

Dorota Wojda

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0001-8215-6831

„Jak czarodziejska szklana kula” Azjatyckie reportaże Tadeusza Różewicza

Wśród prozatorskich tekstów Tadeusza Różewicza znajdują się relacje z Azji: *O tej porze* i *Niemowa w Mongolii* (1956), *Sen kwiatu, serce smoka*, *Dwa skoki i już Pekin*, *Przelot* o wyprawie pisarza do Chin (1958), a ponadto nawiązujący do nich esej *W drodze* 1985¹. Autor nazywa je „fragmentami reportażu”, „notatnikiem”, „kartkami z podróży” (S 462, 465, D 8)², ale zarazem są one bliskie Różewiczowskiemu wierszom³. Tak właśnie chciałabym

¹ Po Mongolii podróżował Różewicz z międzynarodową grupą dziennikarzy w lipcu 1956 roku, odwiedzając Ułan Bator, Karakorum, Burgaasę i pustynię Gobi, a w Chinach: w Pekinie, Szanghaju, Czengtu i Hankou, przebywał od 13 października do 26 listopada 1958 roku na zaproszenie Związku Pisarzy Chińskich.

² Cytaty z utworów Tadeusza Różewicza oznaczam następującymi skrótami, podając numery stron: N – *Niemowa w Mongolii*; S – *Sen kwiatu, serce smoka* (fragmenty reportażu), w: *Proza 2*, Kraków 1990; D – *Dwa skoki i już Pekin* (*Kartki z podróży*); O – *O tej porze*; Prz – *Przelot*; W – *W drodze*, w: *Margines, ale...*, Wrocław 2010; P1 – *Poezja 1*, Kraków 1988; P2 – *Poezja 2*, Kraków 1988; P – *Proza 2...*; U P1 – *Utwory zebrane: Proza 1*, Wrocław 2003; U P4 – *Utwory zebrane: Poezja 4*, Wrocław 2006.

³ Za istotną cechę współczesnego reportażu Różewicz uznaje właśnie poetyckość (zob. *Poeta reporterem czy reporter poetą* [Na marginesie „Podróży do wielkiego pata” Zbigniewa Stolaraka], „Nowa Kultura” 1961, nr 28, s. 2). Zdaniem Janusza Waligóry autor *Snu kwiatu...* „szuka niezagospodarowanej przestrzeni genologicznej, naruszając właściwości intymistyki, publicystyki i prozy fikcjonalnej” (*Proza Tadeusza Różewicza*, Kraków 2006, s. 142). Wojciech Browarny sądzi, że „Nowa poetyka reportażu”, proponowana przez Różewicza, nie polega jedynie na przekraczaniu granic gatunków



1. Tęcza w Mongolii. Fot. Martin Vorel.

je przeczytać – jako reportażową poezję, a zarazem próbę unaocznienia w słowach orientalnej inności, w całej pełni azjatyckich krajobrazów, fauny i flory, kultury miejskiej, obyczajów, sztuki i metafizyki.

Gdybym mógł stworzyć reportaż taki jak „czarodziejska” szklana kula. Żeby w tej kuli była pustynia z wyschniętymi żyłami rzek i step, po którym idą wielbłądy i jadą samochody, i jezioro tak czyste, że widać w nim żerujące ryby, i góry pokryte wiecznym śniegiem, i białe kości zwierząt (N 455).

Teksty te mają retrospektywny charakter, choć także zawierają notatki sporządzane w trakcie podróży, co sprawia, że wspomnienia i aktualne przeżycia, szczególnie doznania wzrokowe, splatają się w symultaniczną wizję kontaktu z obcością. „Ja” azjatyckich reportaży Różewicza ukazuje

lub rodzajów literackich. „Kartki” z Mongolii i Chin reprezentują cząstkowość, prowizoryczność i hipotetyczność każdej narracji oraz ukryte w niej ideologiczne roszczenia lub niedopowiedzenia, a także jej nieuniknione zapośredniczenie w kulturze” („Kartki” Tadeusza Różewicza, „Konteksty Kultury” 2021, z. 2, s. 266).

siebie podczas pisania – dzięki czemu one same prezentują się *in statu nascendi* – a także podczas obserwacji azjatyckich stepów i ogrodów, wędrówek po Szanghaju, zwiedzania wystaw, rozmów z towarzyszami podróży oraz miejscową ludnością. Te różne plany tworzą dwoistą perspektywę *focus out, focus in*⁴ – bycia raz w dystansie, a raz w zbliżeniu wobec realiów opisywanych jako inne niż własne, a jednocześnie sytuowania się podmiotu w rzeczywistości tekstowej i pozatekstowej, konceptualizowanej znakowo i doświadczanej naocznie.

Jakże mi trudno zaczepić się o ten krajobraz [...] chciałbym opisać to pasmo gór, nad którymi wałęsają się ciemne chmury... Rwie mi się w rękach sieć, w którą usiłuję złowić ten obraz. [...] Czy naprawdę można nosić w sobie ten kłęb drgających obrazów i spokojnie wysnuwać z niego potrzebną nitkę. Czasem myślę, że opisuję tylko skorupę tego kraju. Nic nie zobaczyłem, nic nie usłyszałem pod tą skorupą. Strumień życia ominął mnie, zostały mi w dłoniach ziarenka piasku, jakieś kolorowe muszki; czemu nie zaryłem się w ziemię, czemu nie rozdarłem zasłony? [...] Staralem się... Lecz teraz czuję się niemową. Przekazuję przy pomocy niewielu znaków to, co było tak bogate, skomplikowane, obce, nowe (N 453–454).

Pojawiają się tutaj określenia typowe dla opisu, jaki Mary Louise Pratt łączy z „imperialnym spojrzeniem”⁵, symptomatycznym dla wzrokowo-werbalnego dyskursu eksploracji i podbijania obcych terytoriów: „zaczepić się o ten krajobraz”, „sieć, w którą usiłuję złowić ten obraz”, „nosić w sobie ten kłęb drgających obrazów”, „czemu nie zaryłem się w ziemię, czemu nie rozdarłem zasłony?”. W innych miejscach czytamy: „trzeba próbować opisać odrobinę życia, jaką mam w zaciśniętych palcach” (N 455), „był to taras na dwudziestym pięttrze drapacza chmur. [...] Ogrom... Można napisać książkę” (S 466–467). Obok spojrzenia z góry, obejmującego inny świat

⁴ Zob. A. Maan, *Narrative Authority: Performing the Postcolonial Self*, „Journal for the Study of Race, Nation and Culture” 2007, Vol. 13, no. 3, s. 411–419.

⁵ Za takim spojrzeniem kryje się myśl: „jestem władcą wszystkiego, co oglądam”. Jak uznaje Pratt, „już sama metafora namalowanego obrazu wiele mówi”, autor jest bowiem „zarówno oglądającym, który ma ją osądzić i ocenić, jak i malarzem słów, który wytwarza ją dla innych” (*Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, tłum. E.E. Nowakowska, Kraków 2011, s. 283, 288). Według Karoliny Pospiszil w reportażach Różewicza dominuje „patrzenie kolonialne” (*Widziałem uśmiechnięte twarze*, czyli *puste marginesy mowy. Słów kilka o podróżach Tadeusza Różewicza po Chinach*, w: *Różewicz. Dodawanie*, red. E. Bartos, M. Cuber, Katowice 2012, s. 78).

w posiadanie, teksty Różewicza zawierają tropy „zaczepiania się”, „złowienia w sieć”, „noszenia w sobie”, „zarycia się w ziemię”, „rozdarcia zasłony”, „zaciśniętych palców”, „zatrzymania”, czyli wizje z imaginarium zdobycia na własność, unieruchomienia, schwytania. Odnoszą się one metaforycznie do percepcji wzrokowej i do twórczości, przy czym zostają urealnione opisami dosłownego zbieractwa, łowiectwa i przyrządzania zdobyczy:

[...] Kolarow wkładał między karty dziennikarskiego notesu puszyste gwiazdki i łodyżki, potem siedział na notesie, żeby sprasować szarotki, rwane dla znajomych i rodziny (N 452);

Węgierski poeta Korol łapie robaki, komary, muchy, żuki, motyle [...]. Pakuje swoją zdobycz do pudełek po papierosach i do szklanych rurek. [...] Zielony żuczek biega po szklanej rurce. Korol chowa go do kieszeni... (N 453);

Przyrządzony został naprawdę „po mongolsku”. Świadcami tego „przyrządzenia” byli wszyscy chętni dziennikarze. Pęcznieje w oczach worek mięsa wypełniony kamieniami (N 456).

Sceną kulminacyjną reportażu z Mongolii jest uczta, jaką przyby- szom z Europy, korzystającym z wymiany kulturalnej zorganizowanej przez władzę ludową, zgotowali pracownicy Państwowego Gospodarstwa Hodowlano-Rolnego. Przewodzi jej „groźny potomek Dżyngis-chanów”, „mongolski dziennikarz, który studiował w Moskwie, który zna Europę, który nie jeździ na koniu, ale prowadzi pewnie swoją szarą pobiedę” (N 452). Słychać w tej charakterystyce ironię, z jaką Różewicz przeciwstawia mongolskiemu etosowi radziecką dominację – okazuje się, że studia w Moskwie i wiedza o Europie są niczym „szara pobieda”: byle jaka motoryzacja, fałszywe wyswobodzenie. Zun-duj sięga jednak do tradycji, opowiadając gościom o „prawdziwie mongolskim” rytuale, podczas którego kucharz wyrwa serce z ciała żywego barana. Dalej następuje relacja z tego rytuału, napisana jak poemat heroikomiczny i spuentowana fragmentem *Odysei* Homera: „w sztuki podarłszy ciała, na wieczerzę / Pożarł je jak lew górski, a nawet się bierze / Do trzewiów, szpik wysysa i ogryza kości” (N 457). W kontekście pożerania ludzkiego mięsa przez olbrzyma opisy zachowania Europejczyków stają się tym bardziej prześmiewcze: „Idzie na stół koziołek. Wygłodzeni humanitarni dziennikarze zapominają o krwawej opowieści Zun-duja”, „Już Kolarow trzyma nogę, a Toivo dwa żebra białym tłuszczem porośnięte” (N 456–457). Cywilizowani goście ukazują „prawdziwe” oblicza, tak jak „prawdziwa” jest mongolska uczta – ludzi drapieżnych, głodnych

egzotycznej obcości⁶: owadów pakowanych „do pudełek po papierosach i do szklanych rurek”, szarotek, które w tym azjatyckim kraju „nie podlegały ochronie” (N 453, 452).

Z perspektywy groteskowej biesiady szczególnych znaczeń nabierają metatekstowe partie reportażu, dotyczące łowienia i gromadzenia obrazów, które miałyby zawrzeć wszystko, „co było tak bogate, skomplikowane, obce, nowe” (N 454). Taka metaforyka jest idiomatyczna dla Różewicza – w relacji z Ameryki czytamy: „z wielką zachłannością pożeram cienie, które żyją «w magicznej skrzyni»” (*Strawiony*, P 479), a w *Złowionym*: „Obrazy, smaki [...]. Ponieważ byłem stwarzany, więc nie byłem łowiony. Ale kiedy zostałem złapany?” (P2 234–235). W studiach antropologiczno-postkolonialnych zwraca się uwagę, że tropy inkorporacyjne związane z łowiectwem i jedzeniem często występują z metaforyką tekstualną, wspólnie odnosząc się do pochłaniania tego, co inne⁷. Wśród nich wyróżniają się – jak uważa Maggie Kilgour – takie wizje, w których poddawanie się obcości i zagarnianie jej funkcjonują równocześnie.

[...] metaforykę tę wypada odczytywać antytetycznie, jako znak wyobcowania oraz utożsamienia, wyłączenia z tego, co swoje, i oswojenia tego, co obce. Tradycyjnie te dwa cele były uznawane za rozłączne, pierwszy kojarzono z romantyczną i rewolucyjną sztuką, pozwalającą wyobrazić sobie świat na nowo, a drugi – z „kolonialnym dyskursem” i sztuką burżuazyjną, które tworzą wyidealizowane i jednolite normy. Metafora, w której opozycje – gościa [*guest*] i gospodarza [*host*], ciała i umysłu, spożywania i języka – spotykają się, obala zwykle pojmowanie tożsamości.⁸

W utworach Różewicza powstaje taka właśnie, zaburzająca dychotomie tożsamość, którą cechują identyfikacja i alienacja, zawłaszczanie inności i bycie zawłaszczanym, tekstualizowanie obrazów i niemożność jej dokonania ze względu na opór, jaki stawia cieleśnie doświadczany, ale nieprzewycięzalnie obcy świat. Dlatego azjatyckie reportaże poety trudno

⁶ Na temat jedzenia jako manifestowania własnej tożsamości i zdobywania władzy nad innością zob. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2012; P. Vlitos, *Eating and Identity in Postcolonial Fiction: Consuming Passions, Unpalatable Truths*, Cham 2018; „Going Native?” *Settler Colonialism and Food*, ed. R. Ronald, A. Colás, D. Monterescu, London 2022.

⁷ Zob. S. Slemon, *Bones of Contention: Post-colonial Writing and the „Cannibal” Question*, w: *Literature and the Body*, ed. A. Purdy, Amsterdam–Atlanta 1992.

⁸ M. Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton 1990, s. 13.

jednoznacznie łączyć z dyskursem orientalizującego podróżopisarstwa, który w wersji socjalistycznej realizował się – jak wskazuje Agnieszka Sadecka – przez binarne, wartościujące opozycje, a zarazem współwystępowanie „opisów prowadzonych w duchu kolonialnego przekonania o europejskiej wyższości oraz języka socjalistycznej propagandy”⁹. W rozmowie z Kazimierzem Braunem Różewicz mówi, że najważniejsza w kontakcie z obcością jest dla niego jej niewyraźność: „jeźdź dużo po świecie. Europa, Ameryka, Meksyk, Chiny, kraje arabskie... I u mnie ze zmianą miejsca nie następuje zmiana, powiedziałbym, mojego statusu. Ja przewożę ten problem. [...] To już dla mnie nie jest literatura [...] to jest milczenie...”¹⁰. Podobnie w „kartkach z podróży” do Chin czytamy: „instynkt mówił, że milcząc, łatwiej zrozumieć krajobraz, łatwiej go w siebie wchłonąć” (D 11). Milczenie, kluczowy wątek poezji Różewicza¹¹, przejawia się w reportażach, zwłaszcza w tekście *Niemowa w Mongolii*, negacją wzrokowo-werbalnego dyskursu, wszystkie bowiem formuły dominującego spojrzenia zwracają się przeciwko sobie: „jakże mi trudno zaczepić się o ten krajobraz”, „rwie mi się w rękach sieć, w którą usiłuję złowić ten obraz”, „opisuję tylko skorupę tego kraju”, „nic nie zobaczyłem, nic nie usłyszałem”, „zostały mi w dłoniach ziarenka piasku”, „przekazuję przy pomocy niewielu znaków to, co było tak bogate, skomplikowane, obce, nowe”. I najważniejsze z tych przeczeń: „Starałem się... Lecz teraz czuję się niemową” (N 453–454). Od zanegowania języka, formy reportażu, a także samostanowienia podmiotu oraz intencji autorskiej rozpoczyna się opowieść o podróży do Azji:

Miał to być barwny film, kolorowa taśma długości czterech, pięciu tysięcy kilometrów, które przejechałem po Mongolii. Przystąpiłem do pisania i konstrukcja się rozpadła. Obrazy zamiast czekać cierpliwie na swą kolejność, zaczęły się ścigać; te, które miały być na początku, zostały zepchnięte, te, które miały stanowić zakończenie reportażu, wskoczyły do środka. Obrazy zaczęły się zderzać, rozpadać. Nie panowałem już nad nimi, nie mogłem tego materiału zmieścić w przygotowanych formach. Żywa materia sama szukała sobie form (N 451).

⁹ A. Sadecka, *Reporter z PRL w Indiach. Polska literatura podróżnicza a dyskurs kolonialny, w: Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Kraków 2014, s. 264–265.

¹⁰ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 187.

¹¹ O niewyraźności i milczeniu w tej poezji zob. T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998; T. Wójcik, *Tadeusz Różewicz – milczenie poety*, „*Twórczość*” 1999, nr 10, s. 47–79.

W tym osobliwym *exordium* poeta milczy o Mongolii, za to skupia się na procesie twórczym, zamysłach pisarskich i odbiegającej od nich realizacji tekstowej, która miała być – to znamienna metafora – „barwnym filmem” o zaplanowanej konstrukcji, a stała się wirem samodzielnych, zmieniających miejsca obrazów. Przecistawiając gotowym formom „żywą materię”, Różewicz ukazuje, że twórczość inicjowana jest zbieraniem wizji, czymś w rodzaju robienia zdjęć albo klatek i sekwencji filmowych, które wymykają się planom autora, nie dają się ułożyć w jedną całość, zyskując własną moc sprawczą jako „rozbite, rozrzucone obrazy” (N 451). Tekst *Sen kwiatu, serce smoka* nosił w pierwodruku tytuł *Chiński kalejdoskop*¹², i właśnie ta formuła dobrze oddaje inwencyjność azjatyckich reportaży. Do kalejdoskopu (gr. *kalós eídos* – ‘piękny obraz’), czyli przyrządu optycznego z lusterkami, wkłada się kolorowe szkiełka – jak poeta Korol łapał do szklanych rurek egzotyczne owady – i wystarczy nim potrząsnąć, a zamknięta w środku materia sama tworzy mieniące się barwami, metamorficzne kształty. Napisany czy raczej piszący się w taki sposób reportaż nie jest już ani mimetycznym odbiciem rzeczywistości, ani kreacją autora czy samocelowego języka, lecz pisaniem na granicy mowy, gdzie słowa, a razem z nimi ludzkie normy i pojęcia, ustępują miejsca cielesnie doznawanej rzeczywistości, rejestrowanej „okiem poety”, o którym tak pisał Różewicz:

„Oko poety” ma pewną specjalną właściwość. Mianowicie oko poety opowiada. Podobne jest do współczesnej kamery filmowej. Oko poety to była pierwsza kamera filmowa na ziemi. [...] Oko każdego poety ma właściwą sobie akomodację. Jeden widzi lepiej plany ogólne, drugi zbliżenia. Jeden źdźbło, drugi całość. Można z powodzeniem mówić o oku Kochanowskiego, Mickiewicza, Staffa, Leśmiana, Przybosa, trudniej jest opisać oko Sępa-Szarzyńskiego, Norwida [...]. Ten typ poety to poeta, którego oko filozofuje, a nie widzi i opisuje (*Oko poety*, P2 47–48).

Obok zdolności narracyjnej autor *Spojrzeń* kojarzy ze wzrokową percepcją poetycką wrażliwość na kolory, „światłoczułość” i „czystość widzenia”, które pozwalają kreować szczególne, „przeźrocyste” wiersze (P2 48, 50). Wszystko to cechuje Różewiczowskie teksty, również azjatyckie reportaże, wbrew temu, że poeta dostrzega w swoich utworach sensualność dotyku, powonienia i smaku, nie zaś uprzywilejowanie wzroku (P2 46)¹³. Wstęp

¹² Zob. T. Różewicz, *Chiński kalejdoskop*, „Odra” 1959, nr 45, s. 1, 6.

¹³ Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; T. Kłak, *Spojrzenie. Szkic o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999; *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.



2. Tadeusz Różewicz z rzeźbą lwa w Chinach.

do *Niemowy w Mongolii* oraz cytowane fragmenty *Śniegu*, wypełnione negacjami, świadczą o zrywaniu przez Różewicza z formą, którą wiąże on z „okiem filozofującym” – dyskursu wzrokowo-werbalnego, a jednocześnie o inicjowaniu pisarstwa naoczności, stającego się medium dla „żywej materii” rejestrowanej pod powiekami. W tym sensie twórczość ta nie jest już literaturą czy prozą, ale „niemą” poezją, kalejdoskopem obrazów z Azji, która nie pozwala się pojąć i przywłaszczyć, uzmysławiając przybyszowi, że tak samo niezrozumiały i obcy jest cały świat¹⁴. W tekście *Dwa skoki i już Pekin* szybkość podróży do Chin tę obcość ironicznie uwydatnia, bo pasażer samolotu w kilka chwil przemierza wielkie odległości, a nie potrafi niczego po chińsku przeczytać:

¹⁴ Na temat niemożności opisanego obcego świata w Różewiczowskich relacjach podróżniczych zob. W. Browarny, „Kartki” Tadeusza Różewicza..., s. 264; K. Pospiszil, „Widziałem uśmiechnięte twarze”, czyli puste marginesy mowy..., s. 77; M.M. Sztuka, *Wizja Chińskiej Republiki Ludowej w utworach Tadeusza Różewicza* „Sen kwiatu, serce smoka”, „Dwa skoki i już Pekin”, „Przełot” i „W drodze”, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2017, nr 12, s. 116.

Pierwsze chińskie litery na szyldach. Patrząc na te litery jak na obrazy i dostępny jest dla mnie tylko ich kształt abstrakcyjny. Nic mi nie komunikują. Tak, trudno będzie odczytywać życie, o którym wiem równie mało, a nawet mniej. [...] Kiedy myślę teraz, siedząc u siebie w domu, że mam spisać obrazy, które widziałem, ludzi, ich głosy i spojrzenia, [...] wydaje mi się, że mam wymalować pejzaż. Krajobraz z człowiekiem w środku – na ziarnku ryżu. Na białym ziarenku. Ale nie mam do tego ani odpowiedniego piórka, ani barw, ani umiejętności i... mam bardzo słaby wzrok. [...] Czarne obrazy na ziarenkach ryżu oglądałem w Mieście Zakazanym przez rodzaj lupy-mikroskopu (D 12–13).

Nieemożność odczytania sinogramów i obcego życia idzie w parze z nieemożnością pisania o tym, co inne, a uwidaczniające jedynie swoją powierzchnię, i tak nieogarnione, że „kartka z podróży” wydaje się niczym ziarenko ryżu, na którym pomieścić miałyby się chiński krajobraz, naszkicowany wokół człowieka zamieszkującego Państwo Środka. Lupa-mikroskop to kolejny przedmiot składający się na imaginarium optyczne pisarza, podobnie jak w tekście *Niemowa w Mongolii*, kwestionującego możliwość zobrazowania azjatyckich realiów, a jednak skupionego na odnotowywaniu ich w najdrobniejszych szczegółach. Notatki Różewicza przyjmują w efekcie kształt rozbudowanych enumeracji, dzięki którym – jak przez lupę-mikroskop właśnie – czytelnik może oglądać pejzaże w różnych kolorach, w zmiennym oświetleniu i z rozmaitych perspektyw:

Za oknem słyszę gwizdki, kroki. Ludzie maszerują na nocną zmianę. Przez dłuższą chwilę przeciągała ulicą karawana osłów i mułów. Niosły na grzbietach kosze wypełnione mandarynkami. Owoce świeciły, kiedy zwierzęta mijały uliczne latarnie. [...] Niebo ciemnieje, wygasa, czarne stado ptaków krąży w tym świetle. Wyżej granatowa ciężka chmura, jaśniejszy niebieskawo pas nieba i noc (S 463);

Ziemia jest szara. Szary pył. Później poznałem różnobarwne oblicze ziemi tego wielkiego kraju. Ziemię czerwoną, ziemię ognistą, ziemię płową, ziemię czarną i tłustą, ziemię pokrytą zielenią ryżu, ziemię skalistą, ziemię okrytą kwiatami i motylami. Ziemię przypominającą wypalony potrzaskany dzban z gliny i ziemię rajskich ogrodów. A przecież to była tylko część oblicza chińskiego kraju (D 11).

Badacze dyskursu orientalnego wymieniają wśród zabiegów służących dominacji nad innością takie techniki pisarskie, jak: ujmowanie przestrzeni

w binarnych kategoriach, okulocentryzm niwelujący inne zmysły, estetyzacja obcych krain przez porównywanie ich do malowideł wymagających upiększenia, ponadto gęstość znaczeniowa prezentująca dobra do zdobycia, osiądana dzięki epitetom, wyliczeniom czy hiperbolom „w sposób, który sugeruje niezwykle bogactwo substancji materialnej i semantycznej”¹⁵. Różewicz nie różnicuje terytoriów na gorsze (obce) i lepsze (własne), ale opisuje oglądane miejsca, ujawniając swoją niewiedzę albo nie bez ironii przywołując rodzime realia oraz klisze literackie, jak choćby wierszyk Marii Konopnickiej: „te małe kwiatki zaniebieszczły się jak wspomnienie naszych łąk, strumieni: «Niezapominajki to są kwiaty z bajki, rosną nad potoczkiem, patrzą żabim oczkiem»” (N 459). Mimo że wzrok jest w reportażach poety zmysłem dominującym, to w poznawaniu obcego świata uczestniczą także inne zmysły: słuch („Nasz słuch jest zaskoczony [...]. Czarodziejstwo ciszy”, D 14), rzadziej smak („Winogrona były [...] wspaniałe. Czułem ten sok w ustach [...]”, D 19)¹⁶. Sensoryczność opisu prowadzi do estetyzacji Orientu i przedstawiania go jako malowidła, z czym wiąże się nagromadzenie słów „obraz” i „krajobraz” w połączeniu z metaforą inkorporacyjną, wskazującą na dążenie podmiotu-pejzażysty do skonsumowania, zagarnięcia inności. Opisy obfitujące w środki literackie wprowadzają gęstość semantyczną, ta zaś sprawia, że Różewiczowski Orient staje przed oczami czytelnika jak żywy, jednak w tym właśnie aspekcie reportaż poety znacznie odbiega od kolonizatorskich schematów. Otóż forma nie ilustruje w tych tekstach przywłaszczanych zasobów ani też nie rekompensuje fiaska w ich pozyskiwaniu, ale przeciwnie – unaocznia wartość obcego świata, tym większą, im bardziej stawia on opór zobrazowaniu i przejęciu na własność¹⁷. Taka praktyka pisarska wydaje się bliska sztuce, jaką Jean-François Lyotard uznaje za postmodernistyczną w tym sensie, zgodnie z którym odejście od

¹⁵ Zob. M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie...*, s. 288, cyt. 287.

¹⁶ W sprawie przełamywania kolonialnego wzrokocentryzmu zob. T. Ewertowski, *Zapach smoka, czyli o poetyce zmysłów w podróżopisarstwie na temat Chin*, „Forum Poetyki” 2018, nr 11–12, s. 24–34.

¹⁷ Dlatego trudno zgodzić się z lekturą, jaką proponuje Karolina Pospiszil, uznając drobiazgowo opisy Różewicza za „parodię reportażu” i twierdząc, że wielość figur mimetycznych „zasłania – nieskutecznie – wyzierającą spod nich pustkę” (K. Pospiszil, „Widziałem uśmiechnięte twarze”, czyli puste marginesy mowy..., s. 81–82). Z lektury tej wynika, że pożądane byłoby zrozumienie i oswojenie inności, czego Różewicz nie zdołał osiągnąć, tymczasem wielokrotniona podmiotowość reportażu zarówno ujawnia taką intencję, jak i ją kwestionuje, aby przez negowany opis ukazywać, że milczenie wywoływane niemożnością przedstawienia obcych realiów najbardziej do nich przystaje, nie jest bowiem uzurpatorskie.

modernizmu oznacza afirmację inności, suwerennej jako nieprzedstawialna sfera różnic, prowokująca tworzenie wedle „nowych reguł gry”¹⁸. Z tej perspektywy można odczytywać synkretyzm i gatunkową niestabilność reportaży, które nie są już reportażami, a nawet i literaturą – przypominają kalejdoskop, choć i takie określenie poeta unieważnia w zetknięciu z formą wymykającą mu się podobnie jak to, co w Azji „było tak bogate, skomplikowane, obce, nowe” (N 454).

Zmąconą, sprzeczną wewnątrznie formę relacji Różewicza z Dalekiego Wschodu kondensuje w znamiennej postaci krótka proza poetycka *O tej porze*, obejmująca dwa kontrastujące ze sobą akapity: „dzienny”, z wizją mongolskich stepów, oraz „nocny”, zawierający metaliteracką refleksję¹⁹. Pierwszy koresponduje z tymi partiami reportaży, które obfitują w środki mimetyczne: onomatopeje, porównania, metafory czy epitety, najczęściej określające barwy, światło i inne zjawiska odbierane wzrokowo. Tak poeta unaocznia „bogactwo substancji materialnej i semantycznej”²⁰:

Nad Selengą w jurtach przykucnęli obok ognia pasterze, dym idzie do nieba. [...] Na drewnianych siodłach świecą srebrne i miedziane ozdoby. [...] Po stepie lecą małe koniki z długimi ogonami; czerwone, niebieskie, żółte kaftany świecą w słońcu. W glinianych miseczkach przeźroczyista zielen archi. [...] Miękkie kołysanie. Ostre trawy. Step nagi jak czaszka. „Dlaczego konwalię nazywamy srebrną? Epitet winien rysować przedmiot, dawać obraz, tymczasem to, co tu mamy, jest wyobrażeniem najzupełniej fałszywym. I tak bywa u wszystkich poetów...” (O 7).

Wśród nagromadzonych tutaj figur literackich dominują epitety nazywające kolory, jednak w ostatnim zdaniu ich funkcja obrazotwórcza zostaje podważona ze względu na nieadekwatność czy wręcz fałsz artykulacji poetyckich wobec rzeczywistości. Powoduje to, że wcześniejszy opis ulega zanegowaniu, po czym pojawia się przeciwstawiony mu komentarz autotematyczny – niedotyczący już Mongolii, ale sztuk przedstawiających, malarstwa i poezji, a ponadto estetyki, krytyki artystycznej i samego twórcy – podobny w przekazie do wiersza *Nowe porównania*:

¹⁸ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 58–59.

¹⁹ Fragment tej miniatury włączył Różewicz do utworu *Tarcza z pajęczyny* (1963); w całości ukazała się dopiero w zbiorze *Margines, ale...* (2010). Pierwodruk: *O tej porze*, „Odra” 1959, nr 21.

²⁰ M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie...*, s. 287.

O tej porze nie tylko ja jestem opuszczony. O tej porze długie halle Luwru są puste. Między ścianami nie ma podziwiających oczu. [...] A przecież Gioconda uśmiecha się tajemniczo i pracowicie. [...] A co robią inne obrazy? W nocy. Czy odpoczywają? [...] wytwarzają olbrzymie ilości piękna. Ale tego piękna nie oceniają znawcy. [...] W dzień łatwiej jest oceniać, robić porównania, miny. Przy świetle. Ale co robić w nocy? Kiedy nie ma światła ani kolorów. Wszystko jest w ciemności. Do czego porównać w nocy oko, albo pierś, albo usta, albo łono? Albo do czego porównać język? [...] Całe życie spędzili na porównywaniu i przenoszeniu. Ależ to komedia. Nudna. Kobieta kwiat. Idioci (O 7).²¹

Do czego porównasz
dzień
czy do nocy
do czego porównasz [...]
ciało
w nocy [...]
do czego porównasz oko [...]
zęby język wargi
pocałunek
do czego porównasz [...]
milczenie
poezję
w świetle dnia
w nocy
(*Nowe porównania*, P1 511).

W obu tych tekstach dominujący model twórczości referencyjnej oraz przystające do niego wzorce krytyczne podważane są jako praktyki, w których normatywnie chodzi o zobrazowanie świata, podczas gdy środki mające temu służyć polegają na wprowadzaniu substytucji przez analogie i metaforyczne przeniesienia znaczeń, co skutkuje wyparciem i zafałszowaniem rzeczywistości, obywatycznej się bez ludzkich wyobrażeń i aktów mowy. „Nowe porównania”, czyli przeciwstawiające się konwencjom zabiegi artystyczne, jakich używa Różewicz, to złożone formy negacji, które obejmują

²¹ Tak Różewicz rozwija ten wątek w poemacie *Et in Arcadia ego*: „poeta który zginął / myśli / kobieta jest jak kwiat / odłóż to piękne / stare porównanie / na bok [...] kwiat jest jak kwiat / słowo stało się ciałem / ciało wypełnia noc / od brzegu do brzegu / noc nie ma brzegów” (P2 72).

mimetyczne opisy oraz ich metaliterackie zaprzeczenia, dopełniane antytezami dnia i nocy, światła i ciemności, widzenia i niewidzenia, mowy i ciszy. Są to więc tropy bazujące nie na podobieństwach, ale na różnicach; afirmatywne – wobec ciała, odmienności płciowej, tego co niewyraźalne, a w sprawozdaniach z Azji wobec różnic kulturowych i pozakulturowych, dotyczących przyrody nieożywionej, roślin czy zwierząt. Podkreślenie znaczenia tej drugiej sfery widać w szkicu *O tej porze*, gdzie poeta zwraca uwagę przede wszystkim na mongolski step, koniki i trawy, tak jak w innych „kartkach” z Dalekiego Wschodu opisuje „krajobraz ulepiony, wypalony z czerwonej gliny” (S 464), chińskie orchidee albo ptaki „w rozpuszczonym szkłe nieba” (N 453).

Podważanie schematów obrazowania koresponduje w tekstach Różewicza z negacją dualistycznie ujmowanej tożsamości, zastępowanej taką podmiotowością „ja” i innych, która jednocześnie dokonuje identyfikacji i pozostaje wyobcowana. Odwołując się do ustaleń Gayatri Chakravorty Spivak, można stwierdzić, że w azjatyckich reportażach realizuje się „oswajanie” (*domestication*), czyli sprowadzanie obcości do tego, co znane, by nad nią zapanować, a zarazem „uinnianie” (*othering*) – wydobywanie różnic istotnych dla własnej odrębności²². W komentarzu najdobitniej ukazującym klęskę przedstawienia Różewicz podziwia zmiany, jakie zaszły w Mongolskiej Republice Ludowej – to „kraj, gdzie kliniki, sanatoria, szpitale i domy wypoczynkowe dla pracujących świadczą o jego cywilizacji”, i to „naród, który buduje kolej, który zaczyna orać step” (N 455, 454). Opierająca się zrozumieniu rzeczywistość wkracza na drogę postępu dzięki ustrojowi komunistycznemu, a przez to – jak wyznaje Różewicz w relacji z Chin – ów nabierający przyspieszenia świat staje się jeszcze bardziej niepojmowalny i obcy: „ten naród znajduje się w nieprzerwanym marszu, w ruchu i trudno jest pojąć i zrozumieć ten ruch, kiedy człowiek jest obserwatorem” (D 12). Poeta nie bez uznania przedstawia cywilizacyjne zdobycze w Chinach, choć z ich opisu wyłania się totalny system eliminacji: „Zmarli ustępują. Tworzy się centralne cmentarze”, „Sutenerów i alfonsów wystrzelano. Burdele zamknięto. prostytutki wróciły do społeczeństwa” (S 466, 468)²³. Puentą

²² G. Ch. Spivak, *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, „History and Theory: Studies in the Philosophy of History” 1985, vol. 24, s. 253–254.

²³ O tej sprzeczności tak pisze Browarny: „Z jednej strony reporter życzliwie przygląda się reformom społecznym, postępowi technologicznemu i modernizacji obyczajowej w obu krajach, ale z drugiej – dostrzega negatywne skutki tych zjawisk. [...] Chociaż Azja uwalnia się od kolonializmu zewnętrznego, na jego miejscu pojawia się państwowa biopolityka” (W. Browarny, „Kartki” *Tadeusza Różewicza...*, s. 272–273).

tych wyliczeń jest wniosek, że chiński świat diametralnie różni się od europejskiego, co nie umacnia „naszej” tożsamości, ale ją narusza, jak wówczas, gdy na wystawie *Czterech szkodników* zwiedzający oglądają wytępione zwierzęta. Różewicz opowiada, że widział tam pagodę wykonaną z główek wróbla albo naturalnej wielkości osiołka ze szczurzych skórek²⁴, i relacjonuje taką wymianę zdań z towarzyszem podróży:

- Co powiesz?
 - Cóż można powiedzieć...
 - Staram się zrozumieć.
 - Ja też.
 - Ale tylko na początku podróży myślałem, że coś wiem... [...]
 - Co chcesz, to inny świat.
 - Inny
- (S 474–475).

Dostrzeganie różnic – *othering*, jak nazywa je Spivak – nie prowadzi w reportażach poety do powstawania degradujących wizji Orientu, które miałyby umacniać opozycję między barbarzyńskim Wschodem a cywilizowaną Europą, ale wywołuje nierozumienie, podważa stereotypy i skutkuje niemożnością znalezienia języka, który sprostałby inności. Co więcej, Różewicz ukazuje siebie i towarzysza podróży, Witolda Zalewskiego, jako ludzi w Chinach obcych, budzących zaciekawienie swoją odmiennością.

Dzieci tutaj nie biegają stadkami jak w Polsce, ale tworzą zwarte grona i podobnie jako owoce winogron, główka przy główce, tłoczą się w drzwiach „biura”, żeby zobaczyć ludzi z „długimi nosami”. Gdyby nie to, że nosami gości nie wolno się bawić, miałyby taką rozrywkę, jak przy oglądaniu tapira w ogrodzie zoologicznym. [...]

- Jak myślisz, co te dzieci wołają?
- Wiadomo: „długie nosy”.

²⁴ Pekkańska wystawa *Czterech szkodników* prezentowała sukcesy kampanii tępienia wróbla, szczurów, much i komarów, realizowanej w Chińskiej Republice Ludowej w latach 1958–1962 z nakazu Mao Zedonga i Komunistycznej Partii Chin. Wróblom niszczone gniazda, strzelano do nich i płoszono je hałasem, aby nie mogły odpocząć i ginęły z wycieńczenia. Skutkiem wybicia około miliarda tych ptaków była plaga owadów, która zniszczyła uprawy, co przyczyniło się do klęski głodu w Chinach. Zob. J.R. Shapiro, *Mao's War Against Nature: Politics and the Environment in Revolutionary China*, Cambridge 2001.

Pytamy naszego tłumacza:

– Co te dzieci wołają?

Tłumacz uśmiecha się:

– Wołają: „Niech żyje!”

(S 470).

W wierszu *katar w Chinach z Szarej strefy* (2002) pisarz relacjonuje tę sytuację inaczej – na pytanie, „co dzieci wykrzykują”, tłumacz miał najpierw odpowiedzieć: „niech żyje przyjaźń chińsko-polska”, a później „szepem / wyjaśnił że dzieci krzyczały / «długie nosy długie nosy»” (UP4 175). Różnice między oddalonymi w czasie wersjami z prozy i z poezji świadczą nie tylko o zmianie realiów politycznych, a może także o wycofaniu autocenzury, ale też o przewartościowaniu stosunku Różewicza do inności. W raporcie *Sen kwiatu, serce smoka* opozycję „swoje” – „obce” („Dzieci tutaj nie biegają stadkami jak w Polsce, ale tworzą zwarte grona”) zaburza postaciowanie przypominające parodię mimikry kolonialnej, a wraz z nią – wedle Homiego K. Bhabhy – „pragnienia [...] Innego, jako podmiotu różnicy, który jest prawie taki sam, ale nie całkiem”²⁵. Reprezentanci dominującej kultury wymuszają na podporządkowanej ludności, żeby ich kopiowała, bo mogą dzięki temu narzucać własne standardy i umacniać swoją tożsamość, odróżniając się od obcych, którzy nawet przez najlepszą imitację nie będą w stanie im dorównać. Tymczasem Różewicz dostrzega zakłócenie tej prawidłowości, gdyż on i jego towarzysz – jako Europejczycy w Chinach, długo zależnych od zachodnich potęg – wywołują śmiech i stają się, niczym tapir w zoo, egzotycznymi obiektami do oglądania, mają bowiem „długie nosy”, a więc są inni. Takie sytuacje Bhabha określa jako *mockery*, wyróżniając rozmaite odmiany parodiowania mimikry: żarty, kpinę, szyderstwo, które łączy zwracanie się przeciwko hegemonii kulturowej²⁶. Różewicz pisze: „Często słyszeliśmy jakieś śmieszki i niezrozumiałe dla nas słowa” (S 470), dokumentując w swoim raporcie zjawiska, wokół których zogniskują się diagnozy postkolonialne²⁷.

²⁵ H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, w: tegoż, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 80.

²⁶ Zob. tamże, s. 80–84.

²⁷ Różewiczowskie teksty poświęcone Azji należą do utworów, o których tak pisze Adam F. Kola: „Kryje się w nich historycznie interesujący i oryginalny ładunek postkolonialnego myślenia, niekiedy krytycznego, pokazujący dzieje tego nurtu w Polsce sięgające przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych xx wieku, zatem czasu, kiedy tradycja ta rodziła się na Zachodzie i w światach pozaeuropejskich” (A.F. Kola, *Socjalistyczny postkolonializm. Rekonsolidacja pamięci*, Toruń 2018, s. 126).

W prozatorskiej wersji z 1959 roku czytamy, że gość z Europy dobrze wie, co krzyczą dzieci, a w późniejszym wierszu informuje o tym szeptem tłumacz, początkowo udzielając odpowiedzi, jakiej żąda panujący dyskurs. Przez tę zmianę Różewicz zwraca uwagę na niezrozumiałość chińskiego świata i języka oraz ukazuje, że ustrój, który miał przynieść wyzwolenie, narzuca obywatelom władzę komunistycznego państwa. Tekst z *Szarej strefy* różni się ponadto od pierwszej wersji przywołaniem utworu Cypriana Kamila Norwida *Dwa guziki (z tyłu)*: „Dodam tu, że Chińczykom, skoro nas obaczą, / Najdziwniejszą się rzeczą wydają guziki / Dwa – z tyłu! te – pytają Chińczyki – «Co znaczą... / Kczemu są...»” (*UP4* 176)²⁸. Puentując wiersz tym cytatem, Różewicz podkreśla względność europejskich norm, jednocześnie zaś tłumaczy, dlaczego wprowadza pominięty w prozie i na pozór błahy epizod „kataru w Chinach”. Zostaje on opowiedziany w sposób, który ujawnia krytycyzm pisarza wobec Polaków delegowanych w podróż do Chin przez władzę ludową, a pośrednio wobec polityki kulturalnej PRL. Tak poeta relacjonuje spotkanie z Arturem Nactem-Samborskim w Szanghaju:

oczami dawał znaki że nie może mówić [...]

nie otwiera ust... [...]

pół miliarda Chińczyków robi

„wielki skok”

a jeden człowieczek z Warszawy

ma katar więc

nie zwraca uwagi

na to drobne wydarzenie

(*katar w Chinach*, *UP4* 173–174).

W latach pięćdziesiątych na mocy porozumienia o współpracy PRL z Chińską Republiką Ludową uruchomiono wymianę kulturalną, żeby artyści mogli podróżować w celu rozwijania „przyjaźni między narodami”²⁹ (o niej mówi tłumacz, kiedy dzieci śmieją się z „długich nosów”). Dzięki

²⁸ Cytuję ten wiersz za *katarem w Chinach*, tekst źródłowy ma inną formę graficzną (zob. C. Norwid, *Dwa guziki (z tyłu)*, w: tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 160).

²⁹ „Wyjazdy te miały budować sieć oficjalnej wymiany, prezentować i propagować osiągnięcia dwóch krajów socjalistycznych, wzajemnie dla siebie egzotycznych, a jednak – dość niespodziewanie – sojusznicznych. Były pomyślane jako droga poszukiwania podobnych rozwiązań, stawały się jednak często [...] doświadczeniem różnicy, spotkaniem z innością” (J. Wasilewska, *Trzej polscy artyści w Chinach w latach 50. xx wieku*, „Techne. Seria Nowa” 2019, nr 3, s. 139).

temu Różewicz, Zdrojewski i Nacht-Samborski znaleźli się w Chinach w 1958 roku, a więc wówczas, gdy zaczęto realizować „wielki skok” – kampanię gospodarczą, mającą przekształcić Kraj Środka w państwo komunistyczne przez radykalną industrializację i powstanie komun ludowych³⁰. Opisując dziwne zachowanie polskiego malarza, Różewicz kontrastuje jego przewrażliwienie na punkcie zdrowia z katastrofą humanitarną, do której doszło w Chinach, a może również demaskuje to, że artysta obawiał się kontaktów z rodakami w zaprzyjaźnionym rzekomo kraju, gdzie panowała powszechna inwigilacja. Ta ucieczka przed mówieniem („nie może mówić”, „boi się rozmów”, „nie otwiera ust”) wydaje się karykaturą milczenia, które ukazał poeta jako własną reakcję na orientalną inność („czuję się niemową”, „trudno jest na migi opisać”, „wreszcie milkniemy”, *N* 454, 456, *S* 465). Wspominając z perspektywy czasu podróż do Chin, Różewicz przyznaje, że nie zdołał dostrzec tragedii „wielkiego skoku”, ludzkiego cierpienia – że był nie tylko „niemową”, ale też „niewidomy”:

Widziałem niezwykle kwiaty, pałace i świątynie. [...] Widziałem uśmiechnięte twarze. Ale nie widziałem łez, cierpienia, i nie napisałem o tym. Pewne rzeczy zostały przede mną zakryte. Widziałem wspaniałą operę i cyrk, słuchałem muzyki, smakowałem dziwne potrawy i owoce, ale nie widziałem ludzi ponizanych i rozpaczających... Byłem poetą niewidomy. [...] Ile razy myślę o tej podróży, tyle razy ogarnia mnie smutek i chciałbym kogoś prosić o przebaczenie. Ale kogo? (*W* 23).

Wbrew tym stwierdzeniom w reportażu *Sen kwiatu, serce smoka* wyraźny jest krytycyzm poety wobec przemian w Chińskiej Republice Ludowej, wyrządzających zło ludziom oraz całej naturze. Oprócz zlikwidowania „marginesu społecznego”: żebraków, prostytutek, handlarzy opium, a razem z nimi „czterech szkodników”, Różewicz zauważa ściśle podporządkowanie jednostek państwu: „zobaczyłem człowieka w błękitnym drelichu. [...] Człowiek ten uprawiał gimnastykę. Karnie wykonywał przepisane ruchy” (*S* 474)³¹. Zwraca ponadto uwagę na niszczenie cmentarzy z nakazu zdo-

³⁰ „Wielki skok”, przeprowadzany w latach 1958–1962, spowodował zapaść gospodarczą Chin oraz śmierć w wyniku klęski głodu 20 milionów ludzi (według innych szacunków nawet ponad 40 milionów). Zob. G. Grésillon, *Chiny. Wielki skok w mgłę*, tłum. E. Brzozowska, Warszawa 2016.

³¹ Jak pisze Browarny, „doświadczenie [Różewicza] każe mu sceptycznie myśleć o wielkich ideach [...], które odgórnie zmieniają życie milionów ludzi [...]. Gwałtowny rozrost metropolii oraz skok cywilizacyjny z gospodarki pasterskiej lub rolniczej do wielkoprzemysłowej łączy się z niepokojącą przemianą krajobrazu i dewastacją

bywania ziemi potrzebnej do uprzemysłowienia: „Na polach widziałem tysiące pieców do wytapiania żelaza. Wśród tysięcy grobów paliło się tysiąc płomieni pod milczącym niebem” (S 466). Pisze o „wielkim skoku” jako ingerującej we wszelkie sfery życia modernizacji, rewolucyjnej w założeniach, ale groźnej dla kraju o bogatej kulturze i przyrodzie, które przestają się liczyć w państwie dążącym do zrealizowania komunistycznych idei: „Naród się śpieszy. Nabiera rozbiegu. Przygotowuje się do skoku. [...] Jeszcze wczoraj pełne światła gaje bambusowe, płowe gliniaste wody górskich rzek. Ogrody. Drzewa owocowe. Kwiaty” (S 463–464). Zaraz po tym opisie Różewicz opowiada o muzeum „księcia poetów” Tu Fu oraz cytuje niemiecki przekład jego wiersza i słowa Franza Kafki: „Spójrz na przejrzystość, czystość i prawdziwość kolorowego drzeworytu chińskiego. Umieć tak mówić – to byłoby coś”³². Z tej perspektywy dookreślony zostaje Różewiczowski zamysł patrzenia na inność oraz pisania o niej, a zarazem negowany jest „wielki skok” jako przedsięwzięcie destrukcyjne dla rdzennych wartości i zasobów naturalnych Kraju Środka.

Co istotne, wśród azjatyckich reportaży znajdują się relacje z podróży do Chin i z powrotem: *Przelot* oraz *Dwa skoki i już Pekin* (*Kartki z podróży*), opublikowane nieco wcześniej niż *Chiński kalejdoskop* (zatytułowany potem *Sen kwiatu, serce smoka*)³³. Mają one szczególny charakter, gdyż stanowią próbę uchwycenia – zarejestrowania wzrokiem i ujęcia w słowach – przemierzania wielkiej odległości między Warszawą a Pekinem, światem własnym a obcym, równocześnie zaś między tym, co ludzkie i pozaludzkie – niedające się zrozumieć, wyobrazić ani wypowiedzieć. Różewicz ukazuje paradoks, że chociaż to dystans olbrzymi, można go bardzo łatwo pokonać („TU jest jak lukstorpada elektryczna. [...] TU wykonuje skok”, *Prz* 15; „dwa skoki i już Pekin”, *D* 9), a zarazem nie da się tego zrobić – będąc w Pekinie obcym, nie jest się w Pekinie. Z różnicy dzielącej taki „skok” od chińskiego „wielkiego skoku” wyprowadza poeta ironię, by zwracać ją przeciwko obu tym przedsięwzięciom. W opisie zbliżania się do Chin akcentuje przekraczanie kolejnych granic: „otwarto

środowiska. Urzędowa sekularyzacja oraz kontrola moralności są źródłem przemocy nie tylko w wymiarze symbolicznym” (W. Browarny, „Kartki” *Tadeusza Różewicza...*, s. 272–273).

³² Poeta cytuje oryginał: „Sehen sie sich die Klarheit, Reinheit und Wahrhaftigkeit eines chinesischen farbigen Holzschnittes an. So sprechen zu können – das wäre etwas” (S 464–465). F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*, Hrsg. M. Pasley, New York 1993, s. 337.

³³ Pierwodruki tych tekstów: *Przelot*, „Odra” 1959, nr 39; *Dwa skoki i już Pekin* (*Kartki z podróży*), „Odra” 1959, nr 43; *Chiński kalejdoskop*, „Odra” 1959, nr 45.



3. Xu Feng, *Pejzaż*, między 1860 i 1880.

bramkę”, „otworzyły się drzwiczki”, „ogromny mur przed nami i zaraz potem brama” (D 8, 9, 12), by zakończyć spostrzeżeniem, że okno w pokoju można otworzyć, ale od świata poza nim izoluje „delikatna gęsta siatka” (D 14). Stale odnotowując różnice między znaną a obcą rzeczywistością, pisarz przekonuje się, że mimo wszelkich usiłowań pozostanie jedynie obserwatorem usytuowanym na zewnątrz widzialnych, ale niedostępnych mu chińskich realiów:

Zamazane wspomnienia i strzępy lektur raczej zasłoniły mi ten kraj. Jedno jest tylko jasne. W tym kraju zwyciężyła rewolucja. „Wielki marsz” trwa tu ciągle. [...] Naród ruszył z miejsca. Mogę tylko patrzeć. Chciałbym przez chwilę, która trwa 30 dni, znaleźć się w tej kolumnie, która maszeruje. [...] Ciągle przypominam sobie te sandałki, łapcie wyplecione ze słomy, w których maszerowali żołnierze, bohaterowie „długiego marszu”. Zapamiętam sobie te łapcie dobrze; równie dobrze jak grobowiec dynastii Ming i jak Miasto Zakazane (D 12).

Różewicz wspomina, że w domu towarowym w Hangczou chciał kupić słomiane sandałki do powieszenia na ścianie, ale zrezygnował, a potem nabył droższe i ładniej zrobione. Tak jak norwidowskie „dwa guziki (z tyłu)”, mogą się one wydawać nieważne, ale posiadają symboliczne znaczenie dla Chińczyków i nabierają go dla poety, bo choćby je miał, nie uda mu się wyruszyć z innymi w drogę zainicjowaną „długim marszem”³⁴ – stać się jednym z nich i zrozumieć odmienność Kraju Środka. Różewicz opisuje więcej takich pozornych marginaliów: „Patrzę na nity. Tysiące nitów, metalowych główek mniejszych i większych, które zszywają blachy skrzydeł. Na srebrnej powierzchni wielkie, czarne i niezrozumiałe litery chińskie”, „kawałek skórki przymocowanej do bambusowej listwy. Ta klapka na muchy świadczy lepiej o przynależności samolotu niż napisy na skrzydłach” (*Prz* 17, 16). W ten sposób realizuje Różewicz zamysł, który nazwał „sprawą wyobraźni”, tytułując tak notatki sporządzone podczas lotu powrotnego i podkreślając między jednym a drugim opisem dostrzeganych na bieżąco drobnostek: „to jedna z ważniejszych spraw, jakie udało mi się załatwić w czasie tej podróży” (*Prz* 17). Poeta wyjaśnia, że tym osiągnięciem jest demaskacja wyobraźni jako niedoskonałej władzy poznawczej, która nie ogarnia wielości jednoczesnych zjawisk, a tym samym nie może podołać współistnieniu różnic ograniczających Europę i Azję, świat ludzki i pozaludzki:

Ten lot Warszawa – Pekin i Pekin – Warszawa połączył się we mnie w jeden przelot. [...] skok w górę na dziesięć–jedenaście kilometrów nie jest właściwie przyjęty przez naszą wyobraźnię. [...] nie obejmuje [ona] wielu rzeczy, które dzieją się teraz, w tej chwili. Wytoczyłem proces swojej wyobraźni. [...] pod pokładem samolotu była trzykilometrowa przepaść. Ale moja wyobraźnia nie docierała do tej przepaści, nie mogła przeniknąć przez wytarty buraczkowy chodnik. [...] Umocowany w powietrzu stoliczek leci ze szklanką herbaty nad chmurami, przez ciemność nocy [...]. Znow to sobie „wyobrażam”. Okrągłe szyby w oknach drżą lekko. Za podwójną szybą, za metalową ścianą grubości kilku centymetrów jest... wszechświat (*Prz* 16–18)³⁵.

³⁴ Odbił się on w latach 1934–1935 podczas wojny domowej, kiedy Chińska Armia Czerwona przeszła 12 tys. kilometrów na północ kraju, żeby połączyć się z resztą wojska. Wzięło w nim udział 100 tys. ludzi, którzy maszerowali w sandałach ze słomy. „Długi marsz” i „słomiane buty Armii Czerwonej” istotne są w micie założycielskim Chińskiej Republiki Ludowej. Zob. E. Jocelyn, A. McEwen, *The Long March: The True Story Behind the Legendary Journey that Made Mao's China*, London 2006.

³⁵ Na wciąż zmieniające się w *Przelocie* perspektywy zwraca uwagę Maria Magdalena Sztuka: „Autor opisuje widoczne w dole światła Moskwy jako wyspy na morzu nocy,

W świetle tego fragmentu, jednego z najważniejszych w reportażach z Azji, pisarz dowiedział się w Chinach, że trudność zrozumienia i zobrazowania Orientu, czy w ogóle obcych krajów, odpowiada niemożności pojęcia i przedstawiania świata, jakim on jest sam w sobie, poza ludzkimi kategoriami. Refleksja ta przypomina Kantowską filozofię transcendentalną, choć nie zmierza ku poróżnieniu rozumu i wyobraźni jak w *Krytyce władzy sądenia*, gdzie konflikt między uzmysłowieniem rzeczy a niemocą unaocznienia ich w obrazach uznawany jest za źródło wzniosłości³⁶. Według Lyotarda z tego napięcia czerpie sztuka modernizmu, w której forma demonstruje nieprzedstawialność i staje się autotematyczna, podczas gdy w postmodernistycznych kreacjach nowe środki artystyczne wynajdywane są ze względu na to, co nieprzedstawialne:

[awangardy] poniżyły rzeczywistość i odmówiły jej racji, zajmując się technikami obrazowania [...]: estetyka modernizmu jest estetyką wzniosłości, aczkolwiek pełną nostalgii; pozwala ona bowiem czynić aluzję do nieprzedstawialnego jedynie pod postacią nieobecnej treści, podczas gdy forma, dzięki jej rozpoznawalnej spoistości, w dalszym ciągu prowadzi czytelnika lub widza ku przyjemności bądź pocieszeniu. [...] Postmodernistyczne będzie więc [...] to, co poszukuje nowych przedstawień nie po to, by się nimi delectować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego.³⁷

W pisarstwie Różewicza – o czym świadczą azjatyckie reportaże, zwłaszcza *Przełot* – podważana jest władza nie tylko wyobraźni, ale i rozumienia, co sprawia, że zasady obrazowania i pojmowania rozpadają się niejako na oczach czytelnika, towarzyszącego autorowi w procesie twórczym. W takiej sztuce – jak to ujmuje Lyotard – „artysta i pisarz pracują więc bez reguł, po to, by ustanowić reguły tego, co zostanie stworzone. Dlatego właśnie dzieło i tekst posiadają właściwości zdarzenia”³⁸. Zdarzeniowa, performatywna

by w następnym zdaniu przywołać kształt biodra stewardesy pochylonej nad współpasażerem. Noc łączy się ze świtem, Warszawa z Pekinem, tysiące kilometrów zlewają się w jedno”. Z takim opisem kojarzy badaczka „przywiązanie Różewicza do teatru, prowadzące do postrzegania świata jako poruszającej się sceny” (M.M. Sztuka, *Wizja Chińskiej Republiki Ludowej w utworach Tadeusza Różewicza...*, s. 112).

³⁶ „Wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia świadczy o istnieniu pewnej władzy umysłu, przekraczającej każdy miernik zmysłowy” (I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum., przedmowa, przypisy J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, Warszawa 2004, s. 141).

³⁷ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?...*, s. 57, 60.

³⁸ Tamże, s. 60–61.

relacja poety z podróży do Chin splata w jedną całość drogę tam i z powrotem („Ten lot Warszawa – Pekin i Pekin – Warszawa połączył się we mnie w jeden przelot”, *Prz* 16), ale nie jest opisem Kraju Środka, jakby dla ukazania, że ku obcemu światu można podążać i stamtąd wracać, lecz nie można tam być. Zapiski prezentujące lot do Pekinu i notatki o locie powrotnym, sporządzane „tu i teraz”, mieszają się ze sobą, co wywołuje wrażenie ciągłej terażniejszości, by sytuować odbiorcę jednocześnie w trakcie podróży, pisania o niej oraz relacjonowania „sprawy wyobraźni”³⁹. Tak jak w tekście *Dwa skoki i już Pekin* poeta akcentuje oddzielenie od inności: „za oknem”, „za podwójną szybą, za metalową ścianą” (*Prz* 17, 18), ale też poświadcza próby pokonania tego dystansu i ujrzenia świata oraz drugiego człowieka „twarzą w twarz”, w autentycznej postaci.

Obaj spojrzeliśmy w okrągłe okno. Za oknem był księżyc i gwiazdy, pod samolotem leżały chmury oświetlone światłem księżycy... pod nami było jedenaście tysięcy metrów powietrza. Zajrzeliśmy sobie „głęboko w oczy”. Roześmialiśmy się równocześnie (*Prz* 20);

Lecimy teraz nad Gobi. [...] Przez czerwoną pustkę idzie kreska – to linia kolejowa. Z wysokości trzech tysięcy metrów widać, że ktoś się tam na dole bawi małym pociągiem [...]. Ośnieżone grzbiety gór, wielki masyw kamienny przebił się przez zwartą pokrywę chmur i lśnił w słońcu na tle czystego błękitu. [...] To wszystko na wysokości dziesięciu kilometrów nad ziemią jest... (*Prz* 16–17).

Te drobiazgowo opisy, dookreślanie kształtów, kolorów i światła przypominające chińskie malarstwo, zmierzają ku temu, by „stworzyć reportaż taki jak «czarodziejska» szklana kula” (*N* 455), pozwalający dokładnie widzieć świat w literackim zobrazowaniu. O to samo chodzi Różewiczowi w poezji: „Chciałbym dziś mówić tak barwnie i jasno [...] / Chciałbym nie mówić / lecz czynić słowami” (*Pragnienie*, *P1* 257)⁴⁰. Próbując sprostać temu zadaniu, twórca rejestruje podróż „przy pomocy oka pasażera” (*Prz* 15) –

³⁹ Zdarzeniowa twórczość – jak wnioskował na podstawie nowoczesnych opowiadań Roland Barthes – „nie jest już opisowa, lecz tranzytywna, stara się bowiem urzeczywistnić w słowie terażniejszość tak czystą, że cała wypowiedź utożsamia się z aktem, który ją wydaje” (R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 178).

⁴⁰ Poeta przywołał ten wiersz w kontekście twórczości Norwida, potwierdzając: „chcę czynić słowami” („*Odpowiednie dać rzeczy słowo*” [wystąpienie z okazji wręczenia

odnotowuje wszystko to, co akurat widzi, dzięki czemu w jednym z pasm narracyjnych jego relacja koresponduje z Kantowską estetyką wzniosłości, w której za wzbudzającą podziw zostaje przede wszystkim uznana przyroda nieożywiona w jej pięknie i ogromie. Komentatorzy tych ustaleń podkreślają, że odczucie wzniosłych zjawisk wymaga spojrzenia z „punktu Savary’ego” (tak nazywał się wspomniany przez Kanta generał obserwujący piramidy), czyli z pozycji, która nie jest ani za blisko, ani za daleko od postrzeganych obiektów – umożliwia np. podziwianie z góry Wielkiego Kanionu Kolorado czy pustyni Nazca⁴¹. „To wszystko na wysokości dziesięciu kilometrów nad ziemią jest...” (Prz 17) – pisze poeta i urywa, bo język, pojmowanie i wyobraźnia kapitulują nie tylko wobec niezgodnego z kondycją ludzką doznania czasu i przestrzeni, ale także wobec różnicy między tym, co dostrzega się za oknem, a tym, co widoczne w najbliższym otoczeniu. Właśnie te zwykłe rzeczy, norwidowskie „dwa guziki (z tyłu)”, na które poeta zwraca uwagę, rozstrzygają „sprawę wyobraźni”, niezdolnej scalić własnych, oczywistych realiów z obcą, zadziwiającą rzeczywistością:

Kurza nóżka, [...] smak soli i mięsa na języku – to wszystko wydaje się nagle wprost prowokacją. Prowokacją „zwykłości” pod adresem „niezwykłości”. [...] fotel razem z moim siedzeniem unosi się nad chmurami i pędzi dziesięć razy prędzej od pociągu pospiesznego. To wszystko czuję, widzę, wiem, a jednocześnie moja wyobraźnia nie przyjmuje tego do wiadomości [...]. Nóżka była trochę łykowata – pomyślałem. I ta naturalistyczna uwaga była ostatnim ciosem wymierzonym mojej wyobraźni przez realia naszego zwierzęcego, ziemskiego świata (Prz 19).

Do kurzej nóżki dołączają: torba ze spisanimi na niej notatkami, „do której chory pasażer zwraca treść swojego żołądka”, czasopismo „Kulisy” ze zdjęciem biustu, dłubanie w zębach wykałaczką, chrapiący staruszek („pewno dziadźka śni, że wyszedł za stodołę”), kubeł wody i miotła (Prz 16–21). W zderzeniu z tą trywialnością wizja wszechświata za oknem staje się tym bardziej niepojęta i niemożliwa do opisanego, jeśli zaś nadal jest wzniosła, to nie w takiej mierze, w jakiej poruszająca była Kantowska przyroda, z której obserwator miał czerpać przeświadczenie o mocy własnego sądu. Razem z napięciem wywołanym konfrontacją „zwykłości” z „niezwykłością”

—
Tadeuszowi Różewiczowi doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego w dniu 4 kwietnia 2001 r., M 266).

⁴¹ Zob. M. Żelazny, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2011, s. 454–456; R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, z. 2, s. 172–174.

tworzy się – ukazywana przez Różewicza *in statu nascendi* – pograniczna forma pisarska: reportażowa poezja o tym, co niewyraźalne, a zdarza się w „przelocie” do Pekinu i z powrotem. Tę podróż, „ten skok w górę” (Prz 16), połączy autor *Snu kwiatu, serca smoka* z „wielkim skokiem” Chińczyków, by tak scharakteryzować kontrasty współczesnego Szanghaju:

Dwaj „turyści” stali w dwóch końcach tarasu. Jeden spoglądał na olbrzymie gasnące palenisko, w którym stały drapacze chmur, kominy fabryk, drugi na otwartą przestrzeń jasnej jeszcze zatoki. Potem zamienili się miejscami. Mijając się wymienili słowa:

- Piekło – powiedział pierwszy.
- Niebo – powiedział drugi. [...]
- Ogrom... Można napisać książkę, co?
- Można i nie można

(S 467);

Angielskie i francuskie napisy na murach i szyldach zacierają się. A gdzie był „chiński Szanghaj”? [...] Było to miasto złożone z wielu chat i bud, budek i domków. Z drzewa i dykty, tektury, papy, gliny i trzciny. Drapacze chmur. [...] Tu niżej było morze chat. Tysiąc, dwa tysiące, dziesięć tysięcy wiosek. [...] Wiosek bez łąk, pól, drzew, trawy. Bez ptaków, kwiatów i motyli. [...] Teraz jest tu czysto. Ulice zamiecione, nie ma na nich śmieci ani żebraków (S 469–470).

Podobnie jak „pasażer” był w samolocie odseparowany od bezkresnej przestrzeni, „turysta” w Chinach pozostaje odcięty od gigantycznego miasta, na które patrzy z góry, zza szyby samochodu albo przez hotelowe okno, widząc tylko powierzchnię innego świata, jawiącego się mu jako narwarstwienie różnic. „Niebo” i „piekło”: wody zatoki i aglomeracja miejska, zachodni urbanizm i chińskie „morze chat”, wioski bez natury, ulice bez śmieci, a wokół tekturowe domki – Szanghaj oglądany z dystansu przypomina palimpsest, w którym nakładają się na siebie sprzeczności wynikające z biopolitycznych i cywilizacyjnych przemian oraz różnych wpływów kulturowych⁴². Z takiej perspektywy o mieście tym – jak mówi jeden ze zwiedzających – „można i nie można” pisać, wzbudza bowiem poczucie wzniosłości, „ogromu”, domagające się zobrazowania w słowach, choć właśnie z powodu

⁴² Na to zróżnicowanie zwraca uwagę Isabella Jackson, opisując kolonialny Szanghaj, „Paryż Orientu” (zob. I. Jackson, *Shaping Modern Shanghai: Colonialism in China's Global City*, Cambridge 2017).

tego doznania stawia opór przedstawieniu, pozostając suwerennie obce. W opisywaniu Orientu przeszkodę stanowi także ograniczenie ulotnością pamięci (stąd próby jednoczesnego widzenia i notowania) oraz wątpliwą wiedzą; jak przyznaje poeta, „zamazane wspomnienia i strzępy lektur raczej zasłoniły mi ten kraj” (*D 12*)⁴³.

A jednak Różewicz zbliża się do niewyraźnej tajemnicy Azji, pisze o jej świetle, kolorach i mongolskim klasztorze Erdenedzuu, który jako jeden z niewielu ocalał, kiedy w latach trzydziestych władza komunistyczna likwidowała świątynie i zabijała mnichów. Opuszczone bóstwa i nikłe ślady kultu budzą w poecie refleksję o przemijaniu i utracie wiary w metafizykę. „Turystyczne” zachowanie dziennikarzy, obojętnych wobec sacrum, skłania go do odłączenia się od nich i samodzielnych poszukiwań, dzięki którym znajduje ukryte pod kamykami dary ofiarne. Później zaś opisze lamajską świątynię w prozie i poezji, ukazując jej ciągłe trwanie mimo niszczącego upływu czasu:

Świątynia boga miłości
w Kara Korum
kamienne żółwie
w klepsydrze pustyni [...]

lecą
jak liście
wąskie srebrne
ciała kobiet [...]

księżyc i słońce toczą płomienne głowy
na łagodnych panieńskich
wzniesieniach

(*Templum*, część poematu *Regio*, P2 300, 303).

Relację *Niemowa w Mongolii* kończą notatki z października 1956 roku, kiedy poeta wrócił już do kraju i pracuje nad reportażem: „Brzózka za oknem żółknie; siedzę u siebie w pokoju i patrzę na posążek bogini. Uśmiechnięta, w pozłacanej szacie, tajemnicza. Przyleciała ze mną z Mongolii” (*N 460*).

⁴³ Dostrzegając trudność poznania Orientu ze względu na to, że determinują je zachodnie pojęcia i wzorce kulturowe, Różewicz podejmuje refleksję korespondującą z klasyczną w tym zakresie diagnozą Edwarda W. Saida (zob. E.W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005).

Różewicz wyznaje, że z tą figurką połączyła go niejasna więź, tak jakby obcował z prawdziwym bóstwem, ale któregoś dnia zobaczył na niej napis „made in Germany” i „tajemnica opadła ze złocistego oblicza” (N 460). Historię tę i całe sprawozdanie puentuje pisarz uwagą: „Myślałem o zawitych drogach metafizyki. Posążek stoi na biurku [...]. Bogini się nie gniewa, że czasem służy za przycisk. Uśmiecha się tajemniczo” (N 461). Kryje się w tych słowach nie tylko ironia wobec własnej tęsknoty za metafizyką, ale również trafna diagnoza zsekularyzowanego i komercyjnego świata, w którym tajemnica okazuje się sztuczna, jak figurka sprzedawana w Azji, a wykonana w Europie. Zakończenie reportażu fragmentem *Tajemnice bogów* przypomina „zagadkę chińskiego pudełka”, polegającą na tym, iż czytelnik otrzymuje „lustrzany obraz własnej rzeczywistości”⁴⁴. Różewicz, „niemowa w Mongolii”, dociera na końcu do tej samej myśli, ku której zmierza *Sprawa wyobraźni* – że tak, jak nie da się pojąć i opisać Orientu, tak nie można zrozumieć i wysłowić tego, co pozaludzkie, albo inaczej – że Azja stała się w „oku poety” tajemnicą przesłoniętą przez fałszywe ślady.

Reportaż z Kraju Środka także zawiera tropy *mise en abyme*, które odnoszą się do metafizycznego wymiaru obcości, pozostawione czytelnikowi do lektury jako fragmenty autoteliczne, a zarazem lustrzane odbicia jego własnej sytuacji egzystencjalnej. Opisując muzeum Tu Fu, Różewicz wspomina, jak słuchał tam jego wierszy: „nie więcej z nich zrozumiałem niż ze śpiewu ptaków w ogrodzie. [...] Było światło w tym ogrodzie, ptaki na gałęziach, motyl rozkładający skrzydła” (S 465). Autor *Snu kwiatu, serca smoka* dodaje, że z tłumaczeń tych wierszy „wyciekła tajemnica poety” (S 465). Sztuka literacka, śpiew ptaków, Chiny – cały świat ma swoje przekłady i oryginały. Jak podkreśla Różewicz, „lepiej już słuchać oryginału chińskiego albo słuchać śpiewu ptaków i ciszy [...]. Mącimy ciszę okropnymi tłumaczeniami, wreszcie milkniemy” (S 465). Jednak poeta przekłada rzeczy na słowa – w Czengtu na wystawie chryzantem wymyśla dla kwiatów imiona i to one właśnie znajdują się w tytule jego relacji podróżniczej⁴⁵:

⁴⁴ Tak Alison Light określa figury *mise en abyme* używane w pisarstwie poświęconym inności (A. Light, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*, London 1991, s. 91).

⁴⁵ Opowieść o tym powróci w *Tarczy z pajęczyny* razem z wizją wznoszenia się do góry i odniesieniem do aktu pisania: „byłem na wystawie chryzantemy w mieście Czengtu. Było ich na tej wystawie dwa tysiące i pięć odmian. / Zanim cicha szybkobieżna winda / wyniosła mnie / na ostatnie piętro tego drapacza chmur / w Szanghaju / Wyjechałem z domu przerwałem pisanie” (U P1 229).



4. Zhou Xian, *Trzy kwiaty jesienne: begonia, osmantus i chryzantema*, między 1860 i 1880.

A oto kilka nazw kwiatów przetłumaczonych (nieudolnie zapewne) na język polski. Każda z tych nazw była właściwie małym, niezwykle celnym i czystym utworem poetyckim. Nie trzeba dodawać do nich „poezji”, wystarczy wymienić imiona: sen kwiatów, łapa tygrysa, cień na oknie, żółty żuraw, broda smoka, anioł w słońcu, białe kolczyki... i jeszcze dwa tysiące innych. [...] Zostały tam i nasze nazwy. Moje „serce smoka”, „sen śniegu”. Serce smoka to czerwony kwiat z ciemnym, prawie czarnym środkiem, sen śniegu to biały ciężki kwiat z różowym światłem na brzegach korony (S 462–463).

Chiński gospodarz, uśmiechając się do gości, mówi: „Wasze nazwy będą trwały tysiące lat, będą trwały tak długo jak chiński język” (S 463). „Sen kwiatu, serce smoka” to chryzantemy, poetyckie miniatury w ich imionach, a zarazem Różewiczowska forma reportażu o tym, „co było tak bogate, skomplikowane, obce, nowe” (N 454). Sama siebie podważając i zmierzając ku milczeniu, jest próbą wynalezienia przeźroczystego języka, żeby mógł się

w nim objawiać – niczym w „czarodziejskiej szklanej kuli” – inny świat⁴⁶. Takie zdarzenie literackie zbliża się do sztuki chińskich artystów, do poezji Akutagawy, która w przejrzystych obrazach daje rzeczom odpowiednie słowa:

Akutagawa

w ciągu dziesięciu lat
osiągnął
taką klarowność obrazów

że można go porównać
bez rumieńca na twarzy
do ptaka
śpiewającego na bezlistnym drzewie

w sercu
zimowego krajobrazu

Akutagawa
osiągnął taką przeźroczystość
języka
że przebił się
przez mur tłumaczy
(Akutagawa, P2 295).

⁴⁶ Tak pisze Różewicz w *Uzasadnieniu*: „Rzecz zdarzenie / dopiero izolowane / odcięte zamknięte / staje się jasne / ostre wyraźne i zbliżone / nie do „prawdy” / lecz do siebie // zaczyna żyć / w formie pierwotnej / a raczej bez formy / [...] aby się objawić / wyrazić mocniej / lub piękniej” (P1 473).

Bibliografia

- Barthes Roland, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977.
- Bhabha Homi K., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, w: tegoż, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Braun Kazimierz, Różewicz Tadeusz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.
- Brownary Wojciech, „Kartki” Tadeusza Różewicza, „Konteksty Kultury” 2021, z. 2, s. 259–275.
- Cieślak Robert, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Ewertowski Tomasz, *Zapach smoka, czyli o poetyce zmysłów w podróżopisarstwie na temat Chin*, „Forum Poetyki” 2018, nr 11–12, s. 24–34.
- „Going Native?” *Settler Colonialism and Food*, ed. R. Ronald, A. Colás, D. Monterescu, London 2022.
- Grésillon Gabriel, *Chiny. Wielki skok w mgłę*, tłum. E. Brzozowska, Warszawa 2016.
- Jackson Isabella, *Shaping Modern Shanghai: Colonialism in China’s Global City*, Cambridge 2017.
- Jocelyn Ed, McEwen Andrew, *The Long March: The True Story Behind the Legendary Journey that Made Mao’s China*, London 2006.
- Kafka Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*, Hrsg. M. Pasley, New York 1993.
- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum., przedmowa, przypisy J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, Warszawa 2004.
- Kilgour Maggie, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton 1990.
- Kłak Tadeusz, *Spojrzenie. Szkic o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999.
- Kola Adam F., *Socjalistyczny postkolonializm. Rekonsolidacja pamięci*, Toruń 2018.
- Kunz Tomasz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Light Alison, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*, London 1991.
- Liotard Jean-François, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Maan Ajit, *Narrative Authority: Performing the Postcolonial Self*, „Journal for the Study of Race, Nation and Culture” 2007, vol. 13, issue 3, s. 411–419.
- Norwid Cyprian, *Dwa guziki (z tyłu)*, w: tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 160.
- Pospisil Karolina, „Widziałem uśmiechnięte twarze”, czyli puste marginesy mowy. Słów kilka o podróżach Tadeusza Różewicza po Chinach, w: *Różewicz. Dodawanie*, red. E. Bartos, M. Cuber, Katowice 2012.
- Pratt Mary Louise, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, tłum. E.E. Nowakowska, Kraków 2011.
- Różewicz Tadeusz, *Chiński kalejdoskop*, „Odra” 1959, nr 45, s. 1, 6.
- Różewicz Tadeusz, *Dwa skoki i już Pekin (Kartki z podróży)*, w: tegoż, *Margines, ale...*, Wrocław 2010.
- Różewicz Tadeusz, *Niemowa w Mongolii*, w: tegoż, *Proza 2*, Kraków 1990.
- Różewicz Tadeusz, *O tej porze*, w: tegoż, *Margines, ale...*, Wrocław 2010.
- Różewicz Tadeusz, „Odpowiednie dać rzeczy słowo” [wystąpienie z okazji wręczenia Tadeuszowi Różewiczowi doktoratu honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego w dniu 4 kwietnia 2001 r.], w: tegoż, *Margines, ale...*, Wrocław 2010.

- Różewicz Tadeusz, *Poezja 1*, Kraków 1988.
- Różewicz Tadeusz, *Poezja 2*, Kraków 1988.
- Różewicz Tadeusz, *Proza 2*, Kraków 1990.
- Różewicz Tadeusz, *Przelot*, w: tegoż, *Margines, ale...*, Wrocław 2010.
- Różewicz Tadeusz, *Sen kwiatu, serce smoka (fragmenty reportażu)*, w: tegoż, *Proza 2*, Kraków 1990.
- Różewicz Tadeusz, *Utwory zebrane: Poezja 4*, Wrocław 2006.
- Różewicz Tadeusz, *Utwory zebrane: Proza 1*, Wrocław 2003.
- Różewicz Tadeusz, *W drodze*, w: tegoż, *Margines, ale...*, Wrocław 2010.
- Sadecka Agnieszka, *Reporter z PRL w Indiach. Polska literatura podróżnicza a dyskurs kolonialny*, w: *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Kraków 2014.
- Said Edward W., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
- Shapiro Judith R., *Mao's War Against Nature: Politics and the Environment in Revolutionary China*, Cambridge 2001.
- Slemon Stephen, *Bones of Contention: Post-colonial Writing and the „Cannibal” Question, w: Literature and the Body*, ed. A. Purdy, Amsterdam–Atlanta 1992.
- Specht Roman, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „*Studia z Historii Filozofii*” 2013, z. 2(4), s. 167–184.
- Spivak Gayatri Chakravorti, *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, „*History and Theory: Studies in the Philosophy of History*” 1985, Vol. 24, s. 247–272.
- Sztuka Maria Magdalena, *Wizja Chińskiej Republiki Ludowej w utworach Tadeusza Różewicza „Sen kwiatu, serce smoka”, „Dwa skoki i już Pekin”, „Przelot” i „W drodze”, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej”* 2017, nr 12, s. 111–116.
- Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.
- Vlitos Paul, *Eating and Identity in Postcolonial Fiction: Consuming Passions, Unpalatable Truths*, Cham 2018.
- Waligóra Janusz, *Proza Tadeusza Różewicza*, Kraków 2006.
- Wasilewska Joanna, *Trzej polscy artyści w Chinach w latach 50. xx wieku*, „*Techne. Seria Nowa*” 2019, nr 3, s. 139–152.
- Wieczorkiewicz Anna, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2012.
- Wójcik Tomasz, *Tadeusz Różewicz – milczenie poety*, „*Twórczość*” 1999, nr 10, s. 47–79.
- Żelazny Mirosław, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2011.

‘As a Magic Crystal Ball’ Tadeusz Różewicz’s Asian Reports

SUMMARY

The paper refers to Tadeusz Różewicz’s travel accounts from the Far East written in the 1950s and read as report poetry that is to remind a ‘magic crystal ball.’ It is meant to view the Orient in such a way as if there was not any intermediary, though the form negates itself to reveal that otherness opposes presentation and remains self-governing. The categories of post-colonial criticism are employed here to demonstrate how Różewicz challenges the dualistic understanding of identity, how he perceives the Oriental culture and nature, the effects of communist power, and the civilisational changes in China and in Mongolia. A postmodern approach to the imaginary and the sublime serves to justify the conclusion that one is unable to understand and grasp the Orient in the same way as one cannot comprehend and verbalise what is extra-human.

KEYWORDS

Tadeusz Różewicz, Orient, report, postcolonialism