

Piotr Lachmann

## Różewicz jako „tworzywo”

*Współczesny komentarz Piotra Lachmanna do nagrania wystąpienia Tadeusza Różewicza na wieczorze autorskim w Domu Literatury 26 kwietnia 1991 roku, rozmowy Lachmanna z poetą dzień później oraz nagrań późniejszych. Wypowiedź jest częścią dyskusji Różewicz – dobrze, że się zachowało...*

*Recycling* [1998] Tadeusza Różewicza jest dla mnie jednym z największych wierszy dwudziestowiecznych o Zagładzie. Absolutnie porównywalnym z wierszami z *Niepokoju* [1947] i *Czerwonej rękawiczki* [1948] – a świadczącym o niepokoju poety jako zjawisku ciągłym, notorycznym, obsesyjnie towarzyszącym jemu i jego twórczości. Nie widzę tu możliwości rozgraniczenia między życiem a twórczością.

Odzysk z odpadków, ze strzępków i na nowo złożonych odrzutów. Kolaż elementów z odzysku na nowo poskładanych i poddanych daremnej próbie całości. Naczelne motto twórczości i poetyki Różewicza to „zawsze fragment” – zgodnie z tytułem jednego z tomów [1996].

Kiedyś mówiło się o Różewiczu jako o „poecie śmietników”. Jest wiele wierszy niejako rozgrywających się na śmietnikach większych i mniejszych miast. I dosłownie, i w przenośni. Po wojnie wszystko to, co uchodziło za wartość, znalazło się na śmietniku. Potem obok tego wielkiego śmietnika poeci znów zakładali swoje ogrody i ogródki. Zaczęli na nich hodować swoje kwiaty i zielniki. Metafora poety uprawiającego swój ogródek wbrew rosnącemu śmietnikowi świata często pojawiała się we wczesnych rozmowach Tadeusza Różewicza ze mną. Znalіśmy identyczne śmietniki i ich racje bytu. W Gliwicach, w latach pięćdziesiątych.

Później śmietniki naszej cywilizacji stały się przedmiotem zainteresowania już nie tylko szczurów (też pojawiały się w wierszach Różewicza). Odzysk stał się nowym wyzwaniem cywilizacji, w której odpadki rosły na równi z liczbą mieszkańców ziemi. W ostatnich wierszach i poematach – choćby w niesłychanym *Credo* z tomu *Kup kota w worku* [2008] również „świat kultury” znalazł się na wielkim śmietniku świata, gdzie „rządzi Hery Poter” (sic!).

W niemieckim słowie *Entsorgung* [utyliczacja] kryją się konotacje znane z filozofii Martina Heideggera. Jarosław Iwaszkiewicz napisał piękny i bolesny wiersz *Benzyna Aral* o podróży pociągiem po Niemczech i rozmowie z panią Troską, Frau Sorge. Kończy

się słowami: „Guten Tag, liebe Frau Sorge. Dobrze mi z panią tak jechać”. W Auschwitz nie znano jeszcze bodaj tego tak obecnie popularnego pojęcia, które stało się nowym kantowskim imperatywem kategorycznym, ale jego tragicznej konotacji uczyli się już członkowie Sonderkommando.

Moje nagrania z poetą, które rozpoczęły się w roku 1980, zrazu jako zabawa przed obiektywem małej kamery amatorskiej, zamieniły się w ciągu trzech dziesięcioleci w stos kaset, które sypią się i proszą o możliwie rychłą digitalizację. Przystąpiłem do niej, kiedy zabrałem się wreszcie – po dziesięcioleciach – do ich porządkowania i selekcji. I to słowo nie kojarzy się najlepiej, szczególnie w kontekście Różewiczowskiego „recyclingu”. Powstała już pierwsza część tryptyku [filmu o poecie] *Tadeusz Różewicz: twarze* [2012]. Będzie emitowana w drugim programie TV, zapewne o bardzo późnej porze nocnej. Jest w niej wiele myśli dywersyjnych i wciąż prowokujących. Pracuję nad drugą i trzecią częścią. Okazuje się, że pod początku tych nagrań minęło już tyle czasu, że stare kasyety i ich niekiedy zdumiewająca treść nabierają aury staroci, reliktyw, mimo że – o dziwo – nie straciły nic na aktualności dzięki trafnym diagnozom poety, który tak często „wyprzedzał swój czas”. Tak naprawdę po prostu rozpoznał nasze choroby wcześniej...

Dokonuje się zatem teraz mały recycling nagrań z wielkim poetą. Jak mówię – zadziwiająco świeży jest na nich czas. Świeży, mimo że nośniki się zestarzały, podobnie jak aktorzy tych nagrań, rozmówca i jego operator. To normalny efekt zawieszenia czasu w obrazie, zdolnym do zamiany w cyfrę. Pisał o tym Vilem Flusser. Obrazy cyfrowe są poza czasem, a przynajmniej likwidują starą triadę przeszłość–teraźniejszość–przyszłość. Cytuję z książki *Pismo*:

Wytworzone przez cyfrowe kody obrazy są wszędzie (również poza powierzchnią ziemi) obecne jednocześnie. Pojęcia „teraźniejszość”, „przyszłość” nabierają zupełnie nowych znaczeń. „Czas” staje się synonimem „stania się prawdopodobnym” a „teraźniejszość” urzeczywistnieniem możliwości pod postacią obrazów”.

I jeszcze jeden cytat: „Historia wreszcie ma konkretny cel, ku któremu podąża, a mianowicie: stać się obrazem”. Co innego (choć pod względem ontologicznym być może to samo) miał na myśli Heidegger, gdy pisał, że powinniśmy mieć przed oczami świat jako obraz, światobraz, *das Weltbild*. U Flussera, podobnie jak u Heideggera, obraz jest bytem wirtualnym, tu pod postacią obrazów cyfrowych, tam pod postacią wyobrażeń o świecie, konkurującym z realem i starającym się go przebić, a w końcu

pokonać, jeśli nie zastąpić. Gdy się robi nagranie, pamięta się o tym, że jest się kimś w rodzaju kata realu i akuszera wirtualu.

Czas więc zachował się na tych kasetach i można go cofać i nim manipulować, ale wiadomo, że w ostatecznym rozrachunku to on manipuluje nami. Wciąż jesteśmy zakotwiczeni w realu, chociaż próbujemy przedostać się wszelkimi możliwymi sposobami, między innymi za pomocą nagrań, do wirtualnej nadrzeczywistości, do wiecznego wirtualnego raję.

Doskonale wie o tym poeta Różewicz; jest on niejako pierwszym wtajemniczonym w proces rozkładu i w proces odzysku. Dlatego jest tworzywem szczególnym. To jego samowiedza o tym, że staje się przedmiotem nagrania i przedmiotem późniejszego recydingu powoduje, że nie jest tworzywem zwyczajnym, takim jakim są na przykład aktorzy serialowi, będący tworzywem podobnie biernym jak drzewa, ulice, samochody filmowane przez pierwszego lepszego przechodnia wyposażonego w komórkę lub kamerkę. Ich świadomość, jeśli istnieje, jest głęboko ukryta, przeszkadzałyby realizatorowi, fabule symulującej real, byłyby czymś nieznośnym dla masowych konsumentów.

Rozmawiałem w tych dniach z młodym aktorem, znanym już szeroko z seriali. Dowiedziałem się, że aktorzy nazywają to, co tworzą na planach seriali „żyćkiem”. Ale ich konsumenci, miliony przed telewizorami każdego dnia, nie mogliby bez tego żyćka żyć, to żyćko zastępuje im życie. Aktorzy muszą udawać, że są ekspertami od skomplikowanych operacji na otwartym organizmie pacjenta, robią to tak przekonująco, że wierzymy w niezbędność tych wyrafinowanych zabiegów, drżymy, czy też pacjent przeżyje zabieg – nie, właśnie nie drżymy, przecież ci spece od żyćka są wspaniałymi chirurgami, którzy z pewnością ocalą życie pacjenta, potrzebnego do fabuły kolejnych odcinków. Chyba że wielki brat albo w tym przypadku wielka siostra chce się aktora pozbyć i urządzi mu pogrzeb na planie.

Gdy poeta mówi o poezji, o swoich wątpliwościach, załamaniach i tylko bardzo dyskretnie o niepodważalnych dokonaniach, gdy analizuje dokonujący się dopiero co „zapis” z pozycji tego, który będzie go oglądał w innym czasie, albo tych, którzy będą go oglądali po jego odejściu, gdy zarówno w mówieniu, jak i w zamilknięciach demonstruje antynomie tworzenia i jego niemożności oraz odbioru i jego antynomii, jest tworzywem wyposażonym we własną subiektywną obiektywność. Jest t w o r z y w e m t w o r z ą c y m. Profesor Wojciech Dudzik zasugerował, żeby mówić, o „tworzywie

aktywnym” – powiedziałbym wręcz „radioaktywnym”, jako że poeta ma wciąż na uwadze czas połowicznego (swego) rozpadu.

Przypomina to proces poznawczy w fenomenologii Edmunda Husserla, wzorowany zresztą na pracy aparatu fotograficznego. Między obiektywem kamery a poetą filmowanym a jednocześnie realizującym własne, czasem wręcz telepatycznie przekazywane, dezyderaty lub sugestie powstaje to, co w fenomenologii nazywa się relacją intencjonalną, najprościej – składającą się z dwóch członów noezy i noematu. Przedmiot jest jednak w tym przypadku świadomy tego, że jest przedmiotem, zatem tworzywo „Różewicz” to połączenie (a raczej zderzenie i skrzyżowanie) tych dwóch członów relacji. Przedmiot świadomy jest tego, że stając się przedmiotem zapisu zachowuje swoją podmiotowość, broni się zarówno słowem, jak i milczeniem przed zamianą w instrumentalny przedmiot na podobieństwo aktora serialu. Troszczy się o swoją nieredukowalną suwerenność. Świeci twarzą, która bardziej od światła lubi mrok, ciemność – dlatego między innymi stałem się beneficjentem tych małych improwizacji – ponieważ światła wielkiej telewizji paraliżują myśl albo czynią ją rzeczą niestosowną, zbędną. Bliskowizja, jaką jest video, jest przyjazna i twarzy, i produktom pochodzącym z głowy.

Teraz się to „odzyskane” poddaje montażowi. Wiadomo, że każdy montaż jest ingerencją w suwerenność, próbą przywrócenia podmiotowi statusu przedmiotu, zamiany myśliciela w aktora. Świadomy tego poeta bierze na siebie w końcu i tę rolę, rolę bycia aktorem. Ironizuje, a jednocześnie poddaje się prawu grawitacji każdego zapisu. Również w ten sposób ocala swoją przekorną suwerenność.

Jednym ze sposobów jej budowania jest konsekwentna improwizacja, zatem ucieczka, oraz to, co Antonin Artaud nazywał mową suflowaną, tak przez niego znienawidzoną. Gdy z kolei taki zapis staje się budulcem spektaklu videoteatralnego, zmontowanego kontrapunktowo, powstaje zaskakująca różnica między sposobem gry aktorów, tradycyjnie z mozołem panujących nad tekstem autora, a samym autorem, występującym razem z nimi, choć na innej zasadzie ontologicznej – jako wirtualny fantom, niejako ich grę przedrzeźniając i podważając.

Tu wylądowałem przy spektaklu [\*Hommage à RÓŻEWICZ\*](#), w którym poeta i dramaturg jest jednym i tym samym, a jednak różnym – i od siebie, i od aktorów wypowiadających fragmenty jego suflowanego tekstu.