

Anna Filipowicz*

Różewiczowski

„zwrot ku rzeczom”?

O butach poety z utworu *Áladerrida*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2023.014>

Streszczenie: Artykuł porusza problem ontologicznego statusu rzeczy w poemacie *Áladerrida* Tadeusza Różewicza (tom: *Kup kota w worku*). Na przykładzie motywu starych butów poety autorka bada rolę przedmiotów codziennego użytku w konstruowaniu społeczno-kulturowej tożsamości człowieka. Stawia przy tym tezę o ich sprawczości w rozumieniu koncepcji Alfreda Gella, Brunona Latoura czy Bjørnara Olsena, którzy postulują dowartościowanie materii jako równoprawnej z ludzkim sprawcą formy istnienia. W myśl ich filozofii przedmiotów nie sposób uznawać jedynie za bierne narzędzia i świadków działań ludzkiego podmiotu, stanowią one bowiem aktywnych współuczestników i współtwórców naszego życia, wywołujących w nim rzeczywiste skutki. Sklania to autorkę artykułu do pytań o możliwość odczytania Różewiczowskich realiów w perspektywie „zwrotu ku rzeczom”, z uwzględnieniem wykraczających poza antropocentryczny horyzont kodów – epistemologicznych, ontologicznych i etycznych. Sprzyja temu zwłaszcza inspirowanie się poety malarstwem Vincenta van Gogha, którego obrazowane po wielokroć buty miały, według krytyków, wyraźnie mediacyjny charakter, stając się dla artysty sposobem „przemierzania świata” i jego rozumienia.

Słowa kluczowe: „zwrot ku rzeczom”, sprawczość rzeczy, *Para butów* Vincenta van Gogha, buty Różewicza, Różewicz a fotografia

* Dr hab., prof. UG, pracuje w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie zajmuje się literaturą współczesną odczytywaną z perspektywy filozofii posthumanizmu i studiów nad zwierzętami.

E-mail: anna.filipowicz@ug.edu.pl | ORCID: 0000-0002-6779-6643.

Różewicz's "Turn to Things"?

About the Shoes of the Poet

from the Poem *Áladerrida*

Abstract: The article examines the problem of the status of things in Tadeusz Różewicz's poem titled *Áladerrida* (the volume: *Kup kota w worku*). Using the example of the poet's shoes theme, the author analyzes the role of everyday objects in creating human socio-cultural identity. She argues that objects have agency, in the sense described by Alfred Gell, Bruno Latour or Bjørnar Olsen, who postulate that matter should be valued as a form of existence equal to the human actor. According to their philosophy, objects cannot be regarded only as passive tools and witnesses of the activities of the human subject, because they are active participants and co-creators of our life, causing real effects. This prompts her to ask questions about the possibility of reading Różewicz's things in the perspective of "the turn to things", which takes into account codes that go beyond the anthropocentric horizon – epistemological, ontological, ethical. This is helped by the poet's inspiration with the paintings of Vincent van Gogh, whose *A Pair of Shoes*, according to critics, had a clearly mediating character, becoming for the artist a way of "traversing the world" and understanding it.

Keywords: "the turn to things", the agency of things, *A Pair of Shoes* by Vincent van Gogh, Różewicz's shoes, Różewicz and photography

Zainteresowanie Różewicza rzeczami, o których mowa w poemacie *Áladerrida* z tomu *Kup kota w worku* (2008), nie jest dla czytelnika widoczne od razu, ani nawet przy drugim spojrzeniu. Poeta wpisuje namysł nad przedmiotami w porządek wielopoziomowych rozliczeń z (późno)postmodernistyczną kulturą i umieszcza pośród dominujących w zbiorze parodii, pastiszów, trawestacji, jako część intertekstualnej gry z własną i cudzą twórczością. Różewiczowskie podejście do realiów każe się więc dopiero wydzielić z wszechobecnych tutaj recyklingowych strategii lub wręcz wydobyć z literackiej przestrzeni przemilczeń i niedomówień, które rozszczelniają logoreiczny dyskurs wywodu, obliczony na komunikowanie dystansu do rzeczywistości. Owo podejście wymaga nie tylko bliższego przyjrzenia się dotyczącym rzeczy fragmentom utworu, lecz przede wszystkim reinterpretacji dotychczasowej wiedzy o twórczości poety (Skrendo 2009: 74), a nawet – założonego tu jako efekt odbioru – dekonstrukcyjnego jej odczytywania. Przynosi ono czytelnikowi obraz Różewicza–ironisty, a także filozofa i moralisty, który, nawet żegnając się ze światem, wciąż wykazuje zaciekawienie tak zamieszkującym go człowiekiem, jak też pozostającymi z nim w relacji rzeczami.

Stosunek poety do realiów uwidacznia najpełniej obraz starych butów, który zostaje uobecniony na wizualnym i językowym poziomie utworu. Dołączoną do wywodu fotografię własnego obuwia czy nawiązywanie do nich w tekście poematu można interpretować nie tylko zgodnie z kluczem tytułu, w odniesieniu do toczących się wokół *Pary butów* Vincenta

van Gogha głośnych krytycznych polemik¹, lecz przede wszystkim w kontekście biografii Różewicza i jego związków z rzeczami. Analizowane z takiej perspektywy buty pozwalają przyrzeć się bliżej znaczeniu codziennych przedmiotów w konstruowaniu tożsamości podmiotu i jako poety, i jako człowieka. A także postawić pytanie o możliwość pomyślenia o Różewiczowskim podejściu do realiów w perspektywie „zwrotu ku rzeczom” i proponowanych przezeń nowych, uwzględniających produktywność przedmiotów, kodów – epistemologicznych, ontologicznych, etycznych.

I

Temat butów poety nie jest w *Áladerridzie* podejmowany osobno, lecz staje się „głosem w dyskusji” o słynnym obrazie van Gogha, która toczyła się między Meyerem Schapiro, Martinem Heideggerem, a następnie także Jacquesem Derridą. Różewicz dystansuje się w utworze zarówno wobec dwóch pierwszych interpretacji *Pary butów*, jak też wobec odnoszącego się do nich krytycznego komentarza autora *Prawdy w malarstwie*. Przez parodiowanie dyskursu Schapira kwestionuje się więc w poemacie nadmierne przywiązanie historyka do wąsko rozumianych biograficznych odczytań dzieł sztuki („para/starych kalesonów po/führerze i haj!deggerze paraliżuje/orientację profesorów Goldsztajna i Szapirego” [Różewicz 2008]); przez kpiny ze stylu Heideggera deprecjonuje się z kolei nazistowskie uwikłania filozofa („heil!deger”) i charakterystyczne dla niego upodobania do gier etymologicznych. Różewicz bierze też w ironiczny nawias specyficzną Derridiańską składnię, dygresyjność, hermetyczność, a nawet konkretne metafory i obrazy, zarzucając myślicielowi, że jego „karkołomne interpretacje” „często przerastają obiekt przez niego obrabiany”². Ów akademicki spór „wielkich współczesnych filozofów” poeta kwituje w utworze mianem „wartej Nic” gadaniny, która skupiona na abstrakcjach, traci z oczu aksjologiczną wartość *Pary butów*. W portretowaniu własnego obuwia autor *Áladerridy* widzi bowiem sposobność do wyrażenia swych estetycznych i etycznych przekonań o dziele van Gogha oraz do zaświadczenia o wieloletniej fascynacji jego twórczością. Dla Różewicza jest to jednak przede wszystkim okazja do bliższego przyjrzenia się „rzeczom samym w sobie”, „reprezentującym podstawowe znaczenie swego bycia”, które holenderski artysta uczynił jednym z tematów przewodnich swego malarstwa oraz myślenia o świecie.

Obraz butów poety zostaje uobecniony na kilku konstrukcyjnych poziomach utworu – w konwencjonalnym tekście poematu, we włączonej do wywodu fotografii oraz w umieszczonej tuż pod nią odręcznej adnotacji Różewicza. Uruchamiają one nie tylko różne mechanizmy przekazu i odbioru tego motywu, lecz przede wszystkim różne porządki jego rozumienia, które wzajemnie się przenikają i dopełniają³. Sposobem obrazowania bu-

¹ Chodzi o polemikę M. Schapiro (*Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Gogh* [1968]) z M. Heideggerem (*Źródło dzieła sztuki* [1950]), do której odniósł się następnie J. Derrida (*Restytucje* [1987]).

² Więcej o Różewiczowskiej krytyce interpretacji obrazu Van Gogha pisze Joanna Adamowska (2018: 137–156).

³ Na temat znaczenia fotografii i ilustracji w późnej twórczości Różewicza pisze szerzej Maria Prussak (2014: 57–66).

tów rządzi bowiem w *Áladerridzie* zasada fragmentarycznego katalogu, powstającego przez nagromadzenie heterogenicznych elementów znaczących, zarazem przywołanych wprost i pozostających w sferze niedomówień, otwartych na ciągle uzupełnienia. Jego prowizoryczne granice wytyczają przeciwne bieguny Różewiczowskiej autobiografii – potraktowana refleksyjnie przeszłość, którą uruchamia wzmianka o noszonym w partyzantce obuwiu, oraz terażniejszość, do której nawiązują przedstawione na fotografii używane buty. Oba te punkty czasowe tworzą umowną ramę dla snucia opowieści o własnym archiwum pamięci i wyobraźni, o kolekcji ważnych dla siebie tropów i motywów, o rejestrze dialogów z „drogimi nieobecnyymi” – bliskimi sobie zmarłymi z kręgu kultury i sztuki. W kontaktach z tym, co minione oraz z tym, co wciąż aktualne, pośredniczą w poemacie właśnie buty – rzeczy codziennego użytku, zwyczajne, niepozorne, pospolite, zanurzone w konkretności i materialności. Różewicz konstruuje swą biografię poprzez historię własnych i cudzych związków z nasyconymi realnością przedmiotami, nawet jeśli w *Áladerridzie* nie sposób doświadczyć ich bezpośrednio, lecz głównie przez wizualną reprezentację.

II

Odnoszące się do butów poety partie utworu mają za punkt wyjścia dołączone do nich zdjęcie, które cechuje realistyczny charakter, bliski sprostaniu wyzwaniami referencjalności. Spośród konstrukcyjnych poziomów poematu to właśnie ono skupia na sobie największą uwagę, wdzierając się jakby „od zewnątrz” do utrwalonego w wywodzie przekazu i modyfikując sensy przyjęte w jego linearnej lekturze. Różewicz z premedytacją kieruje aktywność odbiorcy na fotografię swoich zużytych butów, zaś jej lokalizacji w utworze przydaje dwójakie zadanie – osłabiania komunikowanych dotąd parodystycznych znaczeń i otwarcia rozważań nad poematem jako więcej niż tylko literacką formą. Umieszczeniu zdjęcia dosłownie „w środku” utworu towarzyszy także poetycki autokomentarz, mówiący o zastosowanej tu formule *in media res* oraz czyniący z obrazu jeden z kluczy do własnego imaginacyjnego archiwum („ja jako/właściciel starych butów/[do pary] których zdjęcie jest/w samym środku – *in medias/ res* – tej skromnej rozprawki/pragnę cały problem przenieść/w bardziej intymne strony/podmiotu [...]” [Różewicz 2008: 105]). Różewiczowskiej fotografii nie sposób bowiem uznać za „zwykłe” przedstawienie przedmiotu, które funkcjonuje na prawach innych obrazów-pamiętek, jako jeden z wielu elementów osobistego zbioru. W wizualnym portrecie realnych „rzeczy samych w sobie” kryje się znaczeniowy naddatek, ujawniający się zwłaszcza w zestawieniu z ich tekstowym obrazem. Opisywane w wywodzie „stare buty do (pary)” na fotografii okazują się zatem rozpodobnione, co skłania do pytań nie tylko o epistemologiczne ograniczenia reprezentacji (nietożsamość obrazu – językowe i pozajęzykowe – z rzeczywistością), lecz także o ontologiczny status przedmiotów, które komunikują w poemacie swą osobność.



Para butów Tadeusza Różewicza zamieszczona w tomie *Kup kota w worku*
(fot. za: Różewicz 2008: 104)

To zdekompletowanie starych butów nie rzuca się jednak w oczy od razu, wychodząc na jaw dopiero przy bliższym i bardziej uważnym spojrzeniu. Uwidocznione na fotografii męskie obuwie, które stoi na krześle nakrytym gazetą, pozornie wydaje się wręcz tworzyć parę, złączoną podobieństwem rozmiaru, kształtu, koloru, przesyć, a nawet techniki sznurowania. W istocie buty różnią się od siebie rodzajem i stopniem zużycia, sugerującym zarówno ich odmienne przeznaczenie, jak też wynikły z niego sposób eksploatacji. Na ciężkim trzewiku, zwróconym przodem do patrzącego, widać więc ślady długotrwałego noszenia – wykoślawienie i sfatygowanie, które wskazują na jego codzienny charakter i służenie do pieszych wędrówek, wielogodzinnego przemierzania miejskich i podmiejskich szlaków. Inaczej rzecz ma się w przypadku lżejszego półbuta, który na fotografii zachował jeszcze pierwotną foremność i wolną od zdefasonowań cholewkę, co dowodzi, że używano go rzadziej i przeznaczano na formalne okazje. Takie bądź to prywatne, bądź to oficjalne noszenie butów znalazło ponadto wyraz w ich związanym z kontekstem ciała nieidentycznym zniszczeniu – w powstałych pod wpływem ciężaru, trybu życia, sposobu chodzenia, a nawet zdrowotnych przypadłości człowieka odkształceniach. W zależności od wysłużenia na każdym z przedmiotów inaczej zapisało się bowiem doświadczenie użytkownika, historia dopasowywania się obuwia do kształtu stopy.

Przekaznikiem somatycznych sensów pozostaje szczególnie wysłużony trzewik, którego zniszczenia przechowują informacje o zaawansowanym wieku noszącego i jego licznych podologicznych schorzeniach. Wypaczenia i rozwarstwienia cholewki oraz przetarcia szwów łączących poszczególne elementy buta komunikują na fotografii nie tylko jego wieloletnie zużycie, lecz także szereg odkształceń powstałych na skutek długiego kontaktu z ciałem, z upływem czasu coraz bardziej wybrakowanym. Forma trzewika odwzorowuje

w ten sposób przemijanie, jakiemu podlega noszący go człowiek; ludzką podatność na prawa starzenia i związane z nimi niedomagania. Na powierzchni buta odciskają się więc wiernie skrywane przed publicznym oglądem maladyczne porządki – symptomy zniechęcenia, przejawy zwyrodnienia, ślady chorobowych dysfunkcji. Łączą się z nimi także ukonstytuowane kulturowo abiektaalne znaczenia obuwia, które od zewnątrz styka się z tym, co chtoniczne – ulicznym brudem, kurzem, błotem; od wewnątrz zaś z tym, co somatyczne – niesterylną pracą ludzkiej fizjologii, ciałem pocącym się, wydzielającym zapachy, tracącym swą ciągłość w zetknięciu z cholewką (otarcia, odciski, modzele). Zużyty trzewik ze zdjęcia oddaje swym kształtem zmiany związane z przyszłym rozkładem i śmiercią, które uchylają obraz „ja” jako zamkniętej całości i obnażają niemoc przyjętych przez logos ograniczeń na kulturowe/biologiczne, kształtne/bezkształtne, publiczne/prywatne, jawne/ukryte. Na fotografii przeciwstawia się temu wyraźnie drugi, „trzymający formę” pantofel; estetyczny i aseptyczny mało zniszczony półbut. Podtrzymuje on iluzję widzenia siebie jako kompletnej osoby, wpisanej w ramy przewidywalnych kulturowych reguł i niezdeprymowanej żadnym cielesnym brakiem, deformacją czy ułomnością.

Zestawienie ze sobą na zdjęciu wywodzących się różnych semiotycznych porządków butów tak, by tworzyły wrażenie pary, ewokuje efekt psychoanalitycznie rozumianej niesamowitości. Dopełnia go jeszcze zawarta w wywodzie uwaga o stanowionym przez obuwie rzekomym komplecie, obliczona na grę z poznawczymi nawykami odbiorcy. Niepokój bierze się tutaj z zetknięcia z dobrze znanymi, a zarazem zaskakująco obcymi przedmiotami i uruchamia się na kilku poziomach poetyckiego obrazowania – jako reakcja na rozpodobnienie pary butów oraz na uobecnianie przez trzewik kontekstów abiektałnego ciała. Różewicz z premedytacją zakłóca tym samym tradycyjne wzorce myślenia o realiach, które pozostają zorientowane na podporządkowanie ich człowiekowi. Buty poety wymykają się bowiem z jednej strony przypisywanym zazwyczaj rzeczom hierarchicznym kategoryzacji, wartościującym je przez pryzmat służenia wyłącznie ludzkim potrzebom. Z drugiej zaś – ujarzmiającym praktykom fetyszyzacji, która jako „władza spojrzenia” ma za zadanie „wytropić, ująć, nazwać, zlokalizować, sklasyfikować, wyjaśnić, przeanalizować, ocenić, a przede wszystkim usunąć niepokojącą inność tego, co własne” (Böhme 2012: 15). Zestawienie ze sobą trzewika i półbuta utrudnia zatem ich ujęcie w ramy społeczno-kulturowej użyteczności – tak w rozumieniu dosłownym (przez niemożność ich jednoczesnego noszenia pozostają one bezwartościowe), jak też metaforycznym (przez podważenie reguł tradycyjnej reprezentacji przedmioty nie poddają się łatwo strategiom symbolizacji). Ów niespodziewany opór rzeczy stawia w utworze pod znakiem zapytania możliwość humanizacji butów, których nie sposób wpisywać dłużej jedynie w nadrzędno-podrzedną relację z człowiekiem, a co za tym idzie rozporządzać nimi bez ograniczeń. Czyni to stare buty poety obcym bytem, odsłaniającym w *Aladerridzie* własny – odrębny – sposób istnienia.

III

Wyrwane z kontekstu funkcjonalności ujęte na fotografii przedmioty pozwalają odczytać motyw butów z wyvodu w analogicznych – osobnych – kategoriach. Przywoływane w tekście poematu noszone w partyzantce kamasze zatracają więc znaczenie będących

w posiadaniu człowieka utensyliów i nie dają mu się po prostu „oswoić” czy „udomowić”. W Różewiczowskim „powrocie do buta samego w sobie/i do moich doświadczeń z butem/i butami które weszły w moje życie/a raczej w które ja/wszedłem w pewnym wieku” (Różewicz 2008: 102) wyraża się bowiem sugestia nietradycyjnego statusu rzeczy, cechujących się autonomią i możliwością oddziaływania na ludzką rzeczywistość. W przemycanym pod pretekstem „przejęzyczenia” stwierdzeniu o własnych „wchodzących w życie butach” uwidacznia się szczególnie spleciony z losem człowieka sposób istnienia przedmiotów, funkcjonujących nie tylko jako „świadkowie historii”, lecz także jako współuczestnicy jego egzystencji. I choć Różewicz nie podejmuje otwarcie namysłu nad ich nieoczywistą ontologią, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pozostaje ona zbieżna z relacyjną kondycją opisywanej wcześniej przez poetę innej rzeczy. Chodzi o charakteryzujący się „dziwnością” scyzoryk Mieczysława Porębskiego, którego stała obecność w biografii krytyka sztuki przez lata nurtowała autora *Áladerridy* i skłaniała do próby rozpoznania natury tego przedmiotu. Znalazło to wyraz w poświęconej mu części poematu *nożyk profesora* z dołączoną do tekstu indeksalną fotografią rzeczy, które razem dają się odczytywać jako wyraz poetyckiego zainteresowania związkami ludzi i nie-ludzi (Kurska 2013: 37–52).

Przywołane w *Áladerridzie* buty, w które „weszło się w pewnym wieku”, zestawione z fotografią obuwia starego poety, przypominają pod wieloma względami scyzoryk z poematu *nożyk profesora*. Różewicz spleta w nim fragmentaryczną biografię Porębskiego z biografią mającego osobny sposób istnienia przedmiotu, który został wykonany w obozie zagłady i odtąd na różne sposoby towarzyszył swemu twórcy. Traktowany podmiotowo nożyk dysponuje w utworze własnym dzielonym na etapy „życiorysem”, a także własną „aktywnością”, wykraczającą daleko poza funkcje praktyczne („pełnił funkcje/nie tylko użytkowe/ale znacznie bardziej złożone” [Różewicz 2001: 18]). W czasie pobytu Porębskiego w obozie scyzoryk pomagał bowiem podtrzymać zagrożone człowieczeństwo więźniów – krojenie nim chleba dzielonego następnie między ludzi umożliwiała zacieśnianie społecznych relacji, wzmacniało wolę przetrwania, dawało namiastkę wolności. Po wojnie przedmiot wspierał natomiast obozową pamięć swego twórcy i jako „rzecz stamtąd” rzutował na jego przefiltrowane przez doświadczenie Holocaustu podejście do współczesności. Jak zauważa Anna Kurska, Różewiczowski nożyk zdawał się sprzyjać zwłaszcza wglądowi człowieka w to, co Realne, jego głębszemu dotarciu do istoty obozowej i nie tylko obozowej rzeczywistości (Kurska 2013: 49). Zdaniem badaczki, wykraczająca poza ludzką kruchość pewność istnienia przedmiotu niosła ponadto szansę na jego pośredniczenie między słowem a światem i przyczyniała się do ontologicznej stabilizacji swego użytkownika (Kurska 2013: 50). Zapewne dlatego relacje Porębskiego z nożykiem – jako obozowym i poobozowym poręczycielem humanizacji człowieka – musiały wpływać również na przebieg pracy profesora, mimo że Różewicz nie ujmuje tego w poemacie bezpośrednio. Spoczywający na biurku historyka sztuki scyzoryk („między Matejką i Rodakowskim/między Kantorem Jaromianką i Sternem/między kartkami papieru/między Aliną Szapocznikow/Brzozowskim [...] /i Nowosielskim między/referatami i fiskami [...] między książką o kubizmie/i końcem krytyki” [Różewicz 2001: 18–19] oraz, w 1968 roku, na „rozrzuconych na blacie gazetach” [Różewicz 2001: 21]), skłania jednak poetę do pytań o „spotkania” przyjaciela z rzeczą, o których obaj muszą „jeszcze pogadać” (Różewicz 2001: 17). I choć taka rozmowa nie zostaje w utworze przeprowadzona, kwestia rozważań nad relacjami ludzi i przedmiotów

pozostaje dla Różewicza otwarta, zaś los rzeczy niedopowiedziany, zwrócony ku bliżej nieokreślonej przyszłości (Kurska 2013: 51).

Uobecniane na różnych poziomach *Áladerridy* buty poety, podobnie jak nożyk profesora, również wydają się mieć swoje „dzieje”, które łączą się ściśle z ludzką biografią. Na Różewiczowską „historię” przedmiotu, rozpisaną na szereg znaczących fragmentów, nie składa się jednak obraz pojedynczej pary obuwia, lecz raczej „portret zbiorowy” obuwniczych realiów. Nie ma on w poemacie początku ani końca, choć jego umowne ramy wytyczają kluczowe dla życiorysu poety momenty – włożenie pierwszych „dorosłych” butów oraz zezucie ostatnich, schodzonych już egzemplarzy. Założycielskie zetknięcie się z rzeczami dotyczy tu zatem czasów partyzantki, kiedy Różewicz otrzymał przydział do kompanii leśnej, a wraz z nim także ekwipunek ze „sfatygowanymi dużymi kamaszkami” (Różewicz 2021: 1). Ostatnie odnosi się z kolei do okresu starości poety, który, dialogując raz jeszcze ze swymi malarskimi mistrzami, nawiązuje do portretowanych przez nich butów i przywołuje – dla porównania – fotografię własnej „pary nie do pary”. W każdym z tych „spotkań” z rzeczami – kamaszami, trzewikami, półbutami czy *Parą butów* van Gogha – można jednak odnaleźć ślady wielu fizycznych i mentalnych wędrówek, które Różewicz odbywał jako partyzant, przybysz z prowincji, spacerowicz-turysta, bywalec galerii i muzeów czy świadek-sprawozdawca współczesności, a które dawały mu asumpt do literackich odniesień do napotkanych „po drodze” zdarzeń, sytuacji, ludzi. Noszone przez ten czas buty miały bowiem swój udział nie tylko w przemierzaniu przestrzennych dystansów, lecz także w kształtowaniu poetyckiego widzenia świata, organizowaniu twórczej wyobraźni, zacieśnianiu więzi z ważnymi dla siebie przedstawicielami kultury i sztuki, rozbudzaniu wrażliwości na cudze cierpienie. Uobecnione w poemacie przedmioty codziennego użytku dokumentują w ten sposób cały Różewiczowski życiorys, budowany zarazem wobec rzeczy, poprzez rzeczy oraz dzięki rzeczom.

Niezwerbalizowana w *nożyku profesora* kwestia udziału rzeczy w ludzkim tworzeniu zostaje więc podjęta na nowo w *Áladerridzie*, gdzie refleksję nad scyzorykiem Porębskiego zastępuje rozproszony namysł nad własnymi butami. Mówieniu o przedmiocie towarzyszy tutaj inna niż wcześniej poetycka strategia, która nie opiera się na jego opisie, lecz na odsyłaniu odbiorcy do wątków, tropów i obrazów, w których kamasze czy trzewiki zostały uobecnione już wcześniej. Dotyczące butów partie utworu cechuje bowiem performatywny charakter nawiązujący wprost do interaktywnego Różewiczowskiego pisania, w którym „kolejne utwory [...] przypominają punkty wiązań niewidzialnej, nieskończonej sieci” (Krajewska 2014: 45), zaś rolą czytelnika jest samodzielne rekonstruowanie (konstruowanie?) porozbijanych” na części motywow; łączenie ze sobą rozproszonych treści. „Historia” przedmiotu staje się w ten sposób rodzajem „zadania do wykonania” – zachętą do ponownej lektury wcześniejszych dzieł poety i wypełniania pozostawionych w nich pustych miejsc, przemilczeń, niepewności, braków. To zaproszenie do wyłonienia z „tkanej ze słów, obrazów, fotografii, aktów lektury dzieł innych artystów” (Krajewska 2014: 45) biografii Różewicza również istotnych dla niego rzeczy, do dostrzeżenia ich znaczeń i funkcji, do zrozumienia roli, jaką odgrywają one w konstruowaniu poetyckiej tożsamości. Podobne oczekiwanie formułuje się zresztą w *Áladerridzie* bezpośrednio, w umieszczonej pod fotografią butów odręcznej adnotacji autora: „a może Ty, drogi Czytelniku,/wejdiesz w moje/stare buty i pomaszరుujesz/dalej?” (Różewicz 2008: 104). Skłania ona nie tylko do znalezienia się w miejscu poety i zobaczenia świata jego oczami, lecz również, jak się wydaje, do

odczytywania związanych z rzeczami rejestrów jego dotychczasowej twórczości. Banalny na pozór frazeologizm dałby się wówczas rozumieć jako zamysł dzielenia się z czytelnikiem własnym sposobem postrzegania, pojmowania, konstruowania rzeczywistości, którego rozumienie wymaga jednak zauważania uczestniczących w tych praktykach przedmiotów.

IV

Poetycka wzmianka o kamaszach, do których wiązania używało się „sznurka moczonego w atramencie” i które „były zbyt obszerne na/moją stopę w związku z czym/wypchane były wiechciami słomy” (Różewicz 2008: 102), nasuwa skojarzenia z obrazami partyzanckich realiów z dramatu *Do piachu*. W przesyconym „surową materią, konkretem” (Drewnowski 2002: 248) życiu leśnego oddziału, odwzorowującym znaną z biografii Różewicza wojenną codzienność, pewną rolę pełnią bowiem również buty. Można do nich zaliczyć zarówno częste w prowincjonalnym podziemiu plebejskie kamasze, jak też o wiele rzadsze oficerki, które rezerwuje się wyłącznie dla wywodzącego się z ziemiaństwa dowództwa. Owe różnice w rodzaju obuwia (i ubiorze) bohaterów nawiązują do panujących w tamtych czasach w polskiej partyzantce podziałów – politycznych, kulturowych, społecznych – skrywanych pod pozorem przynależności do jednej żołnierskiej „rodziny” (Franczak 2014: 193). Są jednak również znakiem bardziej fundamentalnych, ontologicznych, rozgraniczeń biegnących wzdłuż linii ludzkie-nie-ludzkie, w oparciu o które Różewicz diagnozuje w utworze działanie mechanizmów wykluczania jednostki i z partyzanckiej wspólnoty, i z człowieczeństwa. Dotyczy to zwłaszcza stojącego najniżej w hierarchii oddziału Walusia, traktowanego przez pozostałych jak pół-człowiek, pół-zwierzę oraz uśmiercanego „jak pies” pod pretekstem domniemych przewin. Podrzędny, nie-ludzki, status bohatera zostaje bowiem konstruowany nie tylko przez brak wykształcenia, niegramotność, naiwność, lecz także poprzez jego „wiązane kawałkiem sznurka” niechlujne kamasze wyłożone „starymi onucami” (Różewicz 1994: 276). Różewicz (1994: 248) przeciwstawia mu w utworze kondycję oficerów, którzy za pośrednictwem „lakierowanych butów ze »szklankami«” potwierdzają z kolei swą w pełni ludzką tożsamość, należenie do warstwy uprzywilejowanej („panowie z dworu”) i reprezentowanie legionowej żołnierskości⁴.

Konfrontowanie ze sobą kamaszy i oficerek obrazuje w *Do piachu* uobecnianie w humanistycznej tradycji napięcie między odstępstwem i normą, które konstytuuje się w odniesieniu do biologicznego wymiaru rzeczywistości. To, co oddaje abiektalność natury, wzbudza bowiem odrazę i domaga się odrzucenia; to, co wpisuje ją w sieć kulturowych kategorii, tworzy natomiast poczucie tożsamościowego scalenia i wspólnotowej przynależności. Owo rozgraniczenie między „wilgotnym” a „suchym” wyraża się zwłaszcza w estetyce ubioru, która, jak zauważa Jonathan Littell (zainspirowany tezami Klausa Theweleita), decyduje odpowiednio o nie-ludzkości bądź ludzkości dysponujących nim podmiotów (Littell 2009: 1–144). Odczytywane w takim kontekście plebejskie obuwie partyzantów nasuwa więc skojarzenia o związku noszących je ludzi z naturą, dzikością, barbarią, podczas

⁴ Więcej o tym modelu żołnierstwa i jego różnicach z ideałami wojskowości w ówczesnej Europie zob. Janion (1991: 189) i Szczepaniak (2012: 473–495).

gdy „lakierowane buty ze »szklankami«” przypisują ich właścicieli do świata kultury i cywilizacji. „Wiązane sznurkiem” i „wypchane sianem kamasze” funkcjonują bowiem w opozycji do munduru–pancerza konsolidującego wewnętrzny świat „żołnierza-mężczyzny”, konotując w zamian semantycznie „kobietą” irracjonalność i miękkość, a przede wszystkim dosłowną obecność amorficznego świata przyrody (siano). Z „nieczystymi” butami rymują się z ponadto braki w higienie osobistej partyzantów, które w największym stopniu dotyczą właśnie zaniedbującego mycie się Walusia („Ty, Waluś, se racice umyj, bo ludzi wytrujesz” [Różewicz 1994: 244]). Za pomocą odniesień do zabiektalizowanych kamaszy i brudnego ciała bohatera Różewicz buduje jego portret jako reprezentanta „zwierzęcego stadium” człowieczeństwa, który przez wzgląd na swój graniczny bytowy status zostaje wyrugowany z żołnierskiej i ludzkiej wspólnoty. Jak zauważył Jerzy Franczak, autor *Do piachu* podejmuje w utworze refleksję o człowieku postrzeganym jako miejsce i wynik nieustannych podziałów; będącym „efektem” pracy Agambenowskiej maszyny antropologicznej, która wytwarza *conditio humana* za pomocą opozycji człowiek/zwierzę, w ponawianych aktach wykluczenia i włączenia (Franczak 2014: 177). To usuwanie Walusia ze społeczności ludzi odbywa się w utworze etapowo – najpierw symbolicznie (prowadzenie na postronku, uwięzienie w budzie), a następnie także fizycznie (podczas egzekucji, w której tle trwa symetryczne z sytuacją bohatera oprawianie świni).

Do jednych z najbardziej dramatycznych momentów *Do piachu* należy w tym kontekście poprzedzająca egzekucję Walusia scena, w której podejmuje on próbę doprowadzenia swoich butów „do ładu”. Zwodzony wyrokiem „zwykłego” wyrzucenia z oddziału bohater zbiera się wprawdzie do opuszczenia obozu, ale podejmuje przy tym działania wskazujące na świadomość własnego losu i chęć wpłynięcia na dotyczącą go sytuację. Jego związane z kamaszami praktyki można bowiem rozumieć jako zamiar wydzwignięcia się ze stanu podmiotowego niezróżnicowania, osadzenia po stronie normatywnego ciała, doprowadzenia do własnego kulturowego zaistnienia jako byt już w pełni ludzki. Porządkowanie zaniedbanych butów miałyby mu teraz zapewnić zarówno odtworzenie uznawanego za żołnierski wyglądu, jak też komunikowanie otoczeniu swej znajomości aprobowanego społecznie ideału:

[Waluś] zdjął kamasze, założył świeże onuce, stare onuce złożył i wsunął do torby, kamasze sznurował kawałkami sznurka, który rwał mu się w rękach. Żelazo przypatrywał się tym przygotowaniom spokojnie. Partyzant odszedł na stronę. Tymczasem Waluś [...] wyciągnął z kamaszka potargane sznurki, obejrzał je i wyrzucił. Założył nowy kawałek sznurka. Sznurował kamasze bardzo starannie (Różewicz 1994: 276).

Za pośrednictwem kamaszy – staranie oporzędzanych i sznurowanych – Waluś pragnie odzyskać status pełnoprawnej osoby, która przez oddzielanie jednych porządków od drugich (onuce) oraz zwieranie tego, co rozspojone (sznurowadła), wyodrębnia swą jednorodną, ustrukturalizowaną tożsamość. Pozbycie się z butów elementów nieczystych (onuce) lub nieprzypisanych funkcjonalnie do wojskowego ekwipunku (sznurki) ma czynić z obuwia atrybut modelowego partyzanta, którego cechuje zdyscyplinowanie i subordynacja. Ubiór Walusia-skazańca wydaje się przez to zbliżać do zmilitaryzowanego ubioru żołnierza, konstruowanego na wzór szczelnego, chroniącego przed światem pancierza i konsolidującego wszystko to, co rozproszone (Theweleit 2015: 650–651). Podobny zamiar przyświeca

również poszukiwaniom przez bohatera zawieruszonej gdzieś pasty do butów, która miałaby nadać kamaszom połysk i gładkość, a więc dopełnić ich semiotycznego „zamknięcia” na pochodzące z zewnątrz „obrzydliwości”. Polerowanie obuwia sprzyjałoby w ten sposób nie tylko upodobnieniu ich do lśniących oficerów dowództwa, lecz także pełnej kontroli nad niezróżnicowaną rzeczywistością sprzed wyłonienia się „ja” – sferą popędów i afektów. Stanowiłoby ono zatem zabezpieczenie przed fizycznym i symbolicznym rozpadem ciała, tworząc podstawę dla uzyskania stabilnej podmiotowości oraz w pełni już ludzkiej kondycji bohatera.

Z tymi próbami „stawania się człowiekiem” dzięki butom idzie w parze potrzeba akceptacji dla podejmowanych przez siebie praktyk. Porządkowanie obuwia i szukanie pasty do jego czyszczenia odbywa się bowiem publicznie, zaś zgromadzeni przed budą Walusia partyzanci są „brani na świadków” humanizacyjnych wysiłków bohatera. Bycie zobaczonym i ocenianym ma za zadanie przynieść społeczne uznanie dla wybranego przez niego sposobu realizacji tożsamościowej normy oraz zapewnić jej podtrzymanie; utrwalenie funkcjonowania bohatera jako „już człowieka”. Stąd bierze się właśnie zaangażowanie przez Walusia uwagi zebranych – wystosowywanie do nich pytań odnośnie do lokalizacji „gutaliny” czy dzielenie się z nimi radością ze znalezienia pasty, które wydają się zwiększać szanse na jego cielesne zespolenie i odtworzenie przed wspólnotą aprobowanego społecznie ideału. Owa próba dźwignięcia się ze stanu zdegradowania nie dokonuje się jednak w *Do piachu* w sposób pełny – znaleziona tuż przed wymarszem na egzekucję pasta do butów zostaje przez bohatera ostatecznie nie użyta, a ich czyszczenie przerwane „w pół drogi”. W niedoprowadzonych całkowicie „do ładu” kamaszach Waluś wciąż stanowi więc dla swych katów zawieszoną między zwierzęciem a człowiekiem istotę, która utknęła w procesie humanizacji, na marginesach ludzkiego podmiotu. I jako taki staje się on obiektem nagiej przemocy, nie dającej się uzasadnić ani cementującym wspólnotę rytuałem, ani usankcjonowanym przez sąd wyrokiem (Franczak 2014: 195). Stracenie Walusia ma bowiem podtrzymać czysto iluzoryczną różnicę między nim a innymi sprowadzonymi do statusu zwierząt partyzantami (Franczak 2014: 196), a tym samym ocalić społeczny porządek oparty na ciągłej grze włączeń i wykluczeń, które generują wzorcową *conditio humana*.

Wbrew nadziejom Walusia uporządkowane tylko połowicznie kamasze nie są więc w stanie odwrócić biegu zdarzeń i zapobiec śmierci bohatera. W *Do piachu* nie udaje się im odegrać roli, jaką w *nożyku profesora* pełnił wyniesiony z getta scyzoryk – poręczyciela ludzkiej podmiotowości i partycypanta w ustanawianiu kulturowo-społecznej tożsamości zdehumanizowanego uprzednio człowieka. Mimo to jednak desperackie wysiłki Walusia, by powierzyć butom takie właśnie zadania – wyposażania noszącego w to, co osobowe i wspólnotowe – zwracają uwagę na tkwiący w przedmiotach potencjał; zdolność oddziaływania rzeczy na ludzką rzeczywistość. Nawet nie wypełniając swych „więcej niż tylko użytkowych funkcji”, Różewiczowskie kamasze dają się bowiem pomyśleć przez pryzmat ich wpływu na sposób istnienia człowieka, jego myślenie o świecie czy budowanie relacji z otoczeniem. W twórczości poety właściwe posługiwanie się rzeczami może się zatem przyczyniać do podmiotowego scalenia; zaniechane lub utrudnione naraża natomiast jednostkę na dostanie się w tryby wykluczenia na mikro (partyzancka egzekucja) bądź makro skalę (obóz koncentracyjny).

Istotny dla Różewiczowskiej biografii motyw partyzanckich kamaszy zestawia się w *Ála-derridzie* ze wzmianką na temat obrazu *Para butów* Vincenta van Gogha⁵. W dotyczącym rynkowej wartości dzieła fragmencie można odnaleźć słowa poety wypowiedziane podczas jednej z rozmów o malarzu (Stolarczyk 2011: 338), z którym autor *Niepokoju* od zawsze odczuwał wspólnotę wyobraźni:

stare buty ze sznurówkami
 mają wartość stu lub trzystu
 milionów dolarów ale muszą
 być metaforyczne
 [...] te
 same buty bez sznurówek
 van Gogha są warte Nic
 (Różewicz 2008: 105)

Za nawiązaniem do obrazu van Gogha kryje się więc historia wieloletniej fascynacji malarzem, w którym Różewicz widzi źródło inspiracji i jednego ze „świeckich świętych” współczesnej kultury. To zainteresowanie bierze swój początek od lektury *Listów do brata* (1914), będących dla poety skarbnicą wiedzy na temat losów holenderskiego twórcy – zapisem jego dramatycznych życiowych wyborów i wyczulenia na cudze cierpienie. Różewicz pisze o van Goghu w *Strawionym*, że „przerabia siebie na obrazy” (Różewicz 1990: 487), uznając w malarzu adepta „uniwersytetu nędzy”, który podczas nauczania ewangelii w belgijskich fabrykach nie stronił od współdzielenia z robotnikami trudów ich egzystencji, a jednocześnie sam zmagał się z odrzuceniem i niezrozumieniem (Adamowska 2018: 145). W portretowanych kilkakrotnie przez artystę starych butach poeta dostrzega czytelny zapis tych doświadczeń, „historię ludzkiej niedoli i biedy” (Stolarczyk 2011: 399), domagającą się rozpatrzenia zwłaszcza w kontekście etycznym. Różewiczowi wydaje się ona bowiem o wiele bardziej prawdziwa niż przedstawiające sceny historyczne obrazy (Stolarczyk 2011: 399) i o wiele bardziej dramatyczna od innych znanych dzieł holenderskiego malarza (Stolarczyk 2011: 338). W przeprowadzonej ze Stanisławem Beresiem i Joanną Kiernicką w 2000 roku rozmowie poeta odnosi się szerzej do swej recepcji *Pary butów*, podkreślając, że van Goghowi udało się wychycić „duszę” obrazowanej przez siebie rzeczy:

Chętnie bym pana zapytał, czy lubi pan stare, znoszone buty? Zapewne nie. Tymczasem „duszę” starych butów znakomicie namalował van Gogh. Jego *Para butów*, które zresztą kosztują prawdopodobnie już w tej chwili jakieś trzydzieści, a może nawet sto milionów dolarów, jest realistyczną parą jego starych butów, o które, jak widać, niezbyt dbał. Ciekawe, co powiedziałby van Gogh, gdyby go zapytać, czy lubi stare buty z powiązаныmi sznurowadłami i dziurą w zelówce? Czy stare buty są dla niego ideałem? Tymczasem j e s t t o j e d e n

⁵ W całej spuściźnie malarza istnieje kilka obrazów przedstawiających buty, w tym pięć, które składają się na cykl *Para butów* (1886–1887). Różewicz najpewniej ma na myśli przede wszystkim dzieło z Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie (opisywane w rozmowie ze Stanisławem Beresiem i Joanną Kiernicką).

z najbardziej dramatycznych obrazów [zaznacz. A.F.]. Wie pan, *Para butów* van Gogha, jeśli jej się dobrze przyjrzeć, jest o wiele bardziej dramatyczna od *Słoneczników*. (...) [...] tu wszystko opiera się na tej jednej parze starych butów, w których on zawarł ludzką wędrówkę przez czas, przez ludzką biedę, czyli duszę w butach [zaznacz. A.F.]. Mnie te stare buty zawsze równie mocno frapowały, jak *Batory pod Pskowem* albo *Bitwa pod Grunwaldem*. I tu znów moglibyśmy nawiązać do odwiecznego sporu: czy *Bitwa pod Grunwaldem* jest lepszym obrazem od *Pary butów*? (Stolarczyk 2011: 338)

Tę ostatnią kwestię – spór o wyższość obrazu van Gogha nad obrazami Matejki – Różewicz podnosi zresztą ponownie, tym razem w rozmowie z Krystyną Czerni w 2009 roku. Zostawia to jednak do rozstrzygnięcia właścicielowi „nożyka profesora”, Mieczysławowi Porębskiemu, („To zresztą zadanie dla Mietka Porębskiego na stare lata. Coś w tym jest” [Stolarczyk 2011: 398]), być może przy okazji ich odłożonej przed laty „na później” rozmowy o scyzoryku („warto by jeszcze o tym pogadać” [Różewicz 2001: 17]). Dla poety *Para butów* stanowi natomiast przykład dobrej sztuki, „która nie gardzi życiem” i która „traktuje życie jako najwyższy wymiar filozofii” (Stolarczyk 2011: 399).



Vincent van Gogh, *Para butów* (1887)

Obecnie w zbiorach Baltimore Museum of Art w Baltimore
[Wikimedia Commons](#)



Vincent van Gogh, *Para butów* (1886)

Obecnie w zbiorach Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie
Wikimedia Commons

W odnoszącym się do rynkowej wartości obrazu van Gogha fragmencie *Aladerridy* uobecniają się zatem dzieje poetyckiej refleksji nad *Parą butów*, którą Różewicz „rozpisał” wcześniej na wiele pojedynczych utworów i rozmów. Sposób przedstawiania realiów w poemacie pozwala jednak rzucić na tę recepcję nowe światło i jeszcze raz przyrzeć się jej słowom-kluczom – zarówno tym dotyczącym „duszy” butów, jak też tym mówiącym o ich „metafizyczności” (Braun [&] Różewicz 1989: 116). Zdają się one bowiem wykraczać poza konwencjonalną interpretację dzieła malarza jako wyłącznie jego metonimicznej biografii (Shallcross 2010: 52), w której przedmioty są nośnikami pamięci o minionym ludzkim życiu. „Osobny” sposób istnienia rzeczy w utworze pozwala zobaczyć w nich również byty „same w sobie”, funkcjonujące nie tylko „dla” człowieka, lecz także „z”, „obok” i „poza” nim. Nie są więc one jedynie użytecznymi narzędziami bądź biernymi świadkami działań ludzkiego podmiotu, lecz współuczestnikami i współtwórcami jego życia, wywołującymi w nim rzeczywiste skutki. Jak zauważają krytycy, w późnej poezji Różewicza niektóre rzeczy (nożyk profesora) dysponują wręcz podmiotowym statusem, mimo wywodzenia się „z przeciwległego bieguna ontologicznej hierarchii” (Ubertowska 2007: 151) i przynależności do kategorii niecenionych w tradycyjnej humanistyce. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że podobne podejście zawiera się również w Różewiczowskiej recepcji butów van Gogha, do których analizy poeta przykłada kategorie metafizyczne, mające jednak dowartościować,

nie zaś wykluczyć to, co materialne. Nawiązania Różewicza do „duszy” rzeczy byłoby wówczas rozumiane jako przyjęcie takiego opisu zasad i struktur świata, który uwzględniałby również miejsce na produktywność przedmiotów oraz ich sprawczą rolę w fundamentalnych dla człowieka przedsięwzięciach. Podobnie jak w nieantropocentrycznych koncepcjach Alfreda Gella, Brunona Latoura czy Bjørnara Olsena, postulujących dowartościowanie materii jako równoprawnej w działaniu formy istnienia (Domańska 2006: 106).

Tak rozumiana metafizyczność przedmiotów skłania do rekonstrukcji projektu wyobraźni, który zdaje się wyrażać w Różewiczowskich słowach o butach van Gogha „zawierających w sobie ludzką wędrówkę przez czas i [...] biedę” (Stolarczyk 2011: 338). Sportretowane przez malarza realia funkcjonowałyby wówczas na podobieństwo „archeologicznego” palimpsestu, na który składałyby się zarazem konwencjonalne sposoby ich używania, jak też osiągnięte dzięki nim modele uczestniczenia w rzeczywistości. W butach byłyby bowiem zapisane nie tylko wszystkie rutynowe czynności człowieka podejmowane przez niego przy wsparciu niezauważalnych na co dzień rzeczy (w przypadku van Gogha byłyby to praktykowane przez całe życie wielogodzinne spacerowanie, wędrówki, włóczęgi). Uobecniałyby się w nich także jego złożone role społeczne, które wymagałyby już intencjonalnej aktualizacji potencjału przedmiotów oraz świadomego korzystania z ich sprawczości (noszący zużyte obuwie malarz celowo zacierał wyrażające się w ubiorze różnice klasowe między sobą a ewangelizowanymi robotnikami). Buty malarza zawierałyby więc w sobie ślady trwających latami sytuacji pośredniczenia; mediacji w ludzkim fizycznym trwaniu i społeczno-kulturowym byciu-w świecie – we wspieraniu noszącego w jego aktywnościach, zezwalaniu na nie, a niekiedy także kierowaniu nimi (jak zauważa Krzysztof Kuczkowski, buty były dla holenderskiego twórcy narzędziem „przemierzania świata”, traktowanym jak sposób istnienia [Kuczkowski 2020]). Byłaby to także mediacja służąca relacjom międzyludzkim, współdziałanie rzeczy w podtrzymywaniu danego zwyczaju, inicjowaniu konkretnej społecznej czynności, nawiązaniu i podtrzymaniu więzi opartych na przykład na empatii (malarz kupował zniszczone chłopskie obuwie, które przed ich sportretowaniem długo nosił [Kuczkowski 2020]). W butach odciskałyby się wreszcie cielesne praktyki użytkownika, a wraz z nimi także pamięć o wszystkich sposobach posługiwania się przedmiotami, która nie jawiłaby się już jednak jako życie zrelacjonowane, ale jako zakorzeniona w doświadczeniu egzystencja (Connerton 1989: 72). Nawarstwiające się w rzeczach minione działania można by było w ten sposób odbierać jako ciągle obecne i odnosić się do nich wciąż na nowo, tak, aby stały się konstytutywne dla wspomnień (Olsen 2013: 189). Odsłaniałby je z całą mocą właśnie proces zużycia przedmiotów, który stałby się także rodzajem odzyskiwania pamięci o wszystkim tym, co zignorowane, odrzucone, wyparte z tradycyjnie pomyślanej przeszłości.

W późnej refleksji Różewicza uobecniane przez van Gogha buty mogłyby być zatem narzędziami ludzkiego bycia-w świecie i stanowić kontrę dla totalizujących słów-rzeczy, które ujmują rzeczywistość w sztywne kategorie opisowe. Przez umożliwianie dostępu do tego, co materialne w inny niż tylko tekstowy sposób odpowiadałyby one także na ludzką potrzebę egzystencji na bardziej fundamentalnym, ontologicznym, poziomie (Olsen 2003: 90). Buty pozwalałyby ponadto powtórnie postawić pytanie o kondycję człowieka, którą trzeba by odtąd rozpatrywać nie tylko w porządku humanistycznych kategorii, lecz także poprzez rzeczy, mające istotny udział w konstruowaniu jego podmiotowości. Jako pośrednik relacji społecznych zużyte przedmioty van Gogha mogłyby stanowić również

punkt odniesienia dla rozpoznania życia wykluczonych i pogardzanych ludzi oraz nadawania mu istotnego znaczenia (Domańska 2006: 117). Pozwoliłby zatem wydobyć sytuację marginalizowanych zazwyczaj mniejszości, których położenie pozostaje w tradycyjnej kulturze niewidoczne bądź lekceważone. Noszenie przez malarza obuwia pracujących ponad siły i egzystujących na granicy przetrwania robotników i chłopów, a także zamiar nieodróżniania się od nich poziomem materialnej egzystencji, stawałoby się z kolei praktykowaniem frazeologizmu o „wchodzeniu w czyjeś buty”, bolesnym doświadczaniem ich sytuacji całym sobą. Ta uzyskiwana za pośrednictwem przedmiotów mikrohistoryczna perspektywa (Domańska 2011: 217) umożliwiałaby dotarcie do przeżywanej przez nich rzeczywistości, towarzyszących im uczuć i emocji, a także ich zależności od ustanawianej nad nimi władzy społeczno-kulturowej i politycznej. Byłoby to choć częściowe wejście w położenie Innego, czyniące *Parę butów*, według słów Różewicza, „jednym z najbardziej dramatycznych” i najbardziej prawdziwych obrazów.

Tu warto dodać, że takie malarskie „wchodzenie w buty” Innego zdaje się korespondować z Różewiczowską wzmianką o noszonych przez siebie partyzanckich kamaszach, które w *Áladerridzie* przypominają „biedne” obuwie Walusia („w ruchu oporu używałem czasem/mocnego sznurka który/ moczyłem w atramencie [...] miałem problemy/z dziurą w bucie (kamaszu)/który był zbyt obszerny na/moją stopę w związku z czym/wypchany był on wiechciami/słomy [Różewicz 2008: 102]). Zaproszenie do głównej roli w dramacie „ciemnego parobka”, do czego autor *Do piachu*, jak sam mówił, dojrzał wiele lat po własnych doświadczeniach wojennych, znajduje w poemacie swą domyślną kontynuację, wyrażoną w „założeniu” butów tego „najmarniejszego z marnych” (Różewicz 1977: 320). Deklarowane przy okazji tworzenia sztuki słowa Różewicza o powinności „pisarza-poety, który nie ma prawa do pogardy”, lecz „ma prawo tylko do miłości od chwili, kiedy Bóg opuścił istotę ludzką” przekształcają się zatem finalnie w rekonstrukcję perspektywy „bohatera-śmierdźla”, w próbę znalezienia się, choć w ten sposób, w jego położeniu. Dokonuje się to w utworze za pośrednictwem tego samego przedmiotu, który konstytuował w *Do piachu* niezgodną ze społecznymi normami tożsamość bohatera, a który teraz staje się łącznikiem poety z dramatyczną kondycją Walusia, z sytuacją jego wykluczenia, z nieudaną próbą odzyskania przez niego ludzkiego statusu. Inspirujące poetę od lat buty van Gogha, „zawierające w sobie ludzką wędrówkę przez czas i [...] biedę” (Stolarczyk 2011: 338), zestawia on w ten sposób z własnymi, będącymi w *Áladerridzie* także narzędziami empatii. Pomagają mu one bowiem we współodczuwaniu z zepchniętym na margines człowiekiem i wspierają pamięć o jego losie.

VI

Stąd bierze się również przedstawione na włączonej do poematu fotografii ułożenie Różewiczowskiego trzewika i półbuta, a także ich rozpodobnienie jako pary. Odnoszące się do sposobu portretowania butów przez van Gogha centralne usytuowanie własnego obuwia jest oczywistym przejawem przeniesionego w sferę obrazów dialogu z malarzem; typowym dla poety szukaniem punktów wspólnych i rozbieżności z jednym z ważnych dla siebie artystów (świadczy o tym inny niż na obrazach holenderskiego twórcy kąt kadrowania lub

ustawienie obiektu). Zestawienie ze sobą nie stanowiących kompletu butów ze zdjęcia wykracza już jednak poza próby odczytywania własnej biografii poprzez biografię holenderskiego artysty i zamiar wskazywania zarówno na łączącą ich symetrię wyobraźni (jej znakiem byłby zużyty trzewik), jak też twórcze odrębności (sygnalizowane przez nowszy i bardziej współczesny półbut). Utrwalony na pierwszym planie fotografii zniszczony but poety staje się bowiem nośnikiem więzi z wykluczonym Walusiem oraz gwarantem trwania własnej partyzanckiej przeszłości, o której rzeczy pozwalają nie zapomnieć. Uobecniony na Różewiczowskim obrazie trzewik okazuje się w ten sposób współtwórcą poetyckiej tożsamości, ufundowanej na „chodzeniu po śladach” malarskich mistrzów i empatycznym „wchodzeniu w buty” wykluczonych i poniżonych, z którymi dane mu było się zetknąć. Z kolei mało zniszczony „oficjalny” półbut, który komunikuje przede wszystkim swą użyteczność jako konwencjonalny „przedmiot do chodzenia”, uobecnia na zdjęciu tradycyjne podporządkowanie człowiekowi. Jest również wyraźnym znakiem zatrzymania się poety w pół drogi w jego „zwrocie ku rzeczom” i nie-antropocentrycznym rozumieniu przedmiotów.

Przytoczona przez Różewicza w utworze wzmianka o parze butów van Gogha („stare buty ze sznurówkami/mają wartość stu lub trzystu/milionów dolarów ale muszą /być metaforyczne/[...] te/ same buty bez sznurówek /van Gogha są warte Nic” [Różewicz 2008: 105]) jest przejawem stałej w twórczości poety niemożności zaistnienia autentycznego konfliktu postaw czy wartości (Majchrowski 1993: 71). Dostrzeganie osobności, inności, a nawet podmiotowości przedmiotów idzie tu bowiem w parze z ironicznym dystansem, jakie zapewnia odautorskiemu „ja” lirycznemu częściowe odejście od antropocentrycznej perspektywy i przyglądanie się rzeczom „z dala” od tradycyjnych kulturowych porządków. To Różewiczowskie „wycofywanie się z raz zajętych pozycji” wyraża się w poemacie w poniechaniu refleksji nad dalszą emancypacją przedmiotów i rezygnacji z ostatecznego przekroczenia granicy między sztuką a życiem (Kurska 2013: 51). Zastępuje się je tutaj rozważaniami nad rzeczą, która działa jedynie w obronie ludzkich interesów i nie daje się doświadczyć bezpośrednio, lecz tylko poprzez swą wizualną – malarską i fotograficzną – reprezentację. Podjęta wcześniej kwestia dowartościowującej przedmioty metafizyki nie przeradza się zatem w „głos w sprawie” ontologii osadzonych również poza domeną człowieka realiów. Poetycki „zwrot ku rzeczom” zostaje w ten sposób zawieszony, a wraz z nim także szansa na odbudowę kontaktu z niezapośredniczoną przez tekst czy obraz rzeczywistością („te/ same buty bez sznurówek /van Gogha są warte Nic”).

W *Áladerridzie* to zatrzymanie „w pół drogi” można tłumaczyć przynajmniej na dwa sposoby. Stoi za nim z jednej strony niemożność znalezienia języka, który uwzględniałby, nienaiwnie, perspektywę przedmiotów (Kurska 2013: 49), z drugiej zaś niechęć do jego znalezienia i „zwolnienia” realiów z ich możliwości pośredniczenia w relacjach międzyludzkich. Zarówno przywracanie słowom zdolności referencjalnych poprzez zderzenie z rzeczą (Kurska 2013: 49), jak też przekierowywanie poetyki „wysławiania niewyraźnego” tak, by służyła emancypacji tego, co materialne, wiązałyby się bowiem z rezygnacją z własnego idiomu zorientowanego na diagnozowanie ludzkiej katastrofy etycznej. Odnowa osłabionego języka czy reorientacja poetyki nieprzedstawialności na komunikowanie perspektywy przedmiotu jako Innego niosłyby za sobą tymczasem odbudowę związków z rzeczywistością, a co za tym idzie szansę na scalenie nieusuwalnego dotąd pęknięcia w relacji ze światem i samym sobą. Stawiałoby to pod znakiem zapytania fundamentalne dla Różewicza

mówienie o naznaczonym Holocaustem człowieczeństwie oraz przyjmowanie postawy współczującej; gotowości do ciągłego świadczenia o ludzkim cierpieniu, słabości, opuszczeniu.

Dostrzeżona przez poetę produktywność i sprawczość przedmiotów, nad którą namysł zostaje porzucony w wywodzie, powraca jednak jako zadanie dla czytelnika. W znajdującej się pod fotografią butów odręcznej adnotacji Różewicza zaszyte jest bowiem także wezwanie do podjęcia wątków i tematów, których on sam – z różnych powodów – nie mógł lub nie chciał podjąć („a może Ty, drogi Czytelniku,/ wejdiesz w moje/stare buty i pomaszrujesz/ dalej?” [Różewicz 2008: 104]). Poeta „zmartwychwstaje” w ten sposób w odbiorcy (Dąbrowski 2009), który ma za zadanie nie tylko rozszyfrować jego intertekstualne gry „prowadzone z językiem, z polszczyzną, z czytelnikiem, z samym sobą, ze swoimi wcześniejszymi utworami” (Drzewucki 2018: 87), lecz także zebrać „zasiane” przez niego „ziarno” (czy jest ważne kto/zasiał, nie! ważne jest/kto zebrał... [Różewicz 2008: 106] choćby w kwestii rozważań nad sprawstwem rzeczy. W przygotowanych do włożenia starych butach z fotografią przyszły noszący winien więc odkryć ten sam potencjał, który dostrzega w nich Różewicz – zdolność „inicjowania przyczynowych zdarzeń w swoim otoczeniu” (Gell 1998: 19), a co się z tym wiąże „wywoływania skutków w realnym świecie” (Domańska 2006: 114). Wyrażało by się to w pośredniczeniu rzeczy w myśleniu odbiorców o twórczości poety, fizycznym i dokonywanym w wyobraźni chodzeniu „po jego śladach”, pamiętaniu o życiu „ocalonego z Zagłady”. Perswazyjność słów Różewicza spleta się w ten sposób z performatywnością uobecnionych na fotografii rzeczy, stanowiąc tyle formę pożegnania z czytelnikami, co sprowokowania ich do zobaczenia świata na nowo.

Bibliografia

- Adamowska, Joanna 2018. *Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Böhme, Hartmut 2012. *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*. Tłum. Marcin Pańkow. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Braun, Kazimierz [&] Tadeusz Różewicz 1989. *Języki teatru*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Connerton, Paul 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dąbrowski, Tadeusz 2008. „Kot w butach. Kilkadziesiąt stron kpiarskiej logorei”. *Polityka* 38, wyd. online z dn. 23.09.2008. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/268218,1,recenzja-ksiazki-tadeusz-rozewicz-kup-kota-w-worku.read> [01.05.2022].
- Domańska, Ewa 2006. *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2011. „Historia antropologiczna. Mikrohistoria” (posłowie). W: Natalie Zemon Davis. *Powrót Martina Guerre’a*. Tłum. Przemysław Szulgit. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Drewnowski, Tadeusz 2002. *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Drzewucki, Janusz 2018. *Lekcje u Różewicza*. Wrocław: Wydawnictwo Warstwy.
- Franczak, Jerzy 2014. „Maszyny antropologiczne w dramatach Różewicza”. W: Tomasz Kunz [&] Joanna Orska (red.). *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Kraków: Wydawnictwo EMG.
- Gell, Alfred 1998. *Art And Agency*. Oxford: Oxford University Press.

- Janion, Maria 1991. „Polski korowód”. W. Janusz Tazbir (red.). *Mity i stereotypy w dziejach Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Interpress.
- Krajewska, Anna 2014. „Różewicza sztuki splatane. Interpretacja performatywna”. *Przestrzenie Teorii* 21: 39–58.
- Kuczkowski, Krzysztof 2020. „Deskrypcje: Van Gogh – Heidegger – Czychowski”. *Nowy Napis Co Tydzień* 37, wyd. online z dn. 20.02.2020. <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-37/arttykul/deskrypcje-4-van-gogh-heidegger-czychowski> [01.05.2022].
- Kurska, Anna 2013. „O rzeczach, które wspierają pamięć”. *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze* 2: 37–52.
- Littell, Jonathan 2014. *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa po terytorium faszysty*. Tłum. Magdalena Kamińska-Maurugeon. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Majchrowski, Zbigniew 1993. „Poezja jak otwarta rana” (Czytając Różewicza). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Olsen, Bjørnar 2003. “Material Culture after Text: Re-Membering Things”. *Norwegian Archaeological Review* 36: 3, 87–104.
- 2013. *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. Bożena Shallcross. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Stolarczyk, Jan (red.) 2011. *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Wrocław: Biuro Literackie.
- Prussak, Maria 2014. „»Robigus zjada żelazny nożyk«”. *Teksty Drugie* 3: 357–366.
- Różewicz, Tadeusz 1977. *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1990. *Proza*. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- 1994. *Dramaty wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2001. *nożyk profesora*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2008. *Kup kota w worku*. Wrocław: Biuro Literackie.
- 2021. *Echa leśne*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Shallcross, Bożena 2010. *Rzeczy i Zagłada*. Kraków: Universitas.
- Skrendo, Andrzej 2009. „Uwagi na marginesie nowego tomu Różewicza”. *Pogranicza* 1: 74–75.
- Szczepaniak, Monika 2012. „»Przygoda technoromatyczna« czy »romans z wojenką«”. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 5: 473–495.
- Theweleit, Klaus 2015. *Męskie fantazje*. Tłum. Mateusz Falkowski [&] Michał Herer. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ubertowska, Aleksandra 2007. *Świadectwo-trauma-głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków: Universitas.