrzościach tego tytułu tkwi zamierzenie dramaturgiczne. Ślady przejścia od formy scenicznej do narracji zostały całkowicie zatarte.

W trzecim ogniwie działań pisarskich, jakie usiłujemy przeanalizować, te ślady wcale nie są zatarte. Dokonywa się rozmycie pierwotnej intencji, ale to rozmycie staje się widoczne i ono orzeka o statusie utworu. Sprawa zamienności, zastępczości, wzajemnej infiltracji gatunków i form wypowiedzi jest dla Różewicza znamienna, jak dla nikogo w rówieśnym pokoleniu. Chyba tylko Miron Białoszewski i Stanisław Grochowiak — musimy to wskazać — odłożyły do biurka cioci Telimeny.

Powróćmy do *Przyrostu naturalnego*. Będąc zamiennikiem o właściwej takiemu terminowi krystalizacji, nie przestał ten zastępczy utwór być zapisem, być propozycją działań nadających się do wykonania autorskiego. Jest on mianowicie czymś, co może być nazwane *scenariuszem happeningu*. Autor oświadcza w pewnym miejscu, że zamiast pisać, wolałby realizować wraz z zespołem.

W zaproponowanym określeniu zawiera się pewna sprzeczność wewnętrzna. Do istoty happeningu należy bowiem to, że rozgrywa się on „żywiłowo”, a więc nie ma przygotowanego z góry scenariusza. Czy tak jest naprawdę — śmiem wątpić. Brak scenariusza oznacza tylko, że w happeningu brak scenariusza napisanego autorsko i opublikowanego. Cała ta pograniczna sprawa przypomina sytuację *commedia dell'arte* na tle oficjalnych gatunków scenicznych XVIII stulecia. Realizacje sceniczne do

Związki z happeningiem

tej klasy zaliczane wcale nie były czystą improwizacją, posiadały one swoje *canevas*, które nie były oficjalnie publikowane, wchodziły ponadto w krzyżówki genetyczne z gatunkami scenicznymi, uprawianymi przez poetyki okresu.

Skoro więc ów zamiennikowy zapis czytać od strony działań, jakie mają być wykonywane przez uczestniczące osoby (niekoniecznie zawodowych aktorów), jasne się staje, iż *Przyrost naturalny* jako możliwy utwór teatralny również egzystuje. To znaczy, że każdy umiętny reżyser (a może też i reżyser filmowy?) zdolny jest ten utwór wykonać, w miejsce nie napisanego dialogu wstawiając należne urywki z prozy bądź poezji Różewicza.

11. „W najwcześniejszym zapisie sztuka miała się rozgrywać (dziać) w umownym przedziale kolejowym lub tramwajowym, do którego przybywa ludzi. Miało to być wewnątrz urządzone jak przedział kolejowy. Po podniesieniu kurtyny przedział jest pusty. Do przedziału wchodzi młody człowiek, siada w swobodnej pozie, może nawet kładzie się na ławce. Potem do przedziału wchodzi młoda kobieta. Zaczyna się rozmowa, która przemienia się w flirt, wzajemne wabienie. W ciągu sztuki do zamkniętego wnętrza przybywają ludzie. Osobno lub parami. Najpierw panują tu formy cywilizowane. W ogóle formy. Przestrzeń pozwala na zachowanie form, czyli stosunków cywilizowanych (kulturalnych). Ale ludzi ciągle przybywa. Starcy, kobiety i dzieci. Sportowcy, kobiety ciężarne. Ludzie zajmują miejsca na półkach przeznaczonych na bagaż. Stoją w przejściu. Ale jeszcze przepaszają, jeszcze się oburzają, jeszcze trzymają dzieci wysoko nad głowami. Jednak formy zmieniają się. W naszych oczach przechodzą przerażającą metamorfozę wywołaną brakiem przestrzeni. Przede wszystkim siedzący wewnątrz próbują zamknąć drzwi. Do przedziału wchodzi majestatyczny Arcykapłan. Wygłasza kilka

frazesów, błogosławi, gładzi główki dzieci; przewrócony na podłogę, a potem rzucony na siatkę bagażową głądzi dalej namaszczone głośm o godności matki, grzeszności środków antykoncepcyjnych, o «kalendarzyku». Ciężarne kobiety opowiadają o swoich kłopotach z mężami, inne jadą na kurację do wód, zrozpaczone swoją bezpłodnością. Równocześnie z zewnątrz rośnie ciśnienie, ściany wyginają się. Żywa masa w zamknięciu jest tak ściśnięta, że zaczyna kipieć. Następują po sobie jeszcze dwa, trzy wybuchy. Ruch miesza się z krzykiem. Wreszcie wszystko nieruchomieje. Z masy wydobywają się w milczeniu młodzi. Siadają obok siebie i zaczynają flirtować, wabić się. Ich głośy w ciszy przypominają gruchanie gołębi.

Była to wizja sztuki, oparta wyłącznie na ruchu, na rośnięciu żywej masy. Dialog miał tylko wchodzić w pewnych momentach i komponować poszczególne fazy tego procesu, który odbywał się wewnątrz zamkniętej przestrzeni” (*Sztuki teatralne*, s. 300—301).

Zmieniające
się formy

12. Ze względu na cel generalny niniejszego szkicu można cytowany fragment interpretować jako świadectwo czysto genologiczne i dotyczące wzajemnej infiltracji gatunków literackich. Taka jedynie interpretacja byłaby zawężeniem sprawy. Wypowiedź zamiennikowa Różewicza zawiera treści ideowe charakterystyczne dla jego całego światopoglądu. Jeżeli tak na nią spojrzeć, a więc w pełnej konsytuacji dorobku pisarskiego, dotyczy ona spraw następujących (przy każdym z poniższych punktów możliwe byłyby obfite cytaty z poezji Różewicza, ale nie wkraczajmy w próbę monografii).

Wyliczam:

I. Bezsilność ideologów wobec świata rzeczywistego i rządzących nim praw. „Majestatyczny Arcykapłan wygłasza kilka frazesów”.

Tezy
światopoglądowe

II. Somatyczny charakter całego świata ludzkiego, podobnie jak pierwszy stały punkt przekonań pisarza. „Z zewnątrz rośnie ciśnienie, ściany wyginają się. Żywa masa w zamknięciu jest tak ściśnięta, że zaczyna kipieć”.

III. Introwertyczny charakter całej sytuacji. Przedział, do którego coraz więcej osobników się wciska i na przedział naciska, może być rozumiany jako osobowość, jako autorskie ja nieustannie atakowane i gwałcone przez otaczający je świat. „Formy zmieniają się. W naszych oczach przechodzą przerażającą metamorfozę wywołaną brakiem przestrzeni”.

IV. Chociaż cała sytuacja ma charakter somatyczny i konfliktowy, nie zniknęła prosta nadzieja na jej rozplątanie i rozjaśnienie. „(Młodzi) siadają obok siebie i zaczynają flirtować, wabić się. Ich głosy w ciszy przypominają gruchanie gołębi”.

Na tym dopiero szczeblu mamy do czynienia z czymś, co jest właściwe nie procesowi twórczemu w ogóle, ale temu procesowi przefiltrowanemu przez osobowość i światopogląd Tadeusza Różewicza. Pisarz ten coraz częściej używa jako formy wypowiedzi zamienników gatunkowych. Jeżeli chodzi o zamiennik w stosunku do form scenicznych, a więc ich przejście w inne formy podawcze, świadectwem tego będzie większość *Teatru niekonsekwencji* (1970, szerszy układ: *Sztuki teatralne*, s. 299—403). W jeszcze dobitniejszym stopniu *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (1971, przedruk *Proza*, s. 575—643). Wręcz ośmieszające krytyków (?) i recenzentów opinie o tych dwu tomach stąd zapewne się wywodzą, ponieważ nikt z powyższych panów nie pamięta całego dorobku Różewicza. Każdy z nich (z wyjątkiem Henryka Voglera, autora jedynej dotąd próby monograficznej) czyta od książki do książki, i tyle co jest w danej książce, o ile oczywiście jej sensu się domagał, co też bardzo rzadko się zdarza. Zamiennikowy, zastępczy, infiltrujący zaprzeczne jakości gatunkowe

O krytykach
i recenzentach

wygląd owej twórczości całkowicie się wtedy wymyka uwadze.

13. W dorobku pisarskim Różewicza istnieje utwór, w którym genologiczna heteregoniczność i zamiennikowy charakter jego piarstwa najdobitniej doszły do głosu. I gdzie także odsłonięty został jeszcze dalszy układ odniesienia, na którego tle, wciąż w ramach światopoglądu oraz ideologii pisarza, zjawiska, o których mowa, dodatkowo i chyba już całkowicie się wyjaśniają.

Jest tym utworem *Tarcza z pajęczyny*. Datowana grudzień 1963, a więc w stosunku do całego procesu bardzo wcześnie. Na pozór jest to bezładny stos notatek prozaicznych, poetyckich i wycinków z gazet. Daje się w tej otwartej szufladzie zaprowadzić sens, raczej kilka sensów, ponieważ one ze sobą koegzystują.

Tarcza z pajęczyny to zapis potoku świadomości osobnika w nieustannym rozjeździe. Znów pozeracz gazet, jak ten ze *Śmierci w starych dekoracjach*, krążący po faktach i po szczegółach. Od strony tematycznej dotyczy ten zapis przede wszystkim ustawicznego podróżnictwa pisarza, wyraża się w nim jego niepokój kontynentalny. Jeżeli powtarzany przez Różewicza z pamięci rozkład jazdy ustawić w porządku przebywanych przez niego stacji, „porządek” ten oto jak wygląda. Stąd cudzysłów, ponieważ w rzeczy samej jest to nieporządek dowolnego kojarzenia. Dowolnego co do faktów, ale bynajmniej nie dowolnego na płaszczyźnie światopoglądowej — o czym za chwilę.

Gliwice — Montreux (Filharmonia Narodowa, koncert Artura Rubinsteina) — Wrocław — Szanghaj — Kraków (1963, 1946) — Chiny (Czengtu) — Neapol — Moskwa — Syberia — Gliwice — Mongolia — Biennale w Wenecji — Warszawa — Rzym — Ostia — Muzeum Barberini — *Fornarina* Rafaela. Zgoła perseweracyjnie w tym rozkładzie jazdy powraca temat włoski. W roku 1963 mogło to być nie-

Niepokój
kontynentalny

całkiem jasne dla czytelnika Różewicza, dzisiaj jest w pełni konsekwentne. Zapis tego tematu różni się od jego innych ujęć u pisarza. Dotyczy on bardzo prostego i jakże często dającego się sprawdzić zjawiska: *zanim* wyjechaliśmy za granicę, *już* tam jesteśmy wyobraźnią; *zanim* skończyliśmy pobyt zagraniczny, *już* jesteśmy w kraju, u siebie.

Pierwsza z notatek całkowicie odsłania powody napisania *Et in Arcadia ego* i *Śmierci w starych dekoracjach*. „Nie mówiłem nikomu, że wyjadę. Chodziłem tu po ulicach i byłem już nieobecny. Byłem tam «w słonecznej Italii». Chodziłem po ulicach i myślałem o powtórnych narodzinach. O tym, że «wyspowiadam się», że obmyję się, że raz jeszcze zobaczę niebo i ziemię. Chciałem zamknąć oczy i skoczyć z tej wieży. Ciało moje już zanurzało się w kraj nieznaną, który mnie wzywał. Była to myśl o odpuszczeniu. Wszystkich «grzechów»” (*Proza*, s. 209).

W słonecznej Italii

Druga notatka, przedpowrotna, przynosi przejście nieudanej ziemi obiecanej, ziemi oczyszczenia w popolitą rzeczywistość, chociaż terenowo leży ona w Rzymie: Ostia — Foro Italico — Stazione Termini — Muzeum Barberini: „Przeszedł dozorca nucąc i skrzypiąc butami. Starsza pani w okularach poświęciła Fornarinie 10 sekund, potem wyglądała przez okno pół minuty” (*op. cit.*, s. 226).

Lecz nie strona tematyczna ani genologiczna, ani z kolei zamiennikowa — ustawiczne przechodzenie prozy w wiersz, wiersza w prozę — jest najważniejsza w *Tarczy z pajęczyny*. Najważniejsza jest Różewiczowska przyczyna światopoglądowa tego rozgardiaszu gatunków. Między genologiczno-zamiennikowym wyglądem utworu a jego światopoglądową podstawą zachodzi pełna zgodność. W tej zgodności ostro się wyraża jednolity i konsekwentny, mimo wszystkie różnice instrumentacji dowodowej, charakter pisarstwa Różewicza.

Autor *Tarczy z pajęczyny* jest ruchomy. Nie tylko

w tym znaczeniu, że wciąż podróżuje. Ruchomy jest, albowiem cała otaczająca go sfera postaw ludzkich, osobowości i ocen jest ruchoma i niepewna. Nastąpiła ogólna przemienność określeń i wcieleń, dokonała się powszechna depersonalizacja. Ale to wywołuje tęsknotę za stabilizacją, czyli dążenie do wartości — znów stała u Różewicza cecha.

16. Niepewność rozgraniczeń i ustaleń, ogólna depersonalizacja, oto na jakich osiach — wedle Różewicza — obraca się rzeczywistość ludzka XX w. Powtarza on wielokrotnie, że wiek XIX przyniósł śmierć Boga, wiek XX śmierć człowieka. Wiadomo, co trzeba rozumieć przez pierwszy człon tego twierdzenia. Człon drugi nie jest tak jasny. Może on oznaczać zbrodnie ludobójstwa, w stuleciu XX popełniane nagminnie. Ale chyba nie tylko to, ponieważ historia w swoim przebiegu nigdy bez zbrodni się nie obywała, a Różewicz nie jest naiwnym sentymentalistą. Człon drugi raczej oznacza śmierć człowieka przez jego depersonalizację, przez sprowadzenie osoby do kawałka somy w generalnym „przyroście naturalnym”. A tymczasem: — „twarze ludzi i twarze zdarzeń nie powinny zmieniać swoich rysów” (*Proza*, s. 208).

Śmierć przez
depersonalizację

Zmieniają je wciąż, przechodzą w głosy i w anonimy kreacje podawcze tak dla Różewicza typowe, zamiast by postacią zostać. Co nieuchronnie prowadzi ku temu, że rzeczywistość stała się — tarczą, ale z pajęczyny. Jeżeli tak, gatunki literackie też nieuchronnie w pajęczynę się przemieniają. Tutaj zapewne mieści się ostateczna podstawa, w której imię zamiennik wypiera u pisarza gatunek.

Śmierć Boga. Śmierć człowieka. A więc może śmierć literatury.