

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Katedra Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej

Monika Witosz

**Słowo i milczenie
w poezji Tadeusza Różewicza
końca XX i początku XXI wieku**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Ewy Jaskółowej

Katowice 2007

Spis treści

Wprowadzenie	2
---------------------------	---

Rozdział I

Słowo w poezji Tadeusza Różewicza

Słowo – misterium Boga i człowieka.....	5
Skazany na słowo.....	8
Dramat słowa w poezji Tadeusza Różewicza.....	10
W mocy słów okaleczonych.....	14
U zatrutych źródeł słów.....	43

Rozdział II

Słowo w przestrzeni dialogu

Słowo w przestrzeni dialogu.....	51
Spotkanie z Hölderlinem – wspólnota czasu.....	51
Labirynty słów w poemacie – spotkanie z Baconem.....	55
Zanurzenie w żywiole wędrówki i ...samotności	57
„Brutalność faktu”, czy przeczcucie metafizyki	62
Bliskość i dalekość	68

Rozdział III

Słowo wewnętrzne

Słowo wewnętrzne.....	75
Słowo miłości	78
Słowo wewnętrzne – lustro twarzy człowieka.....	84
Słowo wewnętrzne – pytanie o wartość bycia człowiekiem.....	90

Rozdział IV

Milczenie

Biel kartki	96
„To” w milczeniu i prze-milczeniu.....	99
Usta i mowa milczenia.....	106
Zacisze serca	118

Zakończenie	125
--------------------------	-----

Końcowe impresje.....	126
-----------------------	-----

Bibliografia	137
---------------------------	-----

Wprowadzenie

Badanie twórczości Tadeusza Różewicza wdaje się niezwykle trudne ze względu na istniejące bogactwo prac naukowych związanych z ponad pięćdziesięcioletnią twórczością tego artysty. Prac, które są nieustannie ponawiane i obejmują bogate obszary literatury wzbogacane w dorobku Różewicza o współczesną sztukę poetycką i sceniczną, myśl filozoficzną czy malarską ekspresję. Do najbardziej znanych książek, obok których nie można przejść obojętnie, rozpatrujących w szerokim kontekście poezję okrzykniętego w późnych latach czterdziestych „najmłodszym klasykiem” poety, zaliczyć wypada m.in. dzieła Tadeusza Drewnowskiego, Mariana Kisiela, Tadeusza Kłaka, Roberta Cieślaka, Kazimierza Wyki czy Henryka Voglera. Nie można także zostać obojętnym wobec rozpraw Andrzeja Skrendy, Tomasza Kunza czy Zbigniewa Majchrowskiego¹.

Różnorodność nie jest jednak jedyną przeszkodą w odczytywaniu „dzisiejszego” poety. Liryka Różewicza, sięgająca korzeniami traumatycznych doznań II wojny światowej, od ponad pięćdziesięciu lat ewoluując, jest wyrazem istnienia w niepokoju. Wpisana w jej materię kruchość ludzkiego losu głoszona jest w tzw. czwartym systemie wersyfikacyjnym. Ponadto wyraża się w polifonicznej pod względem języka, stylów i metafor warstwie collag’owego tekstu, w sylwicznej formie trenu, symultanicznym dyskursie, mozaikowej fragmentaryczności, palimpsestowej hybrydzie, przedstawiającej w ironiczny, demistyfikacyjny sposób panoptikum współczesnego świata wraz z konstytuującą go kondycją jego twórcy - człowieka XX i XXI wieku. Niejednokrotnie w czasie lektury tej poezji należy zmierzyć się z jej intertekstualnością i wielogłosowością. Tekstowa wielowarstwowość ukazana przez interpretatora, z jaką czytelnikowi przychodzi się zmierzyć

¹ Recepcja poezji Tadeusza Różewicza w przeciągu kilku dziesięcioleci jej trwania zaowocowała ogromną ilością dzieł krytyczno-literackich, które próbowały ją podsumować, wyjaśnić, przybliżyć odbiorcy. Informacji książkowych o biografii i twórczości poety kolejno udzielali: H. Vogler.: *Różewicz*. Warszawa 1969; H. Vogler.: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1972; K. Wyka.: *Różewicz parokrotnie*. Warszawa 1977; ST. Gębala.: *Tadeusz Różewicz*. Wrocław 1978; St. Burkot.: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987; T. Drewnowski.: *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990; *Różewicz tłumaczony na języki obce* pod red. P. Fasta. Katowice 1992; *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze* pod red. J. Brzozowskiego i J. Podrackiego. Łódź 1993; Z. Majchrowski.: *‘Poezja jak otwarta rana...’ Czytając Różewicza*. Warszawa 1993; *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4-6.11.1991* pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i E. Kalemby-Kasprzak. Poznań 1993; *Świat integralny. Pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji literackiej z 14 listopada 1994* pod red. M. Kisiela. Katowice 1994; *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza* pod red. M. Kisiela i Wł. Wójcika. Katowice 1998; R. Cieślak.: *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk plastycznych*. Gdańsk 1999; T. Kłak.: *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*. Katowice 1999; H. Filipowicz.: *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2001; A. Ściepuro.: *Kto jest poetą. Formy „ja” lirycznego w poezji Tadeusza Różewicza*. Katowice 2001; T. Drewnowski.: *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Kraków 2002; Z. Majchrowski.: *Różewicz*. Wrocław 2002.

w czasie lektury, może albo wzbudzić postawę indyferentą, za którą zapłaci on zagubieniem wewnętrznego rytmu Różewiczowskiego wiersza lub aktywną postawę pożeracza utworu, który podejmie się na własną odpowiedzialność, wręcz archeologicznej pracy odsłaniania wpisanych w otulinę tekstu znaczeń.

Niniejsza praca obejmuje tylko kilka tomików poetyckich, wydawanych w latach 1991 - 2004 i zawęży się do dwóch zasadniczych zagadnień - słowa i milczenia. Kategorie te rozpatrywane są w oparciu o subiektywnie dokonany wybór tekstów, który z kolei został zinterpretowany w ujęciu metody hermeneutycznej i strukturalnej. Dokonany w tym ujęciu ogląd pozwolił na prześledzenie znaków i metafor oddających milczenie, jak i ukazał powagę słowa i jego ograniczenie, zniszczenie wywołane działaniem człowieka współczesnego. Kontekstem filozoficznym, wspierającym odczytywanie kulturowe i literackie stały się prace: Barbary Skargi, Emanuela Levinas'a, Martina Heideggera, Józefa Tischnera czy Ludwika Wittgensteina.

W odsłanianym przeze mnie polu semantycznym słowa i milczenia staram się uchwycić niuanse warsztatu poety. Wybrane i interpretowane wiersze w sposób szczególny mają dowodzić sprawy powszechnie doświadczanej, a mianowicie tego, że *„postrzeganie świata dokonuje się poprzez słowa i bardzo szybko zauważamy, że to postrzeganie jest tylko naszą przemianą w słowie, najpierw nieświadomą, potem akceptowaną. Stajemy się słowem, które nadaje rzeczywistość rzeczom, istotom²”*.

W celu oglądu słowa i milczenia praca została podzielona na dwie zasadnicze części. Pierwsza z nich jest poświęcona słowu, które *„od strony Boga jest bezustannym dziełem stwórczym, [...], od strony człowieka jest szansą wejrzenia w Imię, ha-Szem, w jego aspekcie zarówno ha-dabar (rzecz), jak i meta-języka, meta-gramatyki wszystkiego, co jest³”*. W początkowych rozdziałach dowodzę, że właśnie za pomocą słowa poeta tworzy księgę, mając świadomość jej wielkości i ograniczeń. W pierwszym rozdziale *Słowo w poezji Tadeusza Różewicza* dowodzę sposobu postrzegania słowa, a szczególnie jego zdegradowanej materii, będącej głosem w obronie wartości. Ponieważ poeta skazany jest na zanurzenie się w zdegradowanym, osłabionym słowie, rozdział drugi - *Słowo w przestrzeni dialogu* - buduję w oparciu o dialogiczną moc słowa, przywracającą mu utracone pola semantyczne. Ten rozdział jest także próbą ukazania twórczości poety jako całości, twórczości zmierzającej do domykania się.

² Jabès E.: *Powrót do Księgi*. Przeł. A. Wodnicki. Posłowie J. Kania: Jabès, czyli o składaniu rozsypanego Tekstu. Wyd. Austeria. Kraków 2005. s.122.

³ Jabès E.: *Powrót do Księgi*. op. cit. s.122-123.

W cieniu słowa wypowiedzanego tkwi *verba cordis*, ocierające się o granice wyrażalności i niewyrażalności najwyraźniej przedstawione w utworze *Matka odchodzi*. Temu zagadnieniu z kolei poświęcam rozdział trzeci zatytułowany *Słowo wewnętrzne*.

Najtrudniejszą do przedstawienia kategorią okazało się milczenie. Trudności badawcze wiązały się z przede wszystkim ze stosowanymi przez Różewicza środkami językowymi, prowadzącymi w obszary nieokreśloności i wykraczającymi poza język. Rozdział czwarty jest próbą usystematyzowania i nowego spojrzenia na milczenie, w którym zamieszkuje cisza i prze-milczenia.

Pragnę wyrazić podziękowania Tym, którzy wpłynęli na sposób odczytywania przeze mnie tekstów poetyckich. Tym, którzy poświęcili swój czas, krytycznie odnosili się do pisanego przeze mnie słowa o słowie i milczeniu. Tym, dzięki którym poszukiwałam odpowiedzi w zróżnicowanych obszarach kontekstów literackich, kulturowych i filozoficznych.

W sposób szczególny kieruję serdeczne podziękowania w stronę Pani Profesor dr hab. Ewie Jaskółowej za wnikliwą lekturę mojej pracy, za nieustanne czuwanie nad jej rozwojem, za niezwykle cenne i inspirujące uwagi, dzięki którym praca ta przyjęła ostatecznie prezentowaną formę.

Słowo w poezji Tadeusza Różewicza...

Jedno jest pewne[...] nikt z ludzi, czy jest artystą, czy nie, nie może stać ponad światem, którego część stanowi, ponad ciągiem znaków, w których tkwi, ponad stanem świadomości, w którym nigdy nie pozostaje sam, ale zawsze musi odnaleźć – przynajmniej pod postacią języka – swoją więź z innymi, zależność każdego od wszystkich, zagadkę „natury ludzkiej”, a w głębi tej zależności i tej zagadki owo przerastające nas zjawisko, które starożytni nazywali Bytem: obecność wszystkich wspólnie istniejących rzeczy w całym ich świetle i w całej ciemności⁴.

Zresztą, każde słowo jest myślą, nadejdzie czas języka uniwersalnego!
[...] Ten język będzie mówił z duszy do duszy, skupiając w sobie wszystko,
zapachy, dźwięki, kolory...
[Rimbaud. List do Paula Demeny. 15 maja 1871 r.]⁵.

⁴ Chiaromonte N.: *Granice duszy*. Przeł. S. Kasprzysiak. Warszawa 1996. s.

⁵ Cytatuję za Eco U.: *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Przekład W. Soliński. Przed. J. Le Goff. Gdańsk – Warszawa 2002. s.10.

Słowo – misterium Boga i Człowieka

Słowo najogólniej możemy uznać za podstawową jednostkę komunikacyjną w świecie ludzkim. Słowa budują język, który jest stwarzanym i nieustannie przeobrażanym przez człowieka kodem porozumiewania się. Język z kolei to także nadrzędna cecha, wyróżniająca ludzką istotę spośród wszystkich stworzeń zamieszkujących planetę Ziemia. To również niepowtarzalny dar, znak naszego ludzkiego bytowania w czasie, który nie przemija i niesie w sobie tajemnicę trwania *hic et nunc*, wciąż fascynującą badaczy i poetów.

Czym jest słowo dla człowieka współczesnego? Jedną z możliwości zachowania komunikacji interpersonalnej? Umiejętnością wyróżniającą rodzaj ludzki spośród wszystkich stworzeń zamieszkujących Ziemię? Kodem zarówno dźwiękowym jak i graficznym, który niesie informacje? Specyficznym znakiem językowym nazywającym czynności? Szansą wyrażenia siebie, swoich emocji, myśli, stwarzania idei? Zobowiązaniem, przyrzeczeniem, obietnicą, zaklęciem...⁶? Czy może trudnym do jednoznacznego określenia fenomenem? Jedną z wielu tajemnic, wpisującą się w przestrzeń dialogu życia⁷? Przestrzenią otwierającą się w misterii sentencji pierwszego wersetu ewangelicznego prologu św. Jana, która brzmi: „*Na początku było Słowo*”⁸?

Spojrzenie na „*Słowo*”, na jego kreacyjną moc, przez badacza literatury, filozofa, egzegetę i teologa, stwarza w przestrzeni dyskursu interpretacyjnego szansę zbudowania mostu łączącego dwa kontrapunktowe brzegi materii słowa - brzegu literackiego i teologicznego⁹ oraz daje szansę dotarcia do źródła fenomenu *słowa*. Most ten - jak pisze

⁶ Powyższe zdania zbudowane są na podstawie definicji słowa:

1. znak dźwiękowy lub graficzny należący do systemu językowego, mający jakieś znaczenie lub modyfikujący znaczenie innych znaków językowych; wyraz;
2. znak językowy nazywający czynności lub stany; czasownik;
3. wyrażanie myśli za pomocą znaków językowych; wystawianie, mowa, język;
4. obietnica, przyrzeczenie, zobowiązanie.

Por. Dunaj B.: *Słownik Współczesnego Języka Polskiego*. Kraków 2000. s.324.

⁷ O ludzkim życiu jako przestrzeni dialogu pisał Józef Tischner. Zob. Tischner J.: *Człowiek w dramacie*. [w] *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał i opracował A. Bobko. Wrocław -Warszawa-Kraków 2003.

⁸ Zob. *Ewangelia według Św. Jana 1,1* [w] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktów Tynieckich, wydanie trzecie poprawione, Poznań – Warszawa 1990, s.1216.

⁹ Przedstawieniem słowa jako locus theologicus zajął się m.in. ks. J. Szymik w książce *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus*. Przedmowa BP Alfons Nosal, Katowice 1994. Autor, czerpiąc inspirację z dzieł M. Eliadego, podkreśla istnienie więzi, „*pierwotnej i zasadniczej korelacji pomiędzy językiem, myślą mityczną, religijno-teologiczną i literaturą*”. Zauważa, że współistnienie teologii i literatury osadza się na symbolice mitu: „*z jednej strony mit opowiada o Tajemnicy, pokazuje wydarzenia w formie opowieści, przedstawia je, mówi o wydarzeniach, które „się nie zdarzyły”, ale „które się zdarzają”. Mit [...] jest środkiem objawiającym, wprowadzającym w rzeczywistość transcendującą człowieka [...]. Leży więc gdzieś u podstaw narodzin języka religijno-teologicznego. Z drugiej strony mit umożliwia*

ks. Jerzy Szymik - budowany jest na przenikającej słowo „tajemnicy współlistnienia rzeczywistości boskiej i ludzkiej” i „wyrażanym w nim obowiązku niesienia prawdy i życia”:

W fenomenie języka dostrzegamy – w sposób trudny do jednoznacznego usystematyzowania - przenikanie się rzeczywistości boskiej i ludzkiej, Słowa Bożego i słowa ludzkiego. Tu tkwią praźródła języka religijnego i, w konsekwencji, samej teologii. Dotykamy tu jakiegoś misterium języka. Polega ono na tym, że język w swojej najgłębszej, ontycznej strukturze jest „nośnikiem misterium”, że tkwią w nim możliwości niesienia i wysłowienia tajemnicy.[...]Teologia współczesna coraz mocniej zdaje sobie sprawę z tego, że język ludzki, dzięki misterium swego pochodzenia, możliwości ontycznej i struktury przewyższa w docieraniu do głębi bytu możliwości wiedzy, nauki, techniki, filozofii. Jest czymś najbardziej pierwotnym, w czym człowiek jest zanurzony całą swoją egzystencją; czymś, czym człowiek nie tyle dysponuje, ale „czego słucha”. [...]Sięgając do ontycznej struktury świata i człowieka, język otwiera przed ludzkim bytem dostęp do całości bytu, również do jego najgłębszych warstw. „Jedynie w języku ludzkie wnętrze znajduje swój pełny, wyczerpujący i możliwie zrozumiały wyraz”[...] W tej tajemnicy „słowa – języka” tkwią źródła teologii, „mowy” usiłującej wyrazić prawdę wnętrza bytu w perspektywie najbardziej pełnej i wyczerpującej - w perspektywie Słowa.¹⁰

W tej przestrzeni nie można pominąć znaczenia słowa, które przez przeciętnego użytkownika mogą być rozumiane jako medium, sposób wyrażenia siebie - swoich pragnień, marzeń, wyartykułowania myśli, areną perswazji, a wreszcie środkiem służącym do opisania otaczającej rzeczywistości i dowolnego jej przetworzenia za pomocą literatury. Istotne jest także rozumienie „słowa” w przyjętej przez Różewicza perspektywie poetyckiej. Słowo dla tego pisarza stało się sposobem docierania do prawdy¹¹, a tym samym „*jest przede wszystkim prawdą słowa, to znaczy słowem zamienionym na słowo obiecanie; słowem dialogu i diamentem, wezwaniem litery przez poznaną już literę. [...] Utracić słowo, to utracić Boga w Krzyku Stworzenia*”¹².

rozumienie literatury pięknej, stanowiąc często jej wątek główny czy też podstawową siłę ekspresji. Literatura może dotrzeć [...] do samych pierwotnych źródeł tkwiących w sakralnej symbolice językowego mitu. W ten sposób różnorodne aspekty badań nad mitem stanowią istotny składnik refleksji nad zakotwiczoną w języku wspólnotą źródeł teologii i literatury pięknej”. Op. cit. s.39. Również etymologiczne wyjaśnienie słowa *teologia* wskazuje na związki pomiędzy słowem boskim i ludzkim. Potwierdzenie tej tezy odnajdziemy u M. Secklera, który uważa, że wyraz *teologia* składa się z dwu członów: „*theos*” – Bóg i „*logos*” – słowo. Co w konsekwencji doprowadza do zaistnienia „misteryjnego, ale realnego związku pomiędzy „Bogiem” i „językiem”. [...] Punkt identyczności i jedności leży dokładnie w źródłowym i najbardziej pierwotnym znaczeniu słowa „*theo-logia*”: „być mową o Bogu” oraz u francuskiego teologa M. –D. Chenu, który wyjaśnia pojęcie teologii jako: „słowa o Bogu zależne od Słowa Bożego”, jako „Słowo Boże działające w świecie” oraz „mówienie Słowem Bożym po ludzku”. Op. cit. s.35-36

¹⁰ Zob. op. cit. s.36

¹¹ Różewicz w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* podkreśla, że najważniejszym dla niego źródłem poezji stała się nie estetyka, ale etyka. W ten sposób, jak odnotowuje poeta „Próbowałem [...] odbudować to, co mi się wydawało dla życia i dla życia poezji najważniejsze. Etykę.” Nie oznacza to, że w swojej praktyce pisarskiej wyrzekł się piękna, choć wiersze, w których „przeżycie estetyczne” jest dominujące uważa osobiście za „palcówki” niezbędne do nabrania wprawy. Najważniejsze stały się wiersze, które wyrażały i wyrażają poszukiwanie prawdy, ponieważ, i to uważam za istotną kwestię w prowadzeniu badania nad słowem, jak twierdzi praktyk „*ich celem było wywołanie „wstrząsu”, poruszenia. Mówienie „wprost” miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości. Tej miłości, która zwycięża śmierć, i tej miłości, którą zwycięża śmierć.*” Zob. T. Różewicz.: *Źródło* [w] tegoż: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Wyd. PWN. Warszawa 1977. s. 93-94.

¹² Cyt. za Jabés E.: *Powrót do Księgi*. Op. cit. s.20.

W całościowym spojrzeniu na istotę *słowa* - korzenia języka - dojść możemy do fundamentu owego wyrazu. Okazuje się bowiem, że '*słowo*', '*język*' utkane jest nie tylko z teologicznej tajemnicy, nie tylko dysponuje kreatywną mocą stwarzania świata, ocalenia a nawet zbawienia człowieka, nie tylko jest rezerwuarem podstawowych wartości: dobra, prawdy, piękna, ale jest „*domem człowieka*”¹³. Domem, który jest śladem naszej obecności, fenomenem ludzkiego zamieszkiwania świata i siebie samego, fenomenem komunikowania się¹⁴. Na tę jego konstytutywną wartość wskazują filozofowie, przedstawiciele nurtu egzystencjalnego. Podkreślali oni niejednokrotnie, że:

[...] to nie język przebywa w człowieku, lecz człowiek przebywa w języku i z jego wnętrza mówi¹⁵, a [...] bycie w myśleniu staje się mową. Mowa to domostwo bycia. Pod jego strzechą mieszka człowiek. Stróżami domostwa są myśliciele i poeci¹⁶. Ich stróżowanie polega na tym, że dokonują jawności bycia; dzięki ich opowieści jawność ta staje się mową i w mowie jest przechowywana¹⁷.

Jak słowo '*dom*' przedstawia się w świecie nam współczesnym? Czy jest schronieniem, miejscem świętym, do którego wędruje się przez całe życie, czy ziemią banitów, przeklętą i zapomnianą przez Boga? Jaki jest stosunek Różewicza do '*tajemnicy słowa*'? Uznaje ją czy potępia? Z jakich słów buduje swe wiersze, swą poezję? Wśród jakich słów przebywa?

¹³ Heidegger tłumaczy stworzone przez siebie określenie następująco: „*Nie ma rzeczy, gdzie brakuje słowa.[...] Coś jest tylko tam, gdzie odpowiednio i również właściwe słowo nazywa coś bytującym i w ten sposób funduje każdochwilowy byt jako taki. [...] Bycie wszytkiego, co jest, mieszka w słowie. Dlatego ważne jest zdanie: Język jest domem bycia.*” Zob. M. Heidegger.: *Istota języka*. [w] tegoż: *W drodze do języka*. Przełożył J. Mizera. Kraków 2000. s.119. Heidegger pisząc o języku podkreśla jego ważność. W stworzonej przez siebie tezie udowadnia, że każdy człowiek przebywa w danym mu języku i tylko w nim i przez niego - w akcji mowy - może być określany mianem ha'adam: „*Nauka uznaje, że w odróżnieniu od roślin i zwierząt, człowiek jest istotą żywą zdolną do mówienia. Zdanie to mówi nie tylko, że człowiek, obok innych zdolności, ma także zdolność mówienia. Chce ono powiedzieć, że dopiero język uprawnia człowieka do bycia taką istotą żywą, którą on jest jako człowiek. Człowiek jest człowiekiem jako mówiący.*” Op. cit. s.7.

¹⁴ Rozumienie kategorii metafory śladu w filozofii podejmuje Barbara Skarga, rozróżniając następujące jej znaczenia: ślad jako piętno w wymiarze etycznym, jako blizna w wymiarze ontologicznym i metafizycznym oraz ślad jako wezwanie, by ku czemuś wyjść, do czegoś dążyć. Zob. Skarga B.: *Ślad i obecność*. Wyd. PWN. Warszawa 2004.

¹⁵ Patrz M.Buber.: *Ich und Du.Werje*. t. 1. München 1962. s.103.

¹⁶ Heidegger próbuje wnikać w istotę ludzkiego języka poprzez wiersz Stefana Georga „*Słowo*”. Prowadząc interesującą interpretację notuje: „*[...] poeta doświadczył, że dopiero słowo pozwala przejawiać się, a tym samym wystaczać rzecz jako taką, jaka ona jest. Słowo zapowiada się poecie jako to, co utrzymuje i zachowuje rzecz w jej byciu. Poeta robi doświadczenie z władaniem, z godnością słowa, które rozległej i wyżej nie mogą już być pomyślane. Zarazem jednak słowo jest owym darem (Gut), które w niezwykajny sposób jest powierzane i zawierzone poecie jako poecie. Poeta doświadcza poetyckiego powołania do słowa jako źródła bycia.*” Op. cit. s.121-122. Połączenie dociekań filozoficznych z poetyckim zapisem stwarza niebanalną więź z pisarską praktyką Różewicza, którego teksty zanurzone są w paradygmat słowa utrzymującego istnienie nazywanego bytu, a przedstawiany wizerunek Orfeusza przypomina Adama „dającego nazwy” otaczającym go przedmiotom lub poszukującego źródeł mowy.

¹⁷ Zob. Fragment wypowiedzi M. Heideggera pochodzi z pracy H. Buczyńska-Garewicz.: *O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć*. [w] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej* pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982. s.51.

Skazany na słowo...

W ostatnim dziesięcioleciu Tadeusz Różewicz nie stroni od stosowania w swojej poezji kolokwializmów, rymowanek i barbaryzmów. Jeszcze bardziej wnika w gramatyczną tkankę języka i rozszarpuje ją. Aluzje literackie, głosy intertekstualne i symbolika języka łączona jest z żywiołem języka ulicy, targowisk, transmisji telewizyjnych, wywiadów prasowych. Siła tworzonych w poezji głosów wzmacniana jest przez inspirujące rozbijanie związków frazeologicznych, a następnie ich liczne kontaminacje, prowadzące do tworzenia nowych znaczeń. Poeta w ostatnich czasach nie stroni również od fonicznego zapisu wyrazów, wprowadzania nowych wyrazów i łamania norm językowych. Wszystkie zabiegi językowe, jakie możemy zauważyć w tym swoistym warsztacie słowa, jednoznacznie wynikają z zanurzenia poety w otaczający go świat, z podjętej ponad pół wieku temu drogi poetyckiej, z wnikliwej obserwacji ludzi i tworzonych między nimi więzi. Poezja ta - czyli poezja końca wieku XX i początku XXI, w porównaniu do debiutanckiego tomiku z okresu partyzanckiego - *Echa leśne* oraz z 1947 roku - *Niepokój*, wyrasta ze słów, które przedstawiają *passio humana*, oddają inferno cierpienia i pustki rozrastającej się wokół człowieka. Są wyraźnym świadectwem powszechnego zatracenia wartości oraz postępującej w globalnym świecie alienacji „nowego Adama”. W swym znaczeniu katalogują wyraźny brak wartości i wyrażają pragnienie dotarcia do „domu słowa”, w celu odżegnienia się od osaczającej nowożytnego człowieka wieloaspektowej bezdomności. Różewicz w swej poetyce wyraźnie operuje kategoriami słów: *słowem - tajemnicą, słowem - destrukcją, słowem - agresją, słowem - wartością, słowem - ocaleniem, słowem - bylejakością*. Buduje w nich przejmujące i żartobliwe obrazy - rejestry współczesności i stawia diagnozy świadom historycznych i kulturowych przeobrażeń. Tworzone za pomocą słów sylwy, palimpsesty, poematy, wiersze są odbiciem rzeczywistości, w której przyszło mu egzystować i której się nie wyparł, ale uznał za swoją. Wyrastają z życia, w którym „tkwi aż po kolana”, z którego nie ma ucieczki, życia które fascynuje, cieszy i rani. Stary Mistrz¹⁸ wprawdzie wciąż jest, pomimo swej ponad sześćdziesięcioletniej praktyki pisarskiej, wielkim ironistą, „prorokiem” i świadkiem „śmierci poezji”¹⁹, a także żarliwym „apostołem” nadawania

¹⁸ Nazwanie Różewicza „starym poetą” wiąże się m.in. z artykułem A. Skrendy: *O szczególnych właściwościach tzw. późnej twórczości Tadeusza Różewicza „Polonistyka”*. nr4. 1999.

¹⁹ Stwierdzenie to nabiera szczególnej mocy, gdy uświadomimy sobie źródła poetyckiej drogi Różewicza, a w szczególności jej zasadniczy zrąb osadzający się na traumatycznych przeżyciach wojennych. W jej odczytaniu nie należy pominąć zarówno czasu oficjalnego debiutu poetyckiego z 1947 roku, popularnej w tamtym czasie filozofii Theodora Adorno oraz świadomości europejskich intelektualistów, mówiących o śmierci kultury europejskiej, naznaczonej „zachwytem mordu” - istniejącymi na jej terenach obozach

rzeczom odpowiednich słów. „*Ze dwojej złożony natury*” staje się kontestatorem europejskiej tradycji literackiej i jej destruktozem. W swoją poezję, będącą wnikliwą „fotografią” współczesnego świata, wpisuje antonimie, poprzez które nadaje szczególnego blasku poezji przełomu wieków. Można śmiało stwierdzić, że koegzystujące w niej zagadnienia - „agonii” i „wieczności” poezji - podejmowane przez Różewicza, tworzą w jego dojrzałej fazie twórczości cierpkie i niezwykle sugestywne gesty pożegnań. Ponadto budują Różewiczowski nurt poezji elegijnej²⁰, jednostkowej *summy vitae*, w której odsłaniana jest pełna tajemnic zagadka koegzystencji „krwawiącego”, „obolałego” słowa i otaczającego je, bądź przegladającego się w nim, a także przyległego do niego milczenia²¹.

Dla twórczości Różewicza sprawą priorytetową nie jest oryginalność słowa. Nie stara się być lingwistą, czarodziejem metafor, popularyzatorem nimf i miłośnikiem *szarych eminencji*, jak czynili to Bolesław Leśmian czy Miron Białoszewski. Ontyczna struktura tekstu poetyckiego wg poety, osadzona jest na fundamencie słowa, którego nadrzędną funkcją jest *nazywanie rzeczy*²², wprowadzanie ładu w obszar człowieczego chaosu myśli, uczuć, doznań i czynów. Słowo, którym operuje Różewicz, staje się wyjątkowe z tego względu, że można je ponownie wydobyć oraz użyć w tym samym znaczeniu w kolejnym wierszu. Niesie ono moc, która wskrzesza zapomniany świat wartości - prawdy²³.

koncentracyjnych, które wyznaczyły tzw. „punkt zerowy” - jak i współczesnej świadomości poety. Różewicz konstatuje, że współczesna „śmierć poezji” jest wyczuwalna, obecna w otaczającej człowieka Nicości i bylejakości kulturowej.

²⁰ Późna twórczość Różewicza wpisuje się, jak zauważa Anna Legeżyńska w skonwencjonalizowany model poezji Starych Poetów. Wg autorki książki - *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno - ironicznej*, Poznań 1999 - charakterystycznym dla tej modelowej sytuacji lirycznej staje się „pożegnanie z młodością, z najbliższymi sobie ludźmi, z epoką, z poezją, wreszcie z życiem”. Patrz tamże. Op. cit. s.11.

²¹ Jak twierdzi Jolanta Roszkowska, „*Milczenie jest zjawiskiem nieodłącznie towarzyszącym językowi. Jest jego drugą stroną, tłem. Wydaje się ono niezbędne do jego funkcjonowania. Nasuwa się tutaj analogia z rolą powietrza w otaczającym nas świecie. Jest ono niezbędne do wszelkiego życia. Ale tak jak relacje między światem żywym a otaczającym go powietrzem nie są relacjami rozłącznymi - świat ożywiony karmi się powietrzem, lecz jednocześnie je wytwarza, a powietrze w sposób niedostępny przenika każdy żywy byt w dostępnym naszemu poznaniu i doświadczeniu świecie - tak też językowi niezbędne wydaje się milczenie: co więcej język tworzy milczenie, a milczenie przenika język we wszystkich sferach jego funkcjonowania*”.

Patrz Roszkowska J.: *Język a milczenie*. [w] tejże: *Język, czas, milczenie*. Kraków 1999. s.236.

²² Heidegger pisze: „*Nazywanie nie rozda nazw, nie używa słów, lecz wzywa do słowa. Nazywanie wzywa. Wzywając przybliża to, do czego wzywa. Jednak przybliżanie to nie dostarcza tego, do czego wzywa wezwanie, aby osadzić to i ulokować w najbliższym kręgu tego, co uobecnia. Zew mianowicie przywołuje. W ten sposób przywołuje on w bliskość wystawienie się tego, co wcześniej nie było wzywane.*” Op. cit. s. 15. Wezwanie do słowa, dotarcie do jego jednoznacznej głębi semantycznej, patronuje całej poezji Tadeusza Różewicza.

²³ Widocznym znakiem, potwierdzającym powyższe tezy jest wiersz „*Galązka oliwna*”. Wprowadzenie w jego obszar słowa prawdy wyraźnie buduje świat i określa występujące w nim wartości i antywartości. Dostrzeganie w nim tylko dwóch stron - dobrej i złej, bez światłocieni daje możliwość adekwatnego nazywania rzeczy, jak „czynią to ludzie odważni”, i zapanowania nad chaosem. Nazwana w ten sposób przez podmiot liryczny - ojca rzeczywistość stwarza dziecku szansę życia szczęśliwego, bo prawdziwego:

[...] tu jest światło tu ciemność
tu jest prawda tu fałsz
tu strona lewa tu prawa[...]

W twórczość Różewicza wpisuje się, trwająca od ponad pół wieku, rozpaczliwa walka o jeszcze jeden *oddech* - *słowo*²⁴. Jest ona tym bardziej dramatyczna, że poeta, który poświadcza o istnieniu człowieka, prawdy i wartości miłości musi czynić to tym samym głosem świata, w którym istnieje. A przecież głos ten mieni się wielością zmultiplikowanych i w ostateczności... pustych znaków. Jego dominantą jest niepohamowane gadulstwo, w którym mieści się śmierć słowa. W efekcie pogłębiającej się rysy języka przejawiającej się w wyraźnej dominacji nad *słowem* - *wartością*, *słowem* - *ocaleniem*, *słowem* - *metafizyką* *słowa* - *nicości*; *słowa* - *raniącego*, a nawet *zabijającego* oraz wyraźnego zawieszenia w przestrzeni pomiędzy rzeczywistością ludzką, a obroną praktyką pisarską, poeta zostaje sam. Może, podobnie jak czynił Friedrich Hölderlin, pisać:

[...] Tymczasem jednak dość często
Myślę, że lepiej już spać, niż żyć tak w osamotnieniu
I wiecznie czekać; i nie wiem, co robić ani co mówić,
I w ogóle na co komu w tym marnym czasie poeci²⁵?

lub myśleć tylko o ciszy i jej mowie – milczeniu.

Dramat słowa w poezji Tadeusza Różewicza

Moja poezja
[...]
jeśli nie jest mową ezoteryczną
jeśli nie mówi oryginalnie
jeśli nie zadziwia
widocznie tak trzeba²⁶

Słowo dla człowieka jako istoty mówiącej *homo loquens*²⁷ ma ogromne znaczenie. Jest nie tylko, jak już wyżej podkreśliłam, darem, jedną spośród trzech konstytutywnych cech wyróżniających go spośród innych stworzeń, ale i umiejętnością osławiania świata.

I będzie żył w jasności.

²⁴ W obszar badań twórczości Różewicza pojęcie to wprowadził Drewnowski T.: *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Kraków 2002. O poezji jako o walce wspominał również sam Różewicz w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, gdy próbował wyjaśnić dokonywane na swej drodze poetyckiej wybory. Opisując tamten czas i określając swą postawę następująco: „Ale ja byłem jeszcze bardziej ograniczony, pozbawiony byłem bogów, skazany byłem [...] na wymiar, czysto ludzki. Tu i teraz. Źródła metafizyczne, które karmiły poezję od jej początków przestały bić dla mnie. Źródła estetyczne również wyschły. Doświadczenie historyczne [...] pchało mnie w kierunku materializmu, realizmu, socjalizmu, a nie w kierunku metafizyki.[...] Teraz poezja musiała znaleźć sobie inne źródło życia”. Podkreślał, że wszelkie czynności są „przyczynkiem” do opisu pewnej walki”. Zob. tamże. Op. cit. s. 96.

²⁵ Libera A.: Friedrich Hölderlin: *Chleb i wino*. [w] tamże: *Co ostaje, ustanawiają poeci*. Wiersze wybrane w przekł. A. Libery. Wydawnictwo Znak. Kraków 2003. s.157.

²⁶ Różewicz T.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Op. cit. s.96.

²⁷ Określenie to cytuję za J. Roszkowską. Zob. op. cit. s. 225.

Odziedziczona przez nas *adamiczna zdolność nazywania*²⁸, mieszcząca się w najbanalniejszych, artykułowanych dźwiękach, które z kolei zawierają w sobie znaczenia, pojęcia, idee i wartości, niesie w sobie nie do końca uświadomioną moc stwarzania świata²⁹.

Wpisana w poetycki debiut Różewicza tajemnica ludzkiej mowy, okazuje się kluczową kwestią dla dojrzałej twórczości tego poety. Analiza jej struktury pozwala pochwycić przeobrażenia w słownym warsztacie poety. Otrzymywany przez Różewicza językowy ekwiwalent makro- i mikroświata można przyrównać do wywoływanego przez słowo obrazu rzeczywistości³⁰. Różewicz pozostaje wierny przyjętej na początku swej poetyckiej drogi *precyzji słowa*, by w okresie lat dziewięćdziesiątych w sposób szczególny zaciemnić swój głos cytatami, kryptocytatami, diapozytami, wieloznacznymi „nowymi” związkami frazeologicznymi, melanzami stylów: wysoko- i niskoartystycznego, dialogami czy monologami.

Obecna w poezji Tadeusza Różewicza refleksja nad słowem staje się elementarną kategorią bytu człowieka i poety. W niej obnażane są mechanizmy międzyludzkiej komunikacji, przypominające dramatyczną walkę o prawdę słowa, u podłoża której tkwi etymologiczne znaczenie mowy³¹. Oto w chaosie słów, ich gwarze, ulicznym krzyku, zgiefku, osaczających człowieka hałasów komunikacyjnych, poeta pragnie wydobyć potęgę człowieczej mowy. Dramat okaleczonego w języku człowieka uwidacznia się w pragnieniu dotarcia do mowy spokojnej, która zagłuszana jest przez nieustanne sprzęganie w słowie prawdy i fałszu o świecie i człowieku, jasności i ciemności obserwowanych przestrzeni egzystencjalnych.

²⁸ Zob. R. Przybylski.: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Wyd. Sic. Warszawa 1998.

²⁹ Należy zwrócić uwagę na wagę Słowa w Księdze Genesis, jego kreacyjną moc stwarzania [„*niech stanie się*”] oraz na funkcjonujące w języku akty mowy, za pomocą których w świecie techniki wciąż nazywamy nowe stany rzeczy, np. zawarcie związku małżeńskiego, czy nadanie imienia na chrzcie, o których pisał również Austin. Zob. J. Austin.: *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*. Przeł. wstępem i przypisami opatrzył B. Chwedeńczyk. Wyd. PWN. Warszawa 1993.

³⁰ O językowym obrazie świata i funkcjonowaniu człowieka poprzez język w świecie pisze m.in. św. Augustyn w *Wyznaniach*, które są przywoływane w *Dociekaniach filozoficznych* L. Wittgensteina. Patrz L. Wittgenstein tegoż: *Część pierwsza [w] Dociekania filozoficzne*. Przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa 2004. s.7. Doktor Kościółka pisze: „*Gdy starsi wymieniali na głos jakąś rzecz i stosownie do dźwięku ciałem się ku czemuś zwracali, widziałem i rozumiałem, że nazywają oni tę rzecz za pomocą tego właśnie dźwięku, który wydają, ilekroć chcą na nią wskazać. A że tego właśnie dźwięku chcą, to było widać z ruchów ich ciała, z owych przyrodzonych niejako wyrazów mowy, którymi są mina, spojrzenie, gest, oraz brzmienie głosu ujawniające nastroj duszy, która czegoś pragnie, coś ma, coś odrzuca lub czegoś unika. Słyszac często te słowa użyte na właściwym miejscu w różnych zdaniach pojmowałem stopniowo, jakich rzeczy miałby być znakami, a wprawiając do tych znaków usta, odtąd wyrażałem już nimi swe własne życzenia*”. (Przekład J. Legowicz)

³¹ A. Brückner podaje, że słowo „mowa” pochodzi z cerkiewnego „*mlwa*” i określa mowę „o burzliwym gwarze”. Autor konstatuje, iż wyraz ten oznacza powolne przechodzenie „od wrzasku do spokojnego mówienia”. Zob. A. Brückner.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa. s.345.

Poeta, pochłonięty przez imperatyw tworzenia, skazany na operowanie zbanalizowanym i pustym słowem, rozpoczyna walkę o jego wyrazistość, przystawalność do desygnatu, by poddać próbie uporządkowania dany nam do przeżycia czas, rozrywający się na fragmenty i uczynić go dobrym i pięknym³².

Właśnie od czasu debiutu, od momentu zaistnienia w poezji wierszy demaskujących rozbitcie świata, rozpoczyna się w twórczości poety nurt poezji wyrosły z wątpliwości

³² Zapowiedzią tego procesu w późnej twórczości Różewicza staje się znany z 1947 roku liryk „Ocalony”. Swoją popularność bezsprzecznie zawdzięcza poddaniu go szkolnej, jak i akademickiej percepcji. Wyjątkowość, a nawet można powiedzieć jego zjawiskowość polega na tym, że zgodnie z opinią badaczy i krytyków literackich, kryje on w sobie prawdę poezji „punktu zero”. [Określenie to wiąże się z występującymi, na przestrzeni ponad pięćdziesięcioletniej praktyki pisarskiej współczesnego Gerontiona i krzyżującymi się z nieczystością formy, nieustannie przywoływanymi i na nowo odkrywanymi źródłowymi dla tej poezji wydarzeniami wojennymi. „Punkt zero” w twórczości tego poety to stworzony przez niego program poetycki, podkreślający istotę pisania etycznego po traumie II wojny światowej. To czas powrotu do „banalnych prawd, do zwykłego sensu, do zdrowego rozsądku”. O Różewiczu, jako o poecie „punktu zero” pisała w sprawozdaniu z akademickiego Kolokwium Różewiczowskiego Uniwersytetu Śląskiego Agnieszka Kulik – Jasiek. Zob. tejże. *Poeta „punktu zero”*. „Odra” 1999. nr 11.s.120-121] czy też wyznaczniki poezji „ściśniętego gardła” [autorem tego określenia jest Tadeusz Kłak] oraz rysuje charakterystyczne, newralgiczne zagadnienia poetyki Starego Mistrza. Najbardziej intrygująca, ze względu na potrzeby rozważań dotyczących ludzkiej mowy, jest wpisana w ramy tego liryku świadomość podmiotu lirycznego co do statusu słów w świecie. [Oczywiście nie można dokonać analizy i interpretacji tego tekstu w oderwaniu od kontekstu historycznego i generacyjnego. Dlatego tak ważne w jego analizie staje się uwzględnienie „krajobrazu po bitwie” i usłyszenie głosu ocalonego z „Apokalipsy spełnionej”]. W obszarze liryki wyznania w „*Ocalonym*” rysuje się ludzka potrzeba dokonania podsumowania życia. Owa *summa vitae*, w której mieszczą się zagadnienia etyczne, jak i językowe, stanowi najbardziej dramatyczne świadectwo trwania człowieka w świecie, który stał się obcy. Rozpoczyna się ona od podsumowania nabytych przez spadkobiercę i kontynuatora mowy adamowej umiejętności w definiowaniu świata. Jego udomowiony świat został rozbity na szereg fragmentów, które mimo swej porażającej antynomiczności tworzą niepodzielną całość znaczeniową. Efektem jedności słownej jest wyzierająca zza obrazów lirycznych obcość świata i człowieka, a nawet więcej - śmierć człowieka wyrażona w okaleczonym, zdeformowanym języku:

To są nazwy puste i jednoznaczne:

człowiek i zwierzę

miłość i nienawiść

wróg i przyjaciel

ciemność i światło.

[...]

Pojęcia są tylko wyrazami:

cnota i występki

prawda i kłamstwo

piękno i brzydota

męstwo i tchórzostwo.

Konkretne określenie oraz próba nazwania rzeczywistości pozbawiona metaforyki, sprowadzone do wyliczenia absurdalności sytuacji odsłania zmiany, jakie dokonały się w przestrzeni „gier językowych” i w etycznej świadomości pokolenia. Ciąg enumeracji poświadcza największą porażkę człowieka. Przymiotnik „*puste i jednoznaczne*” wprowadza skojarzenia o „*wydrążonych słowach*”, które nic nie znaczą, nie są desygmatem żadnej osoby czy przedmiotu. Pozbawione kreatywnej mocy nazywania stały się absurdalnie ciche, pozbawione wartości. Są „pustymi” frazesami. Ich jednia, której źródeł należy szukać w wojennej traumie, odsłania zakłamanie obrazu świata przez język. A przecież od wieków jesteśmy przekonani o tym, że to w słowie mieści się kreacyjna siła osławiania rzeczywistości. Mówimy przecież, iż znamy rzeczywistość na tyle, na ile jesteśmy w stanie ją nazwać. Utwór ten odsłania chaos świata, zagubienie jednostki przez utracenie mocy tworzenia siebie i otoczenia za pomocą słowa. Degrengolada słowa jest na tyle przerażająca, że już tylko wyprowadzone z zapomnianych czasów „magiczne” słowa, mogą stworzyć szansę na zmianę rzeczywistości. Dlatego podmiot liryczny wypowiada trzykrotnie w trybie rozkazującym słowa przynależne do Boga z Księgi Genesis - „*Niech*”, by przez ich kreacyjną moc połączoną z osobą „*Nauczyciela i mistrza*” odzyskać „*wzrok, słuch i mowę*”, „*nazwać rzeczy i pojęcia*” i „*oddzielić światło od ciemności*”.

w słowo i poszukujący drogi wyjścia z egzystencjalnego potrzasku. Od tego momentu można dostrzec, trwające w poetyce Różewicza aż po XXI wiek, zagadnienie minimalizacji słowa, jego oszczędności i „zniszczenia”. Zagadnienie, które jest tak charakterystyczne dla awangardowej tradycji literackiej, z której wyrósł sam poeta³³.

„Ocalony” jest swoistym wywoływaczem zagadnienia poszukiwania i deprecjacji słowa w twórczości Różewicza, a tym samym staje się podstawą rozważań, które przybierają na sile w poetyce Mistrza schyłku XX wieku. Znana wszystkim i zapisana przez poetę w debiutanckim tomiku poetyckim myśl o stworzeniu „nowego języka”³⁴ i „nowego człowieka”, jak bumerang powraca na przestrzeni całej twórczości Tadeusza Różewicza. Od momentu „*Niepokoju*”, aż do ostatnio wydanych tomików i wierszy poeta wciąż powraca w fundamentalne obszary poezji. Poszukuje jej źródła - ludzkiego słowa. Czyni to będąc jednocześnie sukcesorem adamowego pokolenia [i co się z tym wiąże, spadkobiercą adamicznego słowa], ocalonym z rzezi wojennej człowiekiem, który aby żyć musi jeszcze raz nazwać rzeczy ich własnym imieniem, aby nazwy i znaczenia do siebie przylegały oraz teraźniejszym mieszkańcem globalnego „*miasta północy*”, który musi odnaleźć mowę łączącą go z ludźmi. Jest także poetą świadomym obranej przez siebie drogi twórczej. W diagnozowanej przez siebie rzeczywistości bierze na siebie trudne zadanie. Jako „*nowy Adam*” - próbuje połączyć w jeden rozproszone języki współczesnej „wieży Babel”, pomóc człowiekowi ją opanować i nazwać jeszcze raz kolory, dźwięki i zapachy³⁵... Różewicz, próbując nazwać świat, zdziera ze słów maski i kostiumy. Głosi potrzebę dotarcia w języku poetyckim do wnętrza - duszy człowieka, demonstrując w ten sposób potrzebę adekwatności

³³ Najważniejszymi dla Awangardy były postulaty: *konceptualizmu strukturalnego wiersza*, „*uścisk z teraźniejszością*”, *językowa dyscyplina*, *oszczędność słowa*, *pseudonimizowanie*, *kondensacja znaczeń*, *odległa metafora*. Różewicz pozostaje wierny większości tych postulatów, chociaż czasami pozwala sobie na nadmierne gadulstwo i odżegnywanie się od metafor.

³⁴ Dla T. Różewicza nowy język wiązał się z odejściem od sensu i języka poetyckiego. Ponieważ uznawał, że wybór ten stworzy szansę tworzenia utworów „*bez maski, bez kostiumu*”. Wkrótce krytycy nazwali ów zabieg, polegający na wprowadzeniu mowy potocznej i rezygnacji z różnorodności środków artystycznego wyrazu „*sprozaizowaniem*” liryki, wyrażając tym samym niejednokrotnie swoją dezaprobatę dla poczynañ poety. Poeta wyznaje: „*Świadomie zacząłem rezygnować z przywilejów przysługujących „poezji”, z przywilejów, które przysługują „sensowi poetyckiemu”. Zwróciłem się do banalnych prawd, do zwykłego sensu, do zdrowego rozsądku. Po tej małej wycieczce do krainy, gdzie panował i panuje „sens poetycki” oraz „piękno”, wracam na swój „śmietnik”... „Utwory powstałe w sytuacjach krańcowych, granicznych, utwory „sprozaizowane” stworzyły poezji możliwość dalszej wegetacji, a nawet życia. Tego typu utwory stanowią w dorobku każdego, nawet największego, twórcy tylko drobny ułamek, fragment całego dzieła. Jest ich kilka, czasem kilkanaście.*

Są oczywiście poeci, którzy „taniec poetycki” uprawiają konsekwentnie aż do końca. Bez względu na sytuację ludzkości, kraju i swoją własną. Ta postawa jest równie jałowa co bohaterska, równie optymistyczna co śmieszna.”

„*[...] jednego pilnuję: Słowa. Tego się nie wyrzekam*”. Zob. T. Różewicz.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Państwowy Instytut Wydawniczy. wyd. II rozszerzone. Warszawa 1977. s. 95, 33, 104.

³⁵ Por. U. Eco przedstawił ciekawą interpretację obejmującą rozważania na temat ludzkiego języka w rozdz. XVII – *Wnioski końcowe* [w] tegoż: *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Przeł. W. Soliński. Przed. George Le Goff. Gdańsk - Warszawa 2002. s.353 -368.

słowa. Broni się jednocześnie przed głosami krytyków, przed zarzucaną jemu tzw. „banalizacją języka poetyckiego”, która mieści się w granicach wprowadzania w obszary jego twórczości „języka sprozaizowanego”. Punktem wyjścia i dojścia rozważań o słowie Różewicza paradoksalnie staje się wpisana w Księgę Genesis historia „Wieży Babel”, która, jakkolwiek nie patrzeć, we współczesnym świecie analogicznie przedstawia zerwanie umiejętności komunikacyjnych między ludźmi. Zasadniczą różnicą w jej uwspółcześnionej wersji jest to, że człowiek przełomu wieków mimo podobieństwa do człowieka babilońskiego postanowił stworzyć „nowy świat” [topos odwrócony] i sam ukarał siebie przez skalanie, zanieczyszczenie języka, w którym się zagubił.

W mocy słów okaleczonych...

Nie przez jąkanie, rozbijanie, torturowanie słów, sylab, dźwięków... ale przez słowa i przez zdanie „zupełnie normalne” [...] Myślę o poezji pozbawionej wszelkich interesujących właściwości. Poezji, która może być znów poezją anonimową, „głosem anonima”. Do tego dążyłem przez te wszystkie lata. [...] Aby zmartwychwstać, poezja musiała umrzeć³⁶.

słowa moje pragną
wiecznego spoczynku
chcą wrócić
do POCZĄTKU³⁷

W tomiku „Czerwona rękawiczka” Tadeusz Różewicz zamieścił wiersz pt. „Gałązka oliwna”³⁸, stanowiący IV część utworu zatytułowaną „Będzie żył w jasności”. W liryk ten wpisuje się odkrywana na przestrzeni lat przez Różewicza tajemnica słowa. Mieści się w niej zarówno moc oswojenia świata jak i dar rozpoznania dobra i zła oraz możliwość zawierzenia słowom - odtworzenie ich wiarygodności i odrzucenie kłamstwa. Cechy te dodatkowo zostały podkreślone przez tworzony w wyobraźni poety wymowny obraz wprowadzenia dziecka przez ojca w świat ludzi właśnie za pomocą słów. Ojca, który będzie zarówno nauczycielem, przyjacielem, przewodnikiem i pierwszym Kreatorem bezpiecznej, ponieważ nazwanej, przestrzeni życiowej dziecka:

A jak nam się urodzi
ten chłopiec
to mu powiem
że świat jest dobry i piękny
nauczę go słów

³⁶ T. Różewicz.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Op. cit. s.104.

³⁷ T. Różewicz.: *Do Piotra* [w] tegoż: *Plaskorzeźba*. Op. cit. s. 79.

³⁸ Op. cit. s.60.

które są dla nas takie dziwaczne
jak nerineje turitelle amonity
opowiem mu o miłości nadziei
i braterstwie

[...]

A jak nam się urodzi
ten chłopiec to mu powiem:
tu jest światło tu ciemność
tu jest prawda tu fałsz
tu strona lewa tu prawa

I będzie żył w jasności.

Chęć przekazania dziecku prawdy o świecie w języku nie jest zupełną abstrakcją. Przypomina jednocześnie dwa, zapomniane przez współczesnych ludzi akty: pierwszy - stwórczy, o proveniencji teologiczno-filozoficznej oraz drugi - postmodernistyczny [przyległy do lat dziewięćdziesiątych XX wieku], a przywodzący na myśl odczytywanie zacierającego się w codziennym rytmie świata, wśród rozpowszechniającej się techniki i banalizowanej kultury - palimpsestu, który zawiera w sobie zapomniane miasto ludzkiego języka. Liryk ten jest także próbą stworzenia podwalin dla nowego życia, pierwszym, wyraźnym zarysowaniem granic, próbą wyrażenia w języku obranego sposobu przeżywania jednostkowego bytu przez *oznaczenie* słowem danej rzeczy, czy idei³⁹. Nieprzypadkowa zatem wydaje się jedność myśli współczesnego filozofa i poety - ojca wpisana w obszar tego tekstu, a w szczególności w przywoływaną w nim problematykę budowania w języku człowieka:

Na język nasz można patrzeć jak na stare miasto: platanina uliczek i placów, starych i nowych domów, domów z dobudówkami z różnych czasów; a wszystko to otoczone licznymi nowymi przedmieściami o prostych i regularnych ulicach, ze standardowymi domami.

19. Łatwo można wyobrazić sobie język, który składałby się tylko z rozkazów i meldunków z placu boju. - Albo język składający się jedynie z pytań oraz jakiegoś wyrazu potaknięcia i zaprzeczenia. I mnóstwo innych.

– A wyobrazić sobie jakiś język, znaczy wyobrazić sobie pewien sposób życia⁴⁰.

Oznaczanie przedmiotów, pojęć w poetyckim języku Różewicza odgrywa znaczną rolę. Przekonać możemy się o tym wtedy, gdy poeta pisze wbrew jakimkolwiek tendencjom

³⁹ Wittgenstein w cytowanych *Dociekaniach filozoficznych* pisał: „Wyraz „oznaczyć” wtedy, być może, stosuje się najbardziej bezpośrednio, kiedy znak umieszczony jest wprost na oznaczonym przezeń przedmiocie. [...] W taki oto sposób, i podobnie, nazwa oznacza rzecz i jest rzeczy nadawana.” Op. cit. *Część pierwsza*. 15. s. 14-15.

⁴⁰ Wittgenstein L.: *Dociekania filozoficzne*. Op. cit. s.16.

o niezniszczalności nadanym w słowie nazwom, o potrzebie zawarcia w poezji nie tyle estetyki, co etyki⁴¹.

Stary Mistrz w ostatnich wierszach, a w szczególności tych z przełomu XX i XXI wieku coraz więcej uwagi skupia na materii słowa wypowiedzanego i pisanego przez ludzi. Jako opiekun, twórca słów, ich koneser ponosi konsekwencje swojego „otwarcia się” na świat, chłonięcia każdego szeptu ludzkich ulic, placów, dzienników i telewizji. Jako „pożeracz”, „konsument”⁴² słowa dostrzega liczne przesunięcia semantyczne, dokonujące się w obszarze nazywania świata. Już na początku swej drogi był świadomy swego otwarcia na życie i po pierwszą dekadę wieku XXI nazywa siebie *pożeraczem* słów:

Po co otwarłem oczy
Zalewa mnie świat kształtów i barw
fala za falą
[...]

Po co otwarłem uszy
napelniły mnie głosy żywe
echa głosów umarłych
[...]

Po co rozwiązałem język
utraciłem milczenie wymowne
gadula nie powiem nic nowego
pod słońcem.

Otwarty na wskroś
nie znam zaklęcia
nie zamknę się
w sobie sam⁴³.

Różewicz jako dojrzały poeta wciąż jest otwarty na słowo. Nieustannie zmagają się z jego subtelną materią. Skazany na nią, z racji bycia „pieśniarzem”, nieustannie ją obserwuje, a także poszukuje jej rezerwuarów, źródeł u których mógłby zaczerpnąć sił

⁴¹ Różewicz T.: *Przygotowanie do wieczoru...* Op. cit. s. 46.: „To, co oznaczają nazwy języka, musi być niezniszczalne; trzeba bowiem móc opisać stan, w którym wszystko, co niezniszczalne, jest zniszczone. W opisie tym pojawiają się wyrazy; a to, co im odpowiada, nie może ulec zniszczeniu, gdyż inaczej nie miałyby one znaczenia”. [s.53]; „Nazwy oznaczają tylko to, co jest elementem rzeczywistości. Czego nie da się zniszczyć, i co trwa niezmienione poprzez wszelkie przemiany”.

⁴² Figura „pożeracza” słów zainicjowana w liryce rozrasta się w dramaturgii Różewicza. Bohater „Kartoteki”, wypowiadając się o doskwierającym mu głodzie wobec słowa i otaczającego go świata, mówi: „Jeszcze, wujku, apetyt rośnie, jak otworzę usta, to bym łkał całe miasta i ludzi, i budynki, i obrazy, i biusty, telewizory, motory, gwiazdy, odaliski, skarpetki, zegarki, tytuły, medale, gruszki, pigułki, gazety, banany, arcydzieła...”. Zob. T. Różewicz. *Kartoteka*. Wrocław 2000, s.18.

⁴³ Różewicz T.: *Niepokój. Wiersze wybrane*. Op. cit. s. 19-20. Po latach od napisania tego wiersza Różewicz skonstatował: „Opowiadałem, mówiłem, opisywałem. Opowiadam, mówię, opisuję; będę opowiadał, opisywał, mówił do końca moich dni. Piszę, pisałem, będę pisał, układał słowa; już wiem, że tych słów będzie jeszcze więcej i nie będę już ich zatrzymywał, zabijał, niech wypływają, wychodzą ze mnie, niech płyną. Nie pamiętam zaklęcia. Będę tonął w słowach.” Zob. tegoż. *Przygotowanie do wieczoru...* Op. cit. s. 114.

i stworzyć upragniony „*nowy język*” - czyli język prawdy, adekwatności w nazywaniu uczuć, myśli i świata ludzkiego. Zanurzenie w język, to dla poety rozpoczynanie każdego dnia swoistej wędrówki w strefach słowa. Z ich obszarów wyprowadza nazwy przedmiotów, uczuć i myśli. W słowach poszukuje, trudną do odszukania w rzeczywistości, triadę wartości, która niesie nierozdzielne ze sobą prawdę, dobro i piękno. Każde ze słów, wybrzmiewających w jego myślach, rysujących obrazy życia ludzkiego, stają się niemymi świadkami zmagania z dziewiczym, pełnym ciszy obszarem białej kartki papieru.

Oddający się pracy poeta, przypomina szlifierza, poszukującego kolejnego elementu układanej mozaiki. Oto spoczywają przed nim różnokolorowe kamienie, „kamyczki słów”, które, by przedstawiły pełen obraz, muszą do siebie przylegać, nieść wartość odpowiedniego nazywania, obserwowanego stanu rzeczy. Żmudna, pracowita a niekiedy nawet niebezpieczna, poprzez możliwości zwielokrotnienia znaczeń słów, czynność niesie w samym zarodku nieopisaną „*radość*”. Doświadcza jej każdego dnia poeta, wstępujący na drogę „*wiersza wewnętrznego*”. W stworzonym autotematycznym liryku towarzyszy ona *słowu - metafizyce, słowu - tajemnicy*:

na początku
jest słowo
wielka radość tworzenia⁴⁴

Czym jest towarzysząca pracy poety radość? Okazuje się, że narodziny wiersza - „*początek*” - zbliżone są do wpisanego w Księgę Rodzaju aktu kosmogonicznego. Poeta, podobnie jak starotestamentowy Jahwe, wyłania za pomocą *słowa - kreacyjnego z chaosu świata* znaczenie konkretnych istniejących już w rzeczywistości bytów⁴⁵.

Czerpane przez Różewicza obrazy i wyobrażenia z tradycji biblijnej pozwalają budować interesującą interpretację. Czytelna aluzja biblijna zostaje skonfrontowana z poetyckim wyobrażeniem słowa. Oto jak nakładają się i rozchodzą znaczenie utworu poetyckiego i biblijna wypowiedź:

tekst Tadeusza Różewicza

na początku
jest słowo
wielka radość tworzenia

Tradycja biblijna⁴⁶

Na początku było Słowo
A Słowo było u Boga
i Bogiem było Słowo.

⁴⁴ Różewicz T.: ****na początku*. [w] tegoż. *Plaskorzeźba*. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław 1991. s.13.

⁴⁵ Poeta jest w akcie tworzenia „*twórcą*”, a nie „*stwórcą*”, ponieważ nie jest w stanie wydobyć coś z nicości - *ex nihilo sui et subiecta*. Dostrzeżenie pierwiastka boskiego w artyście, nazwanie go „*wizerunkiem Boga Stwórcy*” interesująco rozpatruje Jan Paweł II. Zob. Jan Paweł II.: *List do artystów* [w] W. Błoński.: *Od Norwida do Herlinga Grudzińskiego. Tom I i Tom II. Wybór opowiadań i oprac. metodyczne wraz z Ojca Świętego Jana Pawła II „Listem do artystów”*. Słowo wstępne ks. bsp J. Zawitkowski. Warszawa 1999. s.379-389.

po końcu wiersza
zaczyna się
nieskończoność

wsluchaj się

ona przemienia się
dla ulaskawionych
w Boga

ale przed poetą
otwiera się przepaść

po latach
zostanie odgrzebany
oczyszczony z błota
pyłu ziemi

kamień z nieba
wyzuty z ognia
meteor

Ono było na początku u Boga.
Wszystko zaistniało dzięki Niemu.
Bez Niego zaś nic nie zaistniało.

To, co zaistniało,
w Nim było życiem.

A życie to było światłością dla ludzi.
Światłość świeci w ciemności,
lecz ciemność jej nie ogarnęła.

Wtedy Bóg **rzekł**: „Niechaj się stanie światłość.
I stała się światłość.[...] I **nazwał** Bóg światłość
dnem, a ciemność nocą.

odwołanie się do prapoczątku, kreacyjnej [Ks. Rodzaju] i przedkreacyjnej [Ewangelia wg św. Jana]
chwili tworzenia

na początku
jest słowo

- zbieżność momentu tworzenia, określenie czasu,
- podkreślenie przez czasownik powtarzalności, niezmienności wyprowadzania istnienia poezji od słowa, na wzór mitycznego ładu,
- wprowadzenie w kreacyjny, wręcz sakralny obszar sfery profanum – ludzkiego wymiaru tworzenia, pisownia wyrazu „słowo” z małej litery wskazuje na jego codzienność, pospolitość, kruchość, pozbawia go religijnego wyobrażenia Istoty Najwyższej, ale nie pozbawia do końca mocy sprawczej.

Na początku było Słowo

- zapis czasownika w formie przeszłej dokonanej informuje o utraconej obecności Słowa na świecie, a jednocześnie staje się wyrazem aktu dokonanego, pełnego;
- Słowo utożsamione jest z Bogiem – Stwórcą; jest Istotą Najwyższą, Przedwieczną.

wielka radość tworzenia

- epitet podkreśla stan emocjonalny twórcy - jego poszukiwanie słowa, wzrastanie w nim, uwalnianie go z wnętrza;
- człowiek za pomocą pisanego słowa opisuje tylko swój świat - świat księgi.

a Słowo było u Boga,
i Bogiem było Słowo.
Ono było na początku u Boga.
Wszystko przez Nie się stało[...]
Na świecie było [Słowo]⁴⁷

- Słowo jako materia, z której wszystko wyprowadza swój początek; zaistnienie wszystkiego w Słowie jest tożsame z aktem stworzenia;
- Słowo było zawsze u Boga;
- Słowo było pośrednikiem stworzenia, ale dla ludzi jest przede wszystkim zbawieniem: życiem i światłem, które są symbolami Boga;

⁴⁶ Cytuję Ewangelię wg św. Jana Rozdz. 1, 1-3, 10 za *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. trzecie poprawione. Wyd. Pallottinum. Poznań - Warszawa 1990.

- Bóg będąc Słowem tworzy świat – Księgę ⁴⁸ .
--

W dokonującym się, pierwotnym akcie mieści się zarówno radość z przyjmowanego i odczytywanego słowa, przywracanego z dawnych, zapomnianych hieroglifów ludzkości jak i *tajemnicza potęga dana słowu*, którą doznaje i jest w stanie zrozumieć jedynie ten, kto poszukuje słowa, kto dzięki niemu interweniuje w kreowanie świata, nazywanie, a nie ogranicza się do zwykłego opisywania wrażeń czy myśli. Uczucie to wnosi w podświadomość twórcy brzemień odpowiedzialności za każdy zapisany wyraz. Poeta zdaje sobie sprawę z tego, że słowa wypływające spod pióra są enigmatycznym darem, źródłem radości, jak i wypalonym w duszy znamieniem⁴⁹, romantycznym symbolem przekleństwa. W ten sposób „*radość tworzenia*” jest radością ponownych narodzin, radością „odszukania zagubionego”, radością odkrywania człowieka, radością w której mieści się sposobność dotarcia do najbardziej *tajemniczych i metafizycznych pokładów ludzkiego języka* - radością nadania znaczenia każdej drobinie bytu. Poeta przyznaje więc, że to przez słowo wszystko się staje, w nim konstytuuje, przez nie przemawia. Czynność tworzenia księgi ludzi i świata łączy się zatem w nie dające się wytłumaczyć przerażenie. Dzieje się tak, ponieważ poeta jest świadom sposobu istnienia słowa w świecie i ma świadomość, że to najbardziej kruchy byt, który zapisany małą literą, pozbawiony wymiaru boskiej siły posiada niezaprzeczną moc kreacji w przestrzeni poezji. I chociaż wyprowadza słowo z rzeczywistości, a poprzez „adopcję” w obszar tekstu literackiego, mierzy się z obrosłą wokół niego tendencją użycia, a mianowicie z jego pospolitością, to wierzy, że jest *słowem ocalającym*, za pomocą którego wciąż na nowo odradza się człowiek, a przez niego świat.

Towarzyszące pisaniu uczucie jest również synonimem potęgi mądrości prawdy, która istnieje dzięki prawidłowo dobranemu słowu, prawdy, którą można dzielić się z innymi - odbiorcami, czytelnikami. Ślady trwającego w umyśle poety uczucia, przemierzana przez niego drogę odnajdywania smaku słów, możemy doświadczyć i my odbiorcy, interpretatorzy poezji Tadeusza Różewicza. Dyskretna obecność *radości* dzielona jest, gdy patrzemy na zamieszczane w tomikach poetyckich i czasopismach pierwowzory liryków, nanoszone

⁴⁷ W tym momencie należy odwołać się do także do Księgi Genesis, gdzie słowo jest materią, z której powstaje świat.

⁴⁸ Cytuję za Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmy. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła. Włochy 2005.

⁴⁹ Zbigniew Majchrowski określił, w ciekawej rozprawie o twórczości Tadeusza Różewicza, jego poezję „raną”, z której sączy się krew. Patrz Z. Majchrowski.: *Poezja jak otwarta rana (Czytając Różewicza)*. Warszawa 1993. s.232.

na nie poprawki, skreślenia... i daną ostatecznie jedyną wersję wiersza - drukowaną. „*Wielka radość tworzenia*” zapewne nie należy do łatwych. Słowo trzeba usłyszeć, wydobyć na światło dzienne, osadzić w przestrzeni do niego przyległej, by oczyszczone z semantycznych zabrudzeń oddać czytelnikowi. Należy także niezaprzeczalnie uwierzyć w jego potęgę. Wiara ta związana jest z odwagą pisania, która dana jest tylko niewielu twórcom, których poetycka mowa brzmi „*tak, tak, nie, nie*” w czasie danym im do przeżycia - „*rodzenia i czasie umierania, czasie sadzenia i czasie wyrywania tego, co zasadzono, czasie zabijania i czasie leczenia, czasie burzenia i czasie budowania, czasie płaczu i czasie śmiechu, czasie zawodzenia i czasie płasów, czasie rzucania kamieni i czasie ich zbierania, [...] czasie szukania i czasie tracenia, [...] czasie milczenia i czasie mówienia, czasie miłowania i czasie nienawiści, czasie wojny i czasie pokoju*”⁵⁰. W życiu, jak pisze poeta należy nie tylko obrać drogę i jej kierunek. Trzeba mieć również odwagę wytrwania w niej, ponieważ docieranie do prawdy nie zawsze wiąże się z odkrywaniem piękna. Dlatego dla Różewicza inaczej wybrzmiewa sentencja Keatsa:

trzeba mieć odwagę
aby napisać coś takiego
piękno jest prawda
prawda jest pięknem⁵¹.

Prawda poezji Różewicza mieści się w nurcie poezji dionizyjskiej, w której dominuje estetyka cierpienia, mieszczącego w sobie tęsknotę za prawdą wyrażaną w odważnym obnażaniu fałszu świata i demaskowaniu obłudy współczesnego człowieka. Dla poety piękno samo w sobie nie przedstawia wartości. Jest ono owocem działań człowieka, a przede wszystkim jego bezkompromisowego dążenia do zagubionej prawdy.

Towarzysząca twórczej pracy pierwsza chwila radości, natychmiast zostaje skonfrontowana z zasobem języka i pojemnością słów, jakimi dysponuje współczesny świat oraz poeta. Musi on nieustannie w trakcie trwającej podróży zapytywać siebie, czy dysponuje słowami potrzebnymi do rejestrowania rzeczywistości? Czy pisanie kryje w sobie wartość? Twórca wierszy wsłuchuje się w mówiący świat i odkrywa przerażający stan rzeczy. Język, słowo zostały osłabione. Poeta Gerontion konstatuje:

złote myśli

złote łuski w martwym morzu
zmęczonego języka⁵².

⁵⁰ Zob. Ks. Koheleta, 3, 2-8, [w] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Op. cit. s.737.

⁵¹ T. Różewicz. *coś takiego*[w] tegoż. *Płaskorzeźba*. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław 1991. s.17.

Poeta otoczony jest „*martwym morzem/ zmęczonego języka*”. Język został więc ewidentnie spustoszony, wyczerpany, a nawet uśmiercony. „*Martwe morze*” rysuje nie tylko ogrom zaistniałych zniszczeń, ale także inicjuje martwość jednych z dawnych języków ludzkich - aramejskiego i hebrajskiego, które tworzą jeden z zasadniczych zrębów literackich, stanowią o korzeniach człowieka. „*Martwota*” sugeruje, że „*zmęczony język*” jest bezskuteczny, pełen pustych, chociaż górnolotnie brzmiących frazesów. A co gorsza podszeptuje ona myśl o słowie bezowocnym, w którym rozrasta się jedynie pustka. Wyjałowienie i bezduszość słowa, odbierają poezji jakąkolwiek moc i zamykają przed poetą ścieżki twórczych rozwiązań. Wyczerpany i osłabiony język, któremu przypisywane są atrybuty ludzkie - *zmęczenie* - nie potrafi komunikować tego, co istotne. Może jedynie trwać i emanować martwością. Jedynie życiem pulsują w nim „*złote myśli*”, sentencje związane z przeszłością. Mądrość zamknięta w dawnym morzu języka jest w stanie odzyskać poeta - twórca tylko wtedy, gdy odrzuci epigoństwo, plagiatorstwo i zapragnie dotrzeć do jądra języka - słowa, by przywracać sens światu.

Dlatego Tadeusz Różewicz jako poeta zanurza się w teraźniejszość wieku XX i początku wieku XXI, by posłyszeć otaczające go słowa wypowiedane przez innych. Różewicz słucha głosów świata - pięknych, subtelnych, artystycznie wyszlifowanych i niskich, brzmiących brutalnością, prymitywizmem, by odszukać wśród nich tony nie sztuczne, ale prawdziwe. Krytyka nazwała błędzenie poety w żywiole życia i wprowadzanie stylu niskoartystycznego w obszary liryki „prozaizacją”. Charakteryzuje bowiem tę poezję, a w szczególności poezję przełomu, rozpoznawalny styl Różewiczowski, będący swoistym, indywidualnym *laboratorium językowym*, w którym dochodzi do kontaminacji słownictwa potocznego, a nawet wulgaryzmów, z odmianą języka ogólnopolskiego i artystycznego, języka polskiego z językiem niemieckim lub angielskim, przeobrażenia czy też deleksykalizacji związków frazeologicznych jak i reinterpretowania figur, tropów poetyckich w intertekstualnych odniesieniach. W ten sposób z wypowiedanych, tworzonych i przeobrażanych słów i głosów dawnych mistrzów tworzona jest poezja. Tworzy ona specyficzny *labirynt*, którego rozmiar porównywalny jest od antycznej budowy z Knossos. Poeta wprowadzony zostaje w *labirynty* językowe i nie może oczekiwać na żadną pomoc z zewnątrz. Osamotniony w swoich poczynaniach musi kierować się intuicją, głosem wewnętrznym. Gubi się w zakamarkach i potencjalnych możliwościach języka, po to,

⁵² T. Różewicz.: *złote myśli na czarnym tle*. [w] tegoż. *Wyjście*. Wyd. Dolnośląskie. Wyd. I. Wrocław 2004. s.15.

by przekonać się, że podobnie jak „z labiryntu życia nie ma wyjścia (jak tylko przez śmierć)” tak i „język jest bez wyjścia”⁵³. Wie, że to co wychodzi z jego ust, spod jego dłoni jest nie tylko ważne dla niego, ale i dla tych, którzy chcą wraz z nim przemierzać drogę życia.

Jednym z pierwszych wierszy, mieszczącym się w późnej twórczości poety⁵⁴, dającym ogólny wgląd w problematykę funkcjonowania słowa we współczesnym świecie jest liryk pt. „słowa”⁵⁵:

słowa zostały zużyte
przeżute jak guma do żucia
przez młode piękne usta
zamienione w białą
bańkę balonik

osłabione przez polityków
służą do wybielania
zębów
do płukania jamy
ustnej

za mojego dzieciństwa
można było słowo
przyłożyć do rany
można było podarować
osobie kochanej

teraz osłabione
owinięte w gazetę
jeszcze trują cuchną
jeszcze ranią

ukryte w głowach

⁵³ Wiersz ten rozważa poetykę tekstów B. Leśmiana. Stanowi refleksję nad nowatorstwem językowym w poezji, poszukiwaniem słownej oryginalności. „Labirynt” Leśmiana jest diametralnie różny od Różewiczowskiego. W wierszu poetycka droga Leśmiana została przedstawiona na wzór bohaterów jego ballad. Różewicz wyróżnił cztery etapy jego życia, a niektóre z nich zarysował w sposób ironiczny: „przez drążenie zaświatów/nadmiar i roztargnienie/został poetą i wpadł/ w labirynt Boga”. Poetyckie przedstawienie biografii poety z przełomu epok służy próbie zrozumienia toposu poety i obieranej przez niego drogi artystycznej. W powierzchownym porównaniu biogramów poetyckich można pokrótce stwierdzić, że Stary Mistrz zrezygnował z tajemnicy w poezji, z istnienia w niej Boga i z wszelkich przejawów metafizycznych na rzecz „banalności”. W ten sposób zwrócił się w stronę podstawowych egzystencjalnych prawd, sensów. Jednocześnie „labirynt” wyraża wspólny dla tych poetów element. Jest „labiryntem języka”, który „jest bez wyjścia”, w którym zagnieździła się pokusa językowa, gmatwanina słów, niecodziennosc metafor. Drzemiące w nim wszelkiego rodzaju niebezpieczeństwa, wynikające z faktu operowania słowem, ze świadomego zamieszkiwania lub wyobcowania z języka, mogą stać się przyczyną albo sztuczności, zaciemnienia poezji albo próbą dotarcia do jasności – konkretnego znaku językowego.

⁵⁴ Mówienie o poezji Różewicza, jako dojrzałej, późnej rozpoczęło się od wydania w 1991 roku *Plaskorzeźby* oraz od czasu obchodzenia przez poetę 50-lecia twórczej pracy. Tworzenie w wieku 80 lat dopisało do bogatego życiorysu poety określenie Starego Mistrza.

⁵⁵ Wiersz ten ukazał się w pierwszym numerze Kwartalnika Artystycznego z 2004 roku. Został udostępniony, do czego w poetyckiej praktyce Tadeusza Różewicza przywykliśmy, w postaci rękopisu. Dzięki tej praktyce pisarskiej stał się świadectwem zmagania poety z materią słowa [wskazują na to zakreślenia – poprawki]. Następnie liryk został wprowadzony do tomiku poetyckiego „wyjście”, który ukazał się w tym samym roku nakładem wydawnictwa Dolnośląskiego.

ukryte w sercach
ukryte pod sukniami
młodych kobiet
ukryte w świętych księgach
wybuchają
zabijają.

Zbudowany na zasadzie kontrastu, utwór wyrasta z wnikliwej obserwacji komunikacji interpersonalnej. Jej zasadniczy trzon opiera się na porównaniu słów dzisiejszych i dawnych. Rejestrowanie świata, sposobu oraz funkcji słów, za pomocą zdań twierdzących, pozwala określić ich przestrzeń etyczną. Niestety, stawiana w wierszu ocena wartości słowa we współczesnym świecie jest wstrząsająca, a w wymiarze tworzonej przez poetę liryki wręcz dramatyczna. Credo twórcze Różewicza oparte na poszukiwaniu i próbie „*stworzenia nowego języka*” - przystającego do rzeczywistości, oddającego jej rytm, oddech ludzki, mieszczący w sobie „*nowego człowieka*” - który pragnie odnaleźć sens swego bytowania tu i teraz⁵⁶ - przeobraża się w fiasko. W chwili obecnej poeta wobec słowa jest bezradny, a nawet bezbronny. Twórca, wypowiadający się w pierwszej osobie l. poj., poprzez odwołanie do przeszłości - nieskażonego złym słowem czasu dzieciństwa, odtwarza istniejącą i wszechobecną dziś deprecjację tkanki komunikacyjnej i w niej rysuje apokaliptyczną wizję ludzkiego bełkotu, bezmyślnego, pozbawionego sensu potoku słów. Już pierwszy wers tego utworu, zapisany w zdaniu oznajmującym w czasie przeszłym dokonanym - „*słowa zostały zużyte/ przeżute jak guma do żucia*” - niesie w sobie obraz utraty sensu słowa, a tym samym utraty sensu świata i człowieka⁵⁷. Poeta doświadcza siebie w pustej, nic nie znaczącej językowej „wieży Babel - Bubel”.

Zdiagnozowanie statusu słowa wieku XXI rozpoczyna się w wywołującym ocenę, początkowym wersie utworu. Różewicz w przestrzeni wiersza zderza ironię z tragizmem,

⁵⁶ Poszukiwanie prawdy o człowieku rozpoczął Różewicz już w tomiku poetyckim „*Niepokój*”. W czasie swojej ponad pięćdziesięcioletniej pracy twórczej wciąż śledzi poczynania ludzi. Rejestruje pragnienia, marzenia, senne koszmary, jak i rzeczywistość, którą człowiek, jako istota myśląca i emocjonalna, tworzy, przeobraża, niszczy. Dlatego w swej poezji nie stroni on od kolokwializmów, realistycznych obrazków, fragmentów wiadomości prasowych, książek, wypowiedzi słynnych ludzi. Jest świadomym rejestratorem nastrojów i oczekiwań ludzi XX i XXI wieku. Czyni ze swojej twórczości „*laboratorium form nieczystych*”, w którym dominuje poetyka fragmentu, odzwierciedlająca sposób, możliwość i jakość przeżywania przez człowieka swojego istnienia. O uczynieniu spraw ludzkich priorytetowymi w swojej twórczości pisze Różewicz także w „*Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*”. Zob. m.in. rozdz. *Do źródeł*; w którym nestor poezji zanotował: „... skazany byłem (*sam się skazałem*) na wymiar czysto ludzki. Tu i teraz. Źródła metafizyczne, które karmiły poezję od jej początków, przestały bić dla mnie. Źródła estetyczne również wyschły. Doświadczenie historyczne, które wyniosłem z wojny [...] pchało mnie w kierunku materializmu, realizmu, socjalizmu, a nie w kierunku metafizyki. [...] Teraz poezja musiała znaleźć źródło życia, inne środowisko dla rozwoju. Środowisko czysto ludzkie. Tu i teraz”. Op. cit. s. 96.

⁵⁷ Należy pamiętać, że język wyznacza granice ludzkiego poznania. Jest wyrazicielem nas samych i oswojonej przez nas rzeczywistości.

w celu rzetelnego odtworzenia sytuacji słowa. Budując, na początku utworu, wizerunek słów „zużytych”, „przeżutych jak guma do żucia”, przedstawia lekceważący stosunek ludzi współczesnych do znaczenia słowa. Jak podkreśla poeta, słowa zostały przeżute i w chwili obecnej są „zamieniane w białą bańkę balonik”. Są pozornie elastyczne, złudnie poprawne semantycznie, ponieważ ich wartością staje się tani blichtr, niedoskonałość, nietrwałość i rozciągłość. Słowo, jak podkreśla autor tekstu, uległo i nadal podlega stopniowej, ewolucyjnej, wieloaspektowej degradacji:

słowa zostały zużyte
przeżute jak guma do żucia
[...]

zamienione w białą
bańkę balonik⁵⁸.

Konotacja słowa „zużyć” wprowadza w zdegenerowane, puste semantycznie pole przedmiotów lub surowców, które w wyniku nadmiernej eksploatacji zostały wyczerpane. Określenie „słowa zostały zużyte” wyraźnie zarysowuje, jak można mniemać nieodwracalny proces upadku słów poprzez wyczerpanie ich podstawowego znaczenia. Jak podaje Słownik Współczesnego Języka Polskiego pod red. Bogusława Dunaja bezokolicznikowa forma czasownika ‘zużyć’ niesie za sobą dwa znaczenia. Pierwsze z nich określa ‘wyczerpanie’. W tym przypadku określenie to buduje obraz ewidentnego zaniku, pospolitego zużycia sensu wyrazu oraz kreatywnej mocy stwarzania przez niego i w nim świata. Drugie znaczenie rysuje o wiele bardziej intrygujący obraz dewaluacji wartości słowa, ponieważ wiąże się ono z ‘wyniszczeniem’. Określenie to bezpośrednio łączy się z wprowadzonym w przestrzeń poetycką zagadnieniem statusu słowa w poezji Tadeusza Różewicza. Rzeczownik *wyniszczenie* konotuje pejoratywne treści. Przywołuje skojarzenia z zakresu niepożądanych działań niszczycielskiego żywiołu, ale przede wszystkim z obszaru ludzkiej fizjologii. Wyniszczeniu, przez skrajne wyczerpanie, wycieńczenie, pozbawienie sił, podlega organizm człowieka. Przyjęcie tego tropu interpretacyjnego odsłania jedną z tajemnic rozumienia *słowa* przez Różewicza, które metafizycznie posiada swoją somę. Ponad to ten trop analityczny wydaje się intrygujący, tym bardziej, że w obszarze tego samego wiersza rozwija się w przywoływanym już w wierszu pojęciu ‘*zużycia*’. Pojęciu, które obrazuje *psychiczne bądź fizyczne* zniszczenie najbardziej kruchej materii ludzkiej egzystencji. Słowa wyrażające, tworzące i uczestniczące w biegu wydarzeń kreowanych przez ludzi - „*przeżute jak guma*

⁵⁸ Wszystkie podkreślenia tekstów poetyckich są mojego autorstwa. Uwypuklają one to, co uważam za najistotniejsze w prezentowanej problematyce.

do żucia/ przez młode piękne usta”, „osłabione przez polityków”, „owinięte w gazetę”, „ukryte w świętych księgach” - jak zauważa twórca, współcześnie traktowane są jako suma fonemów. Wydziedziczone z przypisywanej im strefy *signife* ulegają zapomnieniu. Są multiplikowane w codziennej komunikacji i *zużywają* się dwukrotnie: jako coś, co podlega eksploatacji i w jej trakcie ulega niszczeniu [w sensie zużycia materialnego] oraz jako coś, co *wyczerpuje* swe pokłady semantyczne i traci zdrowie, by w ostateczności doprowadzić do śmierci: „służą do wybielania zębów, do płukania jamy ustnej”, „cuchną”, „ranią”. Ogrom zniszczeń w obszarze desygnatu słowa dodatkowo podkreśla kompozycja utworu, oparta na zasadzie kontrastu. Oto w opozycji zestawione są ze sobą dwie czasoprzestrzenie: terażniejszość - wyróżniająca się okaleczonym słowem - słowa „*teraz osłabione/ owinięte w gazetę/ jeszcze cuchną/ jeszcze ranią./ ukryte w głowach/ ukryte w sercach/ [...] ukryte w świętych księgach/ wybuchają/ zabijają*” - oraz przeszłość - magiczny świat, w którym ludzkie słowo posiadało moc nazywania i stwarzania rzeczywistości, potęgę uzdrawiania; świat, w którym można było w słowie ofiarować siebie drugiej osobie, wyrazić prawdę, ukazać wartości:

za mojego dzieciństwa
można było słowo
przyłożyć do rany
jak liść
można było podarować
osobie kochanej.

Wyłaniający się z tej opozycji obraz współczesności jest tym bardziej przerażający. Dokonuje się w nim proces pustoszenia przestrzeni słowa. Jak przekonuje odbiorcę wnikliwy obserwator i rejestrator świata - „tu i teraz” wypowiedziane słowa tracą swoje znaczenie, stają się nic nie mówiącymi desygnatami przestrzeni. Są jedynie zabawnym, popisowym i nic nie znaczącym elementem retorycznej żonglerki opartej m.in. na zasadzie podobieństwa z „balonikową żonglerką gumą do żucia”. W ten sposób zaadoptowane przez człowieka „słowo - organizm” sukcesywnie podlega dalszemu zniszczeniu.

Paraliżującą siłę prawdomówności przekazu wiersza rysuje kolejny przymiotnik „*przeżute*”, który niesie w sobie kod odnoszący się do rozdrobnienia słowa, do jego zbagatelizowania, czy też wielokrotnego wyzyskiwania, powtórnego przeżuwania. Wiersz przynosi konstatację, iż *homo sapiens* zagubił swoją cechę *homo faber* i przeobraził się w barbarzyńcę, który potrafi jedynie rozszabrować zdobyty przez niego skarb i w ten sposób pogłębić przebieg rozkładu tego, co zostało uprzednio temu procesowi poddane:

słowa [...]
 osłabione przez polityków
służą do wybielania
zębów
do płukania jamy
ustnej.

Poeta, w nagromadzonym słownictwie z zakresu pielęgnacji jamy ustnej, w sposób ironiczny przedstawia dzisiejszą funkcję słowa, która przede wszystkim ma dezynfekować przestrzeń rzeczywistości. Okazuje się, że słowo nie służy prawdzie, ponieważ i ta wartość została zaprzepaszczone, ale ma „wybielać” - oczyszczać a zatem i fałszować rzeczywistość, i „*plukać*” - dezynfekować, pozbawiać resztek pamięci w tym co jest wartościowe. „*Oslabione*” dodatkowo stają się nieczytelne przez „*owinięcie*”, zakrycie ich w materii gadulstwa dziennikarskiego. Dziwne jest jednak to, że w całej swej nieczytelnej dla współczesnego człowieka palimpsestowości, w swym okaleczeniu, w pustce, którą w wierszu określa „*biała/ bańka balonik*”, słowa zachowały najbardziej prymitywną ze swoich cech, zakorzenioną w sferze *profanum*. Co więcej można nawet powiedzieć, że się w niej wyspecjalizowały. Słowa wciąż „*trują*”, „*cuchną*”, by ostatecznie „*ranić*” i jak minowe pociski „*wybuchać*”, „*zabijać*”:

teraz osłabione
 owinięte w gazetę
 jeszcze trużą cuchną
 jeszcze ranią.

Ostateczny cel słów odsłania się w niezwykle rytmicznej i konsekwentnej budowie ostatniej zwrotki. Oto w ciągu anaforycznym, z dominantą słowa „*ukryte*” najmocniej zabrzmiały dwa ostatnie wersy:

ukryte w głowach
 ukryte w sercach
 ukryte pod sukniemi
 młodych kobiet
 ukryte w świętych księgach
 wybuchają
 zabijają.

Co oznacza owo „*ukrycie*”? Czy wiąże się ono ze schronieniem, zabezpieczeniem, czy też jest wynikiem zapomnienia? Może wiąże się z zakryciem, zasłonięciem przed światem zewnętrznym i wprowadza podwójność życia samego słowa, próbę jego zrozumienia i przetransponowania, a może obserwowany stan jest wynikiem jego deprecjacji? Przecież, jak podkreślają, kończące utwór peony, w ich rytmiczności, kryje się prawda o służbie słowa

- *zabijaniu*. Nieczytelną tajemnicą jest także fakt, że człowiek skrywa w sobie, kumuluje tylko te słowa, które mogą zabić, nie uratować. Dzieje się tak, pomimo tego, iż ich gniazdem staje się umysł - siła racjonalizmu, „*serce*” - moc uczuć i „*święte księgi*” - Słowo Objawione, nauki moralne. Dlatego, gdy wybuchają, siła rażenia jest tak przerażająca.

Dzieje upadku słowa wiążą się także z utratą umiejętności komunikacji międzyludzkiej. Wprowadzenie tego zagadnienia w obszar poezji dodatkowo podkreśla istotę *słowa* - *wartości* w pisarskiej praktyce Różewicza. Śledząc jego teksty poetyckie można dostrzec pewną zależność. *Słowo, język, mowa, dialog* w obszarze poetyckich refleksji, tworzonych postulatów jest najważniejszą wartością, punktem narodzin człowieka i jego świata, alfą rozumnego bytowania w świecie i omegą strzeżonej przez wieki w Europie wizji humanizmu. Okazuje się wszakże, że te wartości ulegają systematycznemu rozkładowi⁵⁹.

W wierszu „*mowa rozmowa dialog*”⁶⁰:

Człowiekowi jest dana mowa
To odróżnia ludzi od zwierząt

Kierowca: „spierdalaj pan
z tego samochodu”
pasażer „pan nie ma prawa”
kierowca: „w mojej taksówce
ja stanowię prawo”

dialog skończył się na skrzyżowaniu
ulic Jana Pawła II
i Anielewicza

taksówkarze pobili panią
profesor zachodniej uczelni
i dali w ucho
krytykowi teatralnemu

prezydent paryża północy
obiegał wnikliwe śledztwo,

Różewicz jako poeta podejmuje kolejną próbę zdefiniowania sposobu istnienia współczesnego języka. Wpisuje w tkankę liryki opisowej złożone zagadnienie relacji nadawcy i odbiorcy w akcie komunikacyjnym. Interesuje go, jako poetę, umiejętność porozumiewania się. Tytuł wiersza sugeruje, że refleksji poetyckiej zostaną poddane zarówno

⁵⁹ Dla uwierzytelnienia tezy o upadku kultury i sztuki europejskiej i wyschnięciu źródeł języka można porównać właśnie pod względem degradacji wartości humanistycznych teksty T. Różewicza: *Śmierć w starych dekoracjach* oraz poemat *Et in Arcadia ego*.

⁶⁰ Wiersz ten ukazał się na łamach *Kwartalnika Artystycznego*, nr1, 2004, s.36, a następnie w tomiku Różewicza T.: *wyjście*. [w] tegoż. Wrocław 2004. s.103

„atomy” wyrazowe, ich nośność semantyczna oraz tworzona w oparciu o nie mowa ludzka - podejmowana w kontekście wartości adamicznej mocy nazywania, by w dalszej kolejności przejść już bezpośrednio do rozmowy międzyludzkiej i dialogu. Wpisująca się w konstrukcję wiersza, ironia przynosi ciekawe rezultaty. W odpoetyzowanym, najeżonym zdaniami orzekającymi języku, budującymi dziennikarskie, rzeczowe sprawozdanie z wydarzeń rozgrywających się w obszarze spotkania człowieka z człowiekiem, a w szczególności w czasie trwania trywialnej podróży taksówką, która może przyjąć wymiar podróży odbywanej „zawsze” i „wszędzie”, odsłania się prawda o mowie i paradoksie człowieka.

Tekst rozpoczyna się konstytutywną dla całego utworu tezą. Mieści się w niej temat ludzkiej mowy, stanowiącej wyróżnik człowieka jako istoty żywej⁶¹. W pierwszym kontakcie ze „złotą myślą” otwierającą liryk:

Człowiekowi jest dana mowa
To odróżnia ludzi od zwierząt,

wydaje się, że mieści się w niej cała, niepodważalna prawda o ludzkiej mowie, a w konsekwencji i o człowieku. Dalsza lektura wiersza szybko modyfikuje czytelnicze przewidywania. Nadrzędna myśl tego dystychu, mieszcząca w sobie prawdę o istocie wyróżniającej człowieka spośród rzędu naczelných zostaje w utworze zweryfikowana.

Struktura tekstu stanowi miniaturowy przykład poetyckiej oryginalności Różewicza i zachowania konsekwencji w budowaniu obrazów. Występująca w tekście oszczędność środków artystycznego wyrazu - występujące w liczbie cztery epitety - zostaje w liryku zastąpiona elementami kompozycyjnymi. Zwrotki pierwsza i piąta zbudowane są na kanwie zdania orzekającego i podejmują problem ludzkiej mowy i prawdy. Zwrotka druga przedstawia rozmowę ludzką, a trzecia i czwarta, na wzór biblij *pauperum*, obrazuje efekty współczesnego dialogu, by w ten sposób podkreślić zniszczenie mowy, rozmowy i dialogu międzyludzkiego i odsłonić bezkresną jałowość agresywnych słów, a tym samym dowieść językowej bezdomności człowieka.

⁶¹ Heidegger wyjaśnia *mowę* ludzką, w której zawiera się obrazowy i symboliczny charakter języka w trzech aspektach:

1. mowa jako wyrażanie: „*mówienie jest wyrażaniem. Najlepiej znane jest przedstawienie języka jako uzewnętrzniania. Zakłada ono już przedstawienie jakiegoś wnętrza, które się uzewnętrznia. Ujęcie języka jako uzewnętrzniania przedstawia go zewnątrz, i to właśnie wtedy, gdy uzewnętrznianie wyjaśnia się z powrotem do wnętrza.*”;

2. mowa jako aktywność człowieka;

3. mowa jako wyrażanie i prezentowanie tego, co rzeczywiste, i tego, co nierzeczywiste, i zwraca uwagę na to, że mowa wiążąca się z wyrażaniem „*wbudowuje się w ogólną ekonomię dokonań, dzięki którym człowiek czyni siebie sobą.*” Op. cit. s. 9 – 10. Zderzenie filozoficznej myśli z jej poetycką weryfikacją rysuje przerażający obraz zanikania człowieka, przez deformację wyrażania siebie w mowie, w słowie.

Wiersz jest dowodem budowania tekstu w oparciu o polifoniczność głosów i mieszania rodzajów literackich. W ten sposób twórca oddaje i uwiarygodnia problematykę mowy w obecnych czasach. W drugą strofę wiersza, zachowującą wizualnie formę dramatycznego dialogu, o czym poświadczają wpisane w nie osoby rozmowy: kierowca i pasażer, poeta wprowadził kontrapunkt dla postawionej wcześniej tezy. Zbudowany dialog jest *stricte* szokujący i dramatyczny. Występujący w nim bohaterowie nie potrafią lub nie chcą porozumienia. Są istotami, nie potrafiącymi przeżywać wspólnie danego im czasu, „*mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami*”⁶². Ewidentnie nie pamiętają o trudnym ale i niezbędnym w istnieniu człowieka dialogu. Dwugłosie, który w swej istocie zakłada chęć poznania, zrozumienia i obcowania z drugim człowiekiem i nie wyklucza mowy niewerbalnej. Nie dostrzegają potrzeby uczenia się zamieszkiwania w języku.

Doświadczany i spauperyzowany w pospolitości stosowania dialog może objawić fenomen języka. Ujawnia, że „[...] w poznawczym obcowaniu drugiego istnieje jakaś wewnętrzna logika, jeśli nie jesteśmy tu skazani na przypadek, jeśli owo poznanie do czegoś wychodzi i ku czemuś dąży[...]”⁶³. Filozoficzne rozpatrzenie dialogu pozwala także dostrzec podstawową różnicę relacji człowieka do rzeczy, przedmiotu i innego człowieka. Obcowanie człowieka z człowiekiem:

stanowi podstawowe zagadnienie jego życia. [...] poznawanie przedmiotów i rzeczy wiąże się ze swoistymi formami dominacji nad rzeczami: aby poznać inną rzecz, trzeba móc manipulować rzeczą, eksperymentować, rozkładać na części i z powrotem łączyć w całość, nierzadko niszczyć.[...] Tymczasem poznawanie człowieka musi od samego początku przebiegać inaczej.[...] Postawa ta jest wolna od dominacji i manipulacji. Cechuje ją dążenie do dialogu „na równych prawach”⁶⁴.

Pozostałe zwrotki - trzecia, czwarta i piąta, przyjmując kształt informacji prasowej podkreślają w obszarze poetyckiej dywagacji o *dialogu* katastrofalną diagnozę, w której początkowa myśl utworu jawi się jako pusta, dawno nieaktualna fraza. W komunikacji

⁶² J. Tischner pisze o człowieku jako o istocie dramatycznej, której istotą są: „**otwarcie na innego człowieka**, otwarcie na **scenę** dramatu i **na przepływający czas**.” Interesująco nazywa trzy podstawowe czynniki bycia człowiekiem dramatycznym. Ich zrozumienie i przyjęcie pogłębia lapidarnie zarysowane porzucenie umiejętności komunikacyjnych w tekście Różewicza. Mianowicie **czas dramatyczny** buduje ciągłość i nieodwracalność. Nie można bowiem cofnąć czasu, który płynie między ludźmi. Czas ten w szczególny sposób wiąże ze sobą osoby, które się w nim spotykają i stanowi „*substancję dramatu*”. [W wierszu *czasem danym rozmówcom jest wejście do taksówki*] **Scena dramatu** to „*plaszczyna spotkań i rozstań, przestrzeń wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga i w której znajduje cmentarz*”. Natomiast otwarcie się na **innego człowieka** staje się możliwe tylko wtedy, gdy staje się on uczestnikiem trwającego już dramatu człowieka. Zob. J. Tischner. Op. cit. s.256-260.

⁶³ Zob. J. Tischner. Op. cit. s.309.

⁶⁴ J. Tischner. Op. cit. s.312-313.

międzyludzkiej zagościła wyraźnie agresja. Człowiek występuje w języku przeciw człowiekowi i tylko klarowny akt przemocy językowej niszczy więzi. W prowadzonej rozmowie poeta oddał „język sprozaizowany”, pozbawiony metaforyki. Język, w którym dominują słowa agresywne, potoczne, chropowate, odzwierciedlające rezerwuariusz fałszowanych ludzkich uczuć. Słowa te oddają bezmiar egzystencjalnej pustki. I właśnie poprzez jej odnotowanie, sugerujące pragnienie odszukania drogi do prawdy, której pokłady tkwią głęboko wewnątrz człowieka, Różewicz, by zbudować tego rodzaju przesłanie, posługuje się *słowem* - *destrukcyjnym* wyrażanym przez wpisany w tekst barbaryzm [*spierdalaj*], kolokwializm [*dać w ucho*] oraz zaimek osobowy i dzierżawczy, za pomocą których charakteryzowane są nie tylko osoby dramatu, ale i ich postawy - egoizm i skrajny egocentryzm: „*moja taksówka*”, „*w mojej taksówce ja stanowią prawo*”⁶⁵. W tych słowach uchwycona została komunikacyjna klęska współczesnego człowieka. Wiersz odsłania także obszar zniszczeń w podstawowych założeniach dialogu. W sferze *profanum* konwersacja przybiera formę słownej przemocy, a nie wzajemnego zrozumienia. Z kolei językowa agresja i egoizm przeobraża się w bójkę oraz pobicie:

dialog skończył się na skrzyżowaniu
ulic Jana Pawła II
i Anielewicza

taksówkarze pobili panią
profesor zachodniej uczelni
i dali w ucho
krytykowi teatralnemu.

Zadziwiające jest miejsce, w którym dokonano aktu przemocy - ulica *Jana Pawła II* - Świadka pokoju, porozumienia, orędownika zaprzestania wojen i jakiegokolwiek przemocy wobec człowieka i *Anielewicza*, dla którego walka stała się wyrazem sprzeciwu wobec zła

⁶⁵ Obecność zaimków dzierżawczych tworzy możliwość zderzenia utworu z „Listem do ludożerców”. Jeżeli dokonaliśmy zabiegu analizy porównawczej, wiersze ukazałyby swój zasadniczy wymiar etyczny - wizerunek współczesnego ludożercy, który potrafi zaistnieć wyłącznie w przestrzeni egoizmu oraz komunikację interpersonalną budowaną jedynie na kanwie egoizmu i wyglądającej zza niej agresji słownej. W grzecznościowych zwrotach do zbiorowego adresata „*Kochani ludożercy*” przez przywołanie nagannego zachowania formułowana jest zasada empatii i braterskiej miłości. Świat współczesnego ludożercy wyłania się zza wyzyskanych w pejoratywnym znaczeniu związków frazeologicznych. Dowiadujemy się, że dzisiejsi barbarzyńcy są niezwykle agresywni. Spoglądają na drugiego człowieka, który pyta o wolne miejsce w przedziale kolejowym w sposób wrogi, niechętny, a także pełen nieufności – „*patrząc wilkiem*”. Pełni złości zgrzytają zębami, a słabszych od siebie depczą. Dlatego mowa ludożercy XX wieku ogranicza się do specyficznego aktu wyznania:

ja mnie mój moje
mój żołądek mój włos
mój odcisk moje spodnie
moja żona moje dzieci
moje zdanie.

i z manifestowania wartości każdej istoty ludzkiej⁶⁶. Wprowadzone w przestrzeń nazw ulice, na pamiątkę postaci, w finezyjny sposób łączą dwa doświadczenia poety - współczesne i wojenne. W nich odżywa trauma wojennych upokorzeń i pustka sygnowanych wartości. Dzieje się tak zapewne dlatego, że poezja Tadeusza Różewicza - wyrastająca z globalnego śmietnika ludzkiego trwania - odzwierciedla przeobrażenia, przewartościowania, jakie można zarejestrować we współczesnym języku, a jej nieustannym odżywczym źródłem jest *niepokój*, który wyrasta z nie zagojonej rany życia, z traumatycznych przeżyć wojennych, jak i z tragicznych czasów współczesnych.

W tomiku poetyckim „*zawsze fragment. recycling*” z 1999 roku Różewicz zapisuje interesujące obserwacje dotyczące funkcjonowania języka w zakresie budowanych idei - wartości i ich funkcjonowania w wymiarze czysto ludzkim. W refleksyjnym liryku „*z ust do ust*” przedstawia wartość słowa w schyłkowym świecie XX wieku, kładąc nacisk na jego przenicowywanie, a także na sposób, w jaki ludzie żywią się słowem. Wiersz obrazuje tok powstawania, jak i jego niekontrolowanego przepływu słów - idei, który wyraźnie sygnalizowany jest w tytule utworu.

ideja

ma język
piękny i pokrętny
jak wąż
w raju

z ust filozofa
wychodzi czysta
daleka
od „rzeczywistości”
jak dusza od ciała

wtedy bierze ją
na język
polityk kapłan
działacz

przeżuwa
i wypłuwa na głowy
obywateli

z ust polityka
wyjmuje ideję
dziennikarz
przyprawia śliną
arogancją

⁶⁶ Zob. wypowiedź M. Edelmana w książce H. Krall. *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Wyd. a5. Kraków 2002.

prowokacją
i wydała przez środki
„masowego przekazu”

ideja rośnie w ustach
ideja sięga bruku

wychodzi na ulicę
zatacza się
jak pijana prostytutka
na prawo i na lewo

ideja przechodzi
z rąk do rąk
na oczach
oniemiałego świata
zamienia się
w narzędzie zbrodni

a co robi filozof

on milczy i odchodzi
nie oglądając się
za siebie

jakby nie słyszał słów:

„Nie to, co wchodzi do ust,
czyni człowieka nieczystym,
ale to, co z ust wychodzi,
to go czyni nieczystym...”.

Stopień degradacji wartości słowa i przekazywanej w nim myśli uwidacznia się w ironicznym zapisie, przełamującym nie tylko reguły ortograficzne, ale i deformującym niesione w fonetyce i znaku graficznym znaczenie semantyczne wyrazu. Zabieg ten zaczerpnął Różewicz z taktyki pisarskiej pierwszego pokolenia lingwistów, którego najbardziej znanym przedstawicielem był Miron Białoszewski. To on w horyzoncie lingwistycznym cenił peryferie języka, jego bełkotliwość, nieporadność, niegramatyczność i fonetykę⁶⁷. Dla tego wiersza liryczna „ideja”, staje się stanem skupienia rzeczywistości, jak i bohaterem wiersza i zapewne nie jest tą ideą, do źródeł której odnosi się występujący w roli obserwatora podmiot liryczny i którą tworzy jeden z przywołanych bohaterów wiersza - jej konstruktor - filozof. Zaburzony zapis ortograficzny dyskredytuje jej funkcję i nie przedstawia jej jako twórczej myśli czy siły, która może uruchomić drzemający w człowieku

⁶⁷ O poetyce pierwszego i drugiego pokolenia lingwistów pisali: St. Barańczak.: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wyd. Znak. Kraków 2000; St. Barańczak.: *Zaufać nieufności: osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*. Kraków 1993.; D. Pawelec.: *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*. Katowice 1994, D. Pawelec.: *Czytając Barańczaka*. Wyd. Gnome. Katowice 1995.

potencjał. Poeta tworzy tekst w oparciu o współczesne *słowo - zranione, wypaczone, zakłamanie*, które w swoim pierwotnym założeniu i wyartykułowaniu jest kryształowe. Co oznacza, że „*ideja*” implikuje w sobie najważniejsze cechy i jest wyrazicielką wyższych wartości?:

z ust filozofa
wychodzi czysta
daleka
od „rzeczywistości”
jak dusza od ciała⁶⁸.

Niestety w nadanej jej językowej formie odsłania swoje drugie oblicze. Okazuje się, że jej język jest *językiem węża*. Zwodzi swą dwuznacznością, możliwością wielorakich interpretacji. Zawiera w sobie cichą obecność zła, wyrażoną w biblijnym symbolu rajskiego kusiciela. Tak jak on mieści w sobie sprawy tajemne i niezrozumiałe, skrywa mądrość i odwagę oraz moc kuszenia i uwodzenia⁶⁹. Wyróżniającymi słowo *ideja* są cechy „*piękno*” i „*pokretność*”, którym możemy przypisać walory zarówno mądrości i przebiegłości, siły twórczej i niszczącej, mocy która rozpala i gasi koło ludzkiego życia⁷⁰. Zatem kluczowe słowo kumuluje w sobie możliwość jednoczesnego budowania dobra, jak i nieposkromionego rozprzestrzeniania zła:

ideja
ma język
piękny i pokretny
jak waż
w raju.

Wiersz buduje refleksję związaną ze sposobem rozumienia przekazywanych w języku informacji, długości i jakości ich funkcjonowania. Kierunek analizy i interpretacji wyznacza sam tytuł „*z ust do ust*”. Mieści on w sobie konotacje, które przywodzą na myśl skojarzenie z dziecięcą zabawą „w głuchy telefon”, w czasie której słowa poddawane są sile indywidualnych skojarzeń fonetycznych i intelektualnych oraz przywodzą na myśl powstawanie plotki. Różewicz jako poeta demaskuje sposoby funkcjonowania w ludzkiej mowie pojęcia - *idei*, które jako wartość istnieje w języku, jest w nim przekazywane i zadamawiane w świecie człowieka. Wiersz ten odsłania także meandry ujmowania w języku wartości idei, by ukazać, że słowo będące jej matecznikiem - znakiem - zniewala ją, pozwala nią manipulować.

⁶⁸ T. Różewicz, *z ust do ust* [w] tegoż. *zawsze fragment. recycling*. Wrocław 1996. s. 75-76.

⁶⁹ Zob. Wł. Kopaliński.: *Słownik symboli*. Warszawa 1991. s.452-456.

⁷⁰ Wł. Kopaliński.: *Słownik symboli*. Op. cit. s.127.

Z filozoficznego punktu widzenia poeta porusza zagadnienie Platońskiej idei i sposobu jej funkcjonowania w ludzkim wyobrażeniu - czyli języku. Okazuje się, że „*ideja*” podobnie jak język kusi, wabi i mami. Jest pełna dwuznaczności, osadzających się w jej językowym obrazie świata antynomii: światła - czytelności, jednoznaczności i ciemności - nieczytelności, nieokreśloności. Różewicz, rozstrzygając problem istnienia w świecie artykułowanej idei, odwołuje się i buduje sugestywne w liryku znaczenie *ust*. To one w kulturze śródziemnomorskiej symbolizują *logos*, „*potęgę ducha i siły twórczej, praemancję siły twórczej i niebezpieczeństwo*”⁷¹. Mieszczą w sobie charakterystyczny dla Różewicza dualizm znaczeń - biologiczny i duchowy. W spojrzeniu poety wyrażają siłę destruktywną. Pożerają, trawią i wyrzucają z siebie oddech, myśl ludzką, pozostawiając jedynie w sferze somy⁷². Zaświadczają o tym czasowniki przypisane dalszym osobom dramatu „*ideji*”: „*przeżuwa/ i wypłuwa*”, „*z ust wyjmuje*”, „*przyprawia śliną*”, „*wydala*”, „*rośnie w ustach*”.

Rozpatrywanie zagadnienia mowy ludzkiej w aspekcie ludzkiej somy wnosi w obszar poetyki Tadeusza Różewicza estetykę brzydoty, która w przeciwieństwie do kanonu obowiązującego w literaturze barokowej, ma za zadanie nie uprzytomnienie zagadnienia marności i kruchości człowieczego trwania w świecie, ale odsłonięcie prawdy o bytowaniu człowieka w świecie słowa. Wnosi także nastrój tajemniczości, ponieważ rozpatrywane zagadnienia mieszczą się w granicach ludzkiego ciała - jego *profanum* i *sacrum*.

Opisywana przez poetę droga narodzin idei w świecie ludzkim rozpoczyna się od momentu jej wyartykułowania - narodzin przez usta, by po chwili zaistnienia w świecie zostać „*[zabraną] na język*”⁷³. Wprowadzenie w obszar komunikacji poetyckiej

⁷¹ W. Kopaliński.: usta. [w] tegoż. *Słownik symboli*. Warszawa 2001. s. 445.

⁷² Pełne tajemnic jest słowo w poetyce Różewicza, jego nieustanna ambiwalentność, zespolenie w jedno aspektu ciała i wymiaru semantycznego wyrazu. Pierwsza konotacja jest niezwykle bliska biblijnej tradycji Słowa – ciała i jego odrodzenia, wcielenia, przeistoczenia i składanej ofiary. Op. cit. s.445-446.

⁷³ „*Branie na języki*” jako związek frazeologiczny, odnoszący się w podstawowej semantycznej istocie do człowieka, zostaje w wierszu zamieniony i jego podmiotem staje się „*ideja*”. W ten sposób wyzyskana zostaje jej ludzka cecha, przedstawiająca ją jako istotę kruchą, narażoną w sposób szczególny na plotki i obmowy. Także w tym poetyckim chwycie Różewicz demaskuje współczesną mowę i język. Wskazuje na wielość możliwości w przetwarzaniu pól semantycznych – ich wzbogacaniu lub zubożeniu.

Wykorzystywane w poetyce związki frazeologiczne budują nowe pola interpretacyjne. Tworzą nową semantykę, wpisując się w nurt poezji awangardowej, jak zauważa Anna Pajdzińska w swej książce *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, wydanej w Lublinie w 1993. Autorka tej publikacji notuje: Związki frazeologiczne są dla współczesnego poety - co w sposób niewątpliwy pokazuje lektura - atrakcyjnym, pozwalającym się wielorako sfunkcjonalizować, materiałem twórczym. W dużej mierze warunkuje to sama natura frazeologizmów. Są one złożonymi znakami językowymi - nieswobodnymi, reprodukowanymi z pamięci połączeniami wyrazów, z których każdy występuje zwykle również jako samodzielna jednostka leksykalna. Połączenia te cechuje nieregularność semantyczna: nie wystarczy znajomość znaczeń komponentów i schematu syntaktycznego, według którego zostały połączone, by określić znaczenie całości. Frazeologizmy są więc jakby stworzone do tego, by pokazać odbiorcy brak symetrii między planem wyrażenia a planem treści, nie wykorzystane możliwości komunikacyjne, tkwiące w kodzie. Wielokomponentowy skład związków ułatwia powoływanie różno kierunkowych relacji z innymi elementami tekstu i odniesienia do mowy pozapoetyckiej,

kolokwialnego zwrotu wpisuje kolejne, niestety pejoratywne, obszary konotacji semantycznych. „*Branie na język*” równoznaczne jest z czyjąś obmową. Dodatkowo negatywne spojrzenie na język „*ideji*” pogłębione zostaje przez sposób w jaki ona funkcjonuje. „*Ideja*” - słowo w swym pierwotnym znaczeniu „idealne” - krystalicznie czyste, niosące w sobie określoną, jednoznaczną myśl, w świecie dzisiejszym okazuje się zdegradowane. Jej istnienie, wprowadzenie w życie, jest równoznaczne z aktem biologicznego trawienia, rozdrabniania w ustach. Ów fizjologiczny akt, dokonujący się w szczególnie widocznych i słyszalnych poczynaniach „*polityków*”, „*kapłanów*”, „*działaczy*” i „*dziennikarzy*”, działających dla siebie wiadomych celów, jest wyrazem niszczenia, zakłamania słowa, a tym samym mowy ludzkiej:

[...] bierze ją
na język
polityk kapłan
działacz

przeżuwa
i wypłuu na głowy
obywateli

z ust polityka
wyjmuje ideję
dziennikarz
przyprawia śliną
arogancją
prowokacją
i wydała przez środki
„masowego przekazu”.

Dlatego lingua „*rośnie w ustach*”, staje się prowokacyjna, arogancka, przyprawia o mdłości, fermentuje, nabrzmiewa złem..., by „*sięgnąć bruku*”⁷⁴ - upaść, zostać zniszczoną, zniweczoną, by stoczyć się, podlec profanacji. Wynikiem tego upadku jest prostytuowanie słowa:

wychodzi na ulicę
zatacza się
jak pijana prostytutka
na prawo i lewo

ideja przechodzi
z rąk do rąk[...].

sprzysięga też różnym działaniom poetyckim: dodaniu, ujęciu lub wymianie komponentów, kontaminacji jednostek z połączeniami swobodnymi lub nieswobodnymi. Dzięki nieregularności znaczeniowej możliwe są gry językowe”. Zob. A. Pajdzińska. *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*. Lublin 1993.

⁷⁴ Różewicz wyraźnie odwołuje się do Norwidowskiego zawołania z „*Fortepianiu Szopena*” – „*ideał sięgnął bruku*”, transponując go w zamierzonym przez siebie celu przez ukazanie przyczyny i konsekwencji upadku.

Różewiczowski utwór demaskuje kolejny aspekt, zasklepionego w języku, ludzkiego trwania. Okazuje się, że człowiek manipuluje w ten sam sposób ideą, jak słowem. W ustach ludzi, w czasie komunikacji międzyludzkiej staje się ona bezbronna i upodlona. Musi wyrzec się swoich wartości, przeobrazić się w „*pijaną prostytutkę*”, być wielokrotnie wykorzystaną, „*przechodzi z rąk do rąk*”, by w ostateczności, czerpiąc z doświadczeń upadku z niesłychaną i nieoczekiwaną wprawą przemienić się w najdoskonalsze w swej formie i bezwzględne w swej konsekwencji „*narzędzie zbrodni*”. Dlatego wymowne jest zakończenie, utworu, rodzaj pointy zaczerpnięty z biblijnych nauk Chrystusa, którego nie słyszy udręczony historią „*idej*” jej twórca - filozof:

„Nie to, co wchodzi do ust,
czyni człowieka nieczystym,
ale to, co z ust wychodzi,
to go czyni nieczystym...”.

Cytat z Biblii niesie przywołany z przeszłości głos przestrogi i napomnienia. Przestrzega wszystkich użytkowników języka przed nieczystością ust. Przed zaciemnianiem języka i słowa, ponieważ ludzkie usta mogą stać się siedliskiem zła - demonów władzy polityków, kapłanów, działaczy, polityków, dziennikarzy i szarych obywateli⁷⁵. Możemy go subtelnie uzupełnić odwołaniem do starego przysłowia: „*Czego serce pełne, tym usta płyną*”, ponieważ skażenie mowy wiąże się z upadkiem człowieka.

Historia ust ludzkich i słów z nich wydobywających się znajduje swój finał w wierszu „*Palec na ustach*”⁷⁶. Różewicz jako poeta jednoznacznie notuje, że w wyniku powszechnego zakłamania i agresji języka prawda słów nigdy do nas – teraźniejszych nie dotrze:

usta prawdy
są zamknięte

palec na wargach
mówi nam
że przyszedł czas

⁷⁵ Intertekstualne wprowadzenie fragmentu Biblii umożliwia rozpatrzenie kwestii nieczystości ust - mowy ludzkiej w kontekście religijnym. Księgi Starego Testamentu często odwołują się do zagadnienia „ust”. Na ich kartach można przeczytać o „*plugawych wargach*” [Ks. Izajasza 6,5], „*przewrotnych ustach*” [Ks. Przypowieści 6,12], czy ustach bluźnierczych, o których mówi Hiob: „*Nauczyła bowiem nieprawość usta twoje, i naśladujesz język bluźniących. Potępią cię usta twoje, nie ja, i wargi twoje odpowiedzą tobie*” [Ks. Hioba 15, 5-6]. Także religijna ikonografia z wieków średnich przedstawia wizerunek ust nieprawych, których znakiem rozpoznawczym stają się demony wychodzące z ust.

⁷⁶ Różewicz T.: *palec na ustach*. [w] ibidem. *Wyjście*. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław 2004. s. 23.

na milczenie

nikt nie odpowie
na pytanie
co to jest prawda

ten co wiedział
ten co był prawdą
odszedł.

Stawiana przez Tadeusza Różewicza diagnoza związana z przyszłością słowa „spożywanego” przez człowieka, przeobrażanego w nim i oddawanego światu nie napawa optymizmem. Podobnie rzecz ma się z językiem. Zarejestrowane w poezji obszary i poziomy dewaluacji podstawowej jednostki komunikacyjnej przerażają. Słowo i język obumierają. Wyrzucane są z nich wartości, uczucia, dobro i piękno, a przechowywane i kumulowane są przemoc, agresja - zło. Wydaje się, że doświadczany współcześnie miałością słów Poeta Emeritus oczekuje na ostateczne rozwiązanie deprecjacji ludzkiej mowy, a jednocześnie materii poetyckiej. W chwili obecnej może przywołać z pamięci fragment wiersza „Wydrążeni ludzie” Eliota, by określić wizerunek człowieka, którego mija na ulicy, do którego się zwraca, z którym rozmawia:

My wydrążeni ludzie
My, chochołowi ludzie
Razem się kolyszemy
Głowy napelnia nam słoma
Nie znaczy nic nasza mowa
Kiedy do siebie szepczemy
Głos nasz jak suchej trawy
Przez którą wiatr dmie
Jak chrobot szczurzej łapy
Na rozbitym szkłe
(...)
Kształty bez formy, cienie bez barwy
Siła odjęta, gesty bez ruchu⁷⁷.

Jest w stanie wyprorokować także przyszłość poetom „zanurzonym w rzeczywistość”, i skazanym na bezradność wobec niej.

W wierszu „*Prognoza do roku 2000*” przeobraża się w wielkiego ironistę, mentora, krytyka, oceniającego środowisko twórcze i wszystkich ludzi utrzymujących się z pisanego słowa, prognozującego przyszłe fakty, zdarzenia. Zdiagnozowana przez niego w ostatniej dekadzie XX wieku „choroba słowa” rozpowszechniana przez „*zawiedzionych Rimbaud’ów*”

⁷⁷ Fragment poematu w tłumaczeniu Cz. Miłosza cytuję za *Thomas Sterns Eliot. Poezje wybrane*. Wybrał i wstępem opatrzył K. Boczkowski. Warszawa 1991. s. 52. Różewicz cytuje Eliocie we fragmencie *Przygotowania do wieczoru autorskiego* pt. *Poeta i dziennikarz*. Por. Op. cit. s. 132.

pozwała na rekonstrukcję dalszego ciągu globalnej infekcji mowy, by w ostateczności przewidzieć jej formę końcową - infernię poezji w postaci *skarłatych słów*, wpisywanych w patos, nijakich form, którymi karmić się będzie jedynie tak zwana poezja, jej wytwórcy i odbiorcy:

niestworzone rzeczy
czekają jeszcze
na poetów

niestworzone rzeczy

już teraz każdy pisze
co mu ślina na język
przyniesie (a nawet więcej)

niestworzone rzeczy
ukryte w głowach
czekają na swoją chwilę

za każdym zakrętem historii
za rogiem ulicy
czeka zawiedziony Rimbaud

ale o tym nie wie
poeta kulturalny

on boi się kiepskiego wiersza
czeka zwleka
aż zrobi to za niego inny
pierwszy lepszy gorszy

wtedy on rzecz całą
pogłębi przyprawi
szczyptą „lekkiej ironii”
kultury i dobrego smaku

niestworzone rzeczy
banialuki (jak mawiał Ojciec)
czekają na poetów
ukryte w rzeczywistości i poezji

wszyscy mamy równe szanse
pisać i mówić
od rzeczy do rzeczy
i jeszcze dalej
poza rok 2000

mój najlepszy wiersz
nie został jeszcze napisany

brzmi to jak obietnica
i pogrożka pod adresem
warszawskich poetów

mogę ich jednak pocieszyć
że mój najgorszy wiersz
też nie został napisany

tymczasem czytam
stare gazety
i przesiaduję w kuchni

poeta emeritus.

Osoba mówiąca w „*Prognozie do roku 2000*” występuje w roli proroka rysującego czas zbliżającej się apokalipsy języka i nowego świata *słowa - bylejakości*. W trzykrotnym powtórzeniu, otwierającym wiersz, kryje zapowiedź „niebanalnej” klęski poezji i jej najistotniejszej materii - słowa:

niestworzone rzeczy
czekają jeszcze
na poetów

niestworzone rzeczy

niestworzone rzeczy
ukryte w głowach
czekają na swoją chwilę⁷⁸.

Dokonane przez niego podsumowanie osiągnięć języka poezji dwudziestowiecznej dodatkowo poraża swoją wizją przez wpisanie, w obszar dywagacji na jego temat, epitetu o proveniencji futurystycznej, niosącej zapowiedź przyszłych czasów - wieku XXI z „*nie - stworzonymi rzeczami*” i niewiarygodnymi rzeczami. Czas ten nabiera „konkretności” już w trzeciej strofie. Dowiadujemy się z niej, że owa „*niestworzoność*”, nieprzystawalność, mieści się w mowie wyróżnionej przez gadulstwo, naznaczonej „*śliną języka*”:

już teraz każdy pisze
co mu ślina na język
przyniesie (a nawet więcej)⁷⁹.

⁷⁸ Różewicz T.: *zawsze fragment*. [w] tegoż. *Płaskorzeźba*. Wydawnictwo Dolnośląskie. Op. cit. s.72.

⁷⁹ Pisanie „niestworzonych” rzeczy bliskie jest pojęciu przyjęcia zasad gier językowych. Ich znaczenie i niebezpieczeństwo implikują wiersze lingwistyczne Stanisława Barańczaka, a w szczególności liryk „Co jest grane”.

Wszyscy wiemy, co; puszczały do siebie oko, nie puszczały farby;
wiadomo, co jest grane: muzyka ludowa
w radio, wojskowe marsze na ulicach
w każde święto, na estradach piosenki młodzieżowe o
radości życia, na stadionie grane
jest hymn państwowy, na wieży Mariackiej

Diagnoza stanu współczesnej poezji i dróg jej rozwoju zarysowana została, przez wykorzystanie lingwistycznego zabiegu, w którym mieści się gorzka ironia, przywołana w zastosowanych wieloznacznych związkach frazeologicznych. Roztaczający się obszar pustej, piennej, lepkiej, pozbawionej sensu paplaniny pomnażającej „niestworzonosć” - czyli niebywałość rzeczy, jest efektem działań „poetów kulturalnych”. To oni tuż obok polityków, księży, retorów powiększają zasób słów tandetnych, zwielokrotnionych i w efekcie końcowym krańcowo pustych. Proces ten, jak odnotowuje wypowiadający się w roli

hejnał, w czasie pochodu Międzynarodówka,
o świcie grana jest pobudka na fanfarach
fabrycznych syren, a wieczorem
kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer;
i wszystko, co tu jest grane, wszystko, co tu się rozgrywa,
kończy się pięknym i optymistycznym akordem,
np. przyszłość narodu w postaci małej dziewczynki
odgrywa pantomimę wręczania wzruszonych kwiatów.
Wszyscy wiemy, co tu jest grane, wszyscy wiemy, co się za tym kryje,
kto się kryje za złotym pancerzem tuby w wojskowej
orkiestrze, kto się kryje za tarczą ludowej basetli,
za naelektryzowanym drutem gitarowych strun; wszyscy
wiemy, że to my sami się kryjemy, że to nami,
żetonami, gra się w tę grę, a mówiąc ściślej
my sami gramy sobą przed samymi sobą —

ale w rytmicznym terrorze hołubców, paradnego marszu,
estradowych podrygów, chóralnego śpiewu,
w tym tumultie wszystkiego, co jest grane przez nas,
ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
tu gra, po co, i co jest właściwie
grane.

Wg Dariusza Pawelca, utwór ten jest osadzony na frazeologizmie, który „staje się pretekstem do przywołania wielu znaczeń słowa *gra*. Powoduje to nawarstwienie się w tekście kilku planów tematycznych. Najważniejszy z nich pozostaje nie nazwany wprost. Wielkim nieobecnym jest bowiem słowo: *prawda*. Wiersz zdaje się być poświęcony technikom jej ukrywania, traktuje o sposobach fałszowania rzeczywistości i o sposobach życia w fałszu”. Cyt. za Pawelec D.: *Czytając Barańczaka*. Op. cit. s.80-81.

Sądzę, że opisywane przez Różewicza „niestworzone rzeczy”, „mówienie od rzeczy do rzeczy” odsłania perspektywę zniewolenia człowieka w pustce języka. Myśl tę wyprowadzam w oparciu o interpretację wiersza Barańczaka Ewy Jaskółowej, która zauważyła iż: „Uczestnictwo w grze pozorów zamazuje prawdziwy obraz świata, [...] Przystępując bowiem do gry, przyjmując milcząco jej zasady, a zatem akceptując konformizm, człowiek nie podejrzewa, że w którymś momencie to nie on nad zasadami będzie panował, a zasady nad nim. [...] W pierwszych powojennych tomikach wierszy Różewicza uczniowie odkrywają świadomość dewaluacji słowa, wynikającą ze zburzenia wszystkich wartości, których budowanie odbywało się także przez „słowo”. W utworach Barańczaka z lat siedemdziesiątych widać wyraźnie, że zabiegi poetyckie zmierzają do przywrócenia słowu właśnie jego najbardziej podstawowej i „pierwotnej” funkcji – nazywania świata, porządkowania i oddzielenia prawdy od fałszu”. Cyt. za E. Jaskółową: *Lekcja polskiego z poezją współczesną*. [w] *Interpretacje i szkoła* pod red. Anny Opackiej. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2000. s.85-86.

obserwatora i poety podmiot liryczny, osiągnął niebezpieczny punkt i co gorsze, zapowiada dalszą fluktuację:

niestworzone rzeczy
banialuki (jak mawiał Ojciec)
czekają na poetów
ukryte w rzeczywistości i poezji

wszyscy mamy równe szanse
pisać i mówić
od rzeczy do rzeczy
i jeszcze dalej
poza rok 2000.

Istniejąca w tekście ironia poetyckich wariantów - dyrdymał, banialuk, zalewu nieproszonych, niezrozumiałych i pustych słów - pozwala dokonać gorzkiego podsumowania. Poeci współcześni, według „pożeracza” - „czytającego stare gazety”, „przesiadującego w kuchni” staruszka - poety, który pamięta czasy „zamierzchłe”, z tkwiącą w nich nostalgiczną pamięcią adekwatności słów i określanej za ich pomocą rzeczywistości, dopuszczają się zdrady mowy, będą mówić bez zastanowienia i byle co. To oni ostatecznie przyczynią się do spustoszenia mowy i jej znaczenia, a tym samym skażą słowo na bylejakość i tandetność. Co uczyni w tak zarysowanej rzeczywistości XXI wieku stary poeta? Poeta świadomy dokonujących się przeobrażeń? Wieszcz upadku - realnej śmierci poezji?

Fundamentem poezji Tadeusza Różewicza jest „okaleczone słowo”, słowo wyrzucane z często nieczystych ust, słowo pełne agresji, słowo - pustynia, pozbawione wartości i znaczenia. W skazaniu siebie na skażone słowo, w dążeniu do skrupulatnego zapisywania na kartce funkcji nazywania uwidacznia się dramat słowa - skaza, pęknięcie, z którego poeta poprzez docieranie do rdzenia wydobywa jasność - prawdę. Czyni to, by precyzyjnie nazwać świat, odzyskać przystawalność słowa do desygnatu, wyzyskać pierwotność znaczenia. Dlatego w obliczu dokonujących się szaleństw poetyckich pół - żartem, pół - serio konstatuje:

wszyscy mamy równe szanse
pisać i mówić
od rzeczy do rzeczy
i jeszcze dalej
poza rok 2000

mój najlepszy wiersz
nie został jeszcze napisany.

W autotematycznym wierszu „Do Piotra” poeta wyznaje:

słowa moje pragną

wiecznego spoczynku
chcą wrócić
do POCZĄTKU⁸⁰.

Zapisując w małym fragmencie tekstu wyznanie, dotyczące sensu poezji, podkreśla, że w kreowanym przez siebie warsztacie języka poetyckiego dąży do jednoznaczności, przejrzystości słowa, do *słowa - wartości*. Przywołany biblijny „początek” ma uświadomić odbiorcom i jemu samemu, naglącą konieczność odnalezienia w języku sensu świata, sensu istnienia człowieka, utraconej harmonii i twórczej świadomości mowy. Fakt ten podkreślony został w wierszu poprzez zastosowanie zwrotu językowego - „*pragnienia wiecznego spoczynku*”. Wprowadza on skojarzenie z „*wiecznym spoczywaniem*”, tzn. szczęśliwym zakończeniem ziemskiej tułaczki. W odniesieniu do słów, zwrot o proveniencji funeralnej, wprowadza gubioną wśród codzienności ciszę, harmonię i ład. Odpoczynek słów, ich wytechnienie jednocześnie podkreśla ich spójność, jedność ontologiczną, a także nieśmiertelność. Spoczywać będą w bliskości Słowa. Stan, o jakim marzą, i stan do jakiego tęskni artysta, przyniesie poezji i poecie uczucie ulgi, uleczy z wszelkich ran i pozwoli narodzić się na nowo, a właściwie odrodzić się. Ich determinację, po raz kolejny Różewicz antropomorfizuje znak graficzny i dźwiękowy - słowo, podkreśla czasownik „*pragną*”. Pragną one, jak wszyscy bohaterowie biblijni obecności prawdy, pragną czerpać ze źródła życia i podobnie jak człowiek współczesny pragną autentyczności. Jeżeli skoncentrowane są na „zmartwychwstaniu”, jeżeli łakną powrotu, dotarcia do metafizycznego początku, to wiedzą, w jakim impasie się znalazły. Okaleczone, puste i zarażające śmiercią chcą przywrócenia utraconej rangi, demiurgicznej mocy. Pragną być „jedne” - czytelne, jednoznaczne w swym brzmieniu i nazywaniu. Ciążą ku Prawdzie. W „*początku*” bowiem gnieździ się *tajemnica słowa*, jego wielkość i szansa ponownego nazwania świata, powtórnego narodzenia człowieka i języka. Niestety „*wyjawiona tajemnica wcielonego słowa*” nie dociera do przyjaciela. Zagłusza ją „*dzwoniący za oknem tramwaj*” i pojawiający się w telewizorze „*Kaczor Donald*”, czyli realia życia i bylejakość teraźniejszości. Dlatego poeta obawia się, że:

hałas harmider
jaki wszczęli poeci
będzie przyczyną ich zguby,

⁸⁰ Różewicz T.: *Płaskorzeźba*. Op. cit. s.79.

a powrót do źródeł, do początku może okazać się zadaniem niewykonalnym. Tymczasem osaczany przez słowa i sam w nich zamknięty poeta wyciszonym głosem wyznaje:

na tym padole leż
pisuję jeszcze
poezję
zostawiam w nich język
razem z wnętrznościami⁸¹.

U zatrutych źródeł słów

bogowie opuścili świat
pozostawili na nim poetów
ale źródło
wypiło usta
odjęło nam mowę⁸²

Monochromatyczny wizerunek świata nie zwalania poety z umiejętności poszukiwania słów prawdy i opisywania za ich pomocą otaczającego go świata. Różewicz, będąc wnikliwym obserwatorem dokonujących się powszechnie zmian kulturowych w obszarze ludzkiej mowy, doświadczający zaniku znaczenia słowa, próbuje dotrzeć do źródeł zatruwających ludzką mowę i tym samym zanieczyszczających przekaz poety. Świadomy uśmiercania poezji, „*jałowa siła zaciemnia/obszary języka*”, podejmuje próbę odkrycia przyczyny i konsekwencji dewaluacji prawdy w ludzkim słowie. Niespodziewanie problemy ze słowem piętrzą się przed nim i skazują na samotną tułaczkę wśród „*lawiny kamieni kamyków kamyczków*”.

spadła nam na głowy lawina
kamieni kamyków kamyczków

można powiedzieć że poeci
ukamieniowali poezję
słowami

tylko jękała
Demostenes dobrze
wykorzystał kamyki
obracał je
w jamie
ustnej aż do krwi

⁸¹ T. Różewicz.: *rozmowa z Przyjacielem*. [w] tegoż. *Plaskorzeźba*. Op. cit. s.83.

⁸² T. Różewicz.: *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. [w] tegoż. *Plaskorzeźba*. Op. cit. s.37.

został jednym z wielkich
oratorów
świata

PS
ja też potknąłem się
o kamień już na początku drogi⁸³.

Czym jest dla poety „*lawina*”? Czy spadającą niespodziewanie i z ogromną prędkością „*na głowy*” ludzi, przynoszącą powszechne zniszczenie, masą lodu i kamieni lub obfitującą w słowa lawiną słów, wiadomości? Tytułowa *lawina* w metaforycznym znaczeniu jest utożsamiona z żywiołem słów, ich zatrzęsieniem, zalewem. W refleksyjno - opisowym liryku rysuje nie tylko ogrom, zasięg i potęgę zjawiska przyrodniczego, jakim jest w podstawowym znaczeniu, ale zostaje przypisana środowisku czysto ludzkiemu:

spadła nam na głowy lawina
kamieni kamyków kamyczków

można powiedzieć że poeci
ukamienowali poezję
słowami.

„*Lawina*” słów spadająca na ludzi uderza niespodziewanie, z ogromną siłą, którą konceptualnie buduje szyk enumeracyjny *kamienia*, uwzględniający rozmiar zjawiska - stopniowe zdrabnianie wprowadzające skojarzenia z zakresu banalizacji słów - oraz ukazujący przerażające skutki. „*Lawina*” czyni bezbronnymi, bezwładnymi tych, których bezpardonowo dotyka. Zarejestrowany w wierszu obraz „*kamieni*” jest synonimem wielkiego nieszczęścia, a ich różnorodność rysuje bezmiar zniszczeń w obszarze słowa. Nagłe zasypanie - „spadanie na ludzkie głowy” sterty różnorodnych słów staje się przyczyną tracenia głowy, rozsądku oraz mowy przez istotę ludzką. „*Lawina*” jako siła destrukcyjna nie omija także rezerwuarów poezji. Tutaj w odróżnieniu od środowiska ludzkiego nie jest sprawą przypadku, ale wynikiem świadomego działania poetów. Jej wystąpienie - „*kamieniowanie poezji*” jest działaniem nie do powstrzymania. Poddanie poezji torturze słów nieprzemyślanych, udziwnionych, pustych prowadzi do śmierci poezji. Ona sama staje się „*ukamienowaną męczennicą*”. Spadkobiercy mitycznego Orfeusza i genialnego greckiego aoida - Homera nie wiedzą, do czego służy słowo, nie potrafią dotrzeć do jego sensu i wydobyć z niego nieprzemijającej wartości prawdy. Dlatego ponownie zostają skonfrontowani z antycznym sztukmistrzem oracji - mowy, który jako jedyny potrafił zrobić

⁸³ T. Różewicz.: *Lawina*. [w] tegoż. *Wyjście*. Op. cit. s.11.

dobry użytek z kamieni i pomimo zranień, jakie powodowały, nauczył się mowy, potrafił przemawiać do ludzi. Okazuje się, że jedną z trucizn mącąca źródło poezji jest lawina słów, które kłamią, fałszują rzeczywistość, a którą wywołują poeci.

Próbie odkrycia prawdy o źródle słowa wprowadził Różewicz w obszary swej poezji, na zasadzie otwartego i bolesnego zagadnienia metapoetyckiego. W intertekstualny wiersz, rozpoczynający się pytaniem retorycznym „*więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*”, którego partnerem pozornego dialogu uczynił Hölderlina, wpisał trwający nieprzerwanie od romantyzmu dramat poety zanurzonego w rzeczywistość i skazanego na słowo.

Rozpoczynający się od tezy wiersz:

jałowa siła zacienia
obszary języka,

oddaje pełen bólu głos twórcy, w którym rysowane jest nurtujące go zagadnienie metapoetyckie. W krótkim zdaniu twierdzącym mieści się tragedia tego, który doświadczając dwoistości swej natury - powołanie do bycia poetą i niekwestionowaną przynależność do ludzkiego świata - skazuje sam siebie lub jest skazany na trwanie w słowie i poprzez słowo. Przywołana „*jałowa siła*” destrukcyjnie oddziałuje na język - materię poety i jedyny kod komunikacji międzyludzkiej. Emanuje na podstawową strukturę semantyczną mowy nieodpartą siłą „*zacierania*”, czyniąc ją nieczytelną, niejasną, bezwartościową. Tworzony przy jej udziale tekst nie nosi w sobie sensów, lecz staje się hieroglifem, pustym, artystycznym popisem:

w kącie na gazecie
leżą rozgotowane wiersze
lingwistyczne
dydaktyczne
patriotyczne
religijne i inne⁸⁴.

W obliczu powszechnego niszczenia poetyckiego słowa tragicznie brzmi wpisany w wiersz, na zasadzie cytatu, głos Hölderlina:

zagubieni między gadulami,
wśród nocy, możemy tylko nienawidzić
pozorów światła,
jakie niesie gadanina⁸⁵.

W obszarze tego tekstu pobrzmiewa, mimo różnych pod względem pokoleniowym doznań, wspólny los poetów. Wypowiadany, w 1 os. l.mn., manifest staje się także wyrazem

⁸⁴ T. Różewicz.: *Płaskorzeźba*. Op. cit. s.63.

⁸⁵ T. Różewicz.: *Płaskorzeźba*. Op. cit. s.63.

bezradności tych, którzy są poetami. Chociaż cytat ten stanowi jedynie niepozorny fragment tekstu, to wpisana w niego mowa ludzka jest osią, wokół której rozwija się myśl Różewicza. To ona, stając się przedłużeniem głosu współczesnego poety, przedstawia „*spustoszoną dom*” poezji.

Przywołana jedność doświadczeń poetów - „gadanina” tworzy podwójną mieszaninę pejoratywnych sensów. Pierwotnie oznacza bowiem lekceważącą, mętną mowę, częstą rozmowę, w której mieści się paplanina, rozprawianie pozbawione sensu. Jej „*zacienianie*” mieści się w wyrzucaniu z mowy jednoznaczności, mądrości, dobra - światła i życia.

W dalszej części wiersza artysta przywołuje modelową, wręcz klasyczną sytuację wyjałowienia języka i świata, poprzez odniesienie do „*Ziemi jałowej*” Eliota, który pisał: „(...) wyschnięta równina poza mną, / czy w końcu na mych ziemiach zapanuje ład?”. Różewicz wizerunek pustyni uzupełnia o opis śmierci języka, słowa:

słowa padają po drodze
i ten długi marsz
do śmierci poety
filozofa kapłana i błazna
trwa
tortura obrotowego w pustce
języka.

Jako poeta skazany jest na pustkę mowy w dwójnasób - staje się bowiem jednocześnie jej zwykłym użytkownikiem i poszukującym w niej sensów twórcą. Świat otaczający artystę jest niezwykle chaotyczny, przypadkowy. Nie konstatuje się w nim sensów, a słowa, które mają być kluczami w otwieraniu egzystencjalnej przestrzeni, tracą swą moc. Umierają i uśmiercają swoich wasali: poetów, filozofów, kapłanów. Wprowadzają w matnię - męczą, torturują swą pustką, jałowością. Dodatkowo podejmowane przez człowieka próby odszukania w kodzie książek o świecie utraconych sensów odbywają się na zasadzie przypadkowości:

książki otwieramy
w przypadkowych miejscach.

Najbardziej tragiczną stroną bytowania człowieka, na wyniszczonej ziemi słów pełnej nic nie znaczących wyrazów, jest próba dotarcia do rdzenia mowy i wydobywania z niego wielości odczuć. Poeta notuje:

gadając straciliśmy godność
i powagę zwierząt
wprowadzamy nieład
między rzeczy i słowa

oto nowa miłość
co nie porusza serca
ani słońca ani gwiazd
oto nowa poezja
słowa zamieniły się w słowa
i nie ma kresu
„możliwościom
człowieka”.

Przeżywana wędrówka poety do źródeł sensu słów przypomina wędrówkę marnotrawnego syna do domu - sensu słowa. Łatwość z jaką przychodziło mu tworzenie cieni słów oddaliło go od Słowa i spowodowało zagubienie adamicznej mocy nazywania świata. W oczach Starego Poety droga, po której przychodzi wędrować i jemu, jest pełna językowych manowców. Otwarte usta poety oraz otwarte usta miliardów mieszkańców świata, z których wypadają słowa tworzą matnię niepowstrzymanego strumienia „gadania”, przyczyniającą się do multiplikacji wyrażonych słów. Rozgadanie współczesnej poezji pomnaża językowy bełkot i prowadzi w ostateczności do zakłamania językowego obrazu świata. Słowo poetyckie wg Różewicza w końcówce XX wieku pozbawione zostało mocy kreacyjnej, jak i siły porządkowania, nazywania świata. Poetycka droga samotnego poety przebiega pod niebem, w którym zabrakło Absolutu, a jego spadkobierca - człowiek nie może wyrazić siebie w porzrzuconych i wypalonych *słowach* - *nicości*.

Jednoznaczną przyczyną zaniku wartości słowa w ludzkim świecie jest „*Wygaśnięcie Absolutu*”⁸⁶, które, jak podaje Różewicz, niszczy każdą sferę jego przejawiania się:

marnieje religia filozofia sztuka

maleją naturalne zasoby
języka.

Przejawem odczuwalnej nieobecności Absolutu - Boga staje się rozbrzmiewająca wokół człowieka Nicość. Dziedziny, które zawsze uczestniczyły w budowaniu życia, w kreowaniu jego wielowymiarowości, tworząc w nim azyle stabilizacji - religia, wpływając na jego rozwój - filozofia, poddając go refleksji i nieustannej przemianie - sztuka, zagubiły siłę swego wyrazu. Stały się Puste. Ich podstawowe tworzywo, twórczy język, *słowo* - *życie*, stopniowo zanika, a to co z niego pozostało - resztki, odpadki słów - wystarczy, jak zauważa poeta, jedynie dla „*felietonistów/ z „Tygodnika Powszechnego” i „Polityki”/ dla dziennikarzy/ kapłanów/ urzędników*”. W świecie postępu technicznego, w którym buduje się przekonanie o rosnących możliwościach człowieka, w każdym jego dniu

⁸⁶ T. Różewicz.: *Wygaśnięcie Absolutu*. [w] tegoż. *Plaskorzeźba*. Wrocław. Op. cit. s.51.

ma miejsce cicha, niezauważalna śmierć mowy. Niepostrzeżenie umierają poeci odchodzący w niepamięć i bezgłośnie kona wszechobecne słowo. Wprowadzony w obszar tekstu biblijny kontekst sieci rybackiej wskazuje na ogromne osamotnienie poetów i ich bezradność. Pozbawieni Mistrza w tworzeniu przekazów, poeci skazani są na niepowodzenie:

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się.

Tworzone przez nich sieci wierszy (wypowiedź budowana w liczbie mnogiej staje się wyrazem świadomości grupowej), czynią pracę poety powołaniem. Niestety wpłatane w nie sensory są czcze. Biblijne wyławianie zagubionych sensów siecią jest symbolicznym aktem poszukiwania Absolutu Słowa. Przypominają codziennie powtarzaną przez poetów - rybaków próbę zawarcia w sieci słów źródła prawdy języka i jego adekwatności w nazywaniu świata.

Same sieci – wiersze zobrazowane zostały przez rozbudowaną metaforę sieci:

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego
wnętrza
świątyni.

Przyrównane do „kurzu”, czyli materii nieczystej, zabrudzonej i bardzo delikatnej, którą można zauważyć, odczytać jedynie w promieniach słońca przypominają pył troski, cząstki substancji, która dała im początek istnienia. Są małym powiewem tego, co kiedyś było trwałe, a teraz zostało rozbite, rozdrobnione i przybiera postać brudu, a nie Absolutu. Ich miejscem przebywania okazuje się „puste wnętrze świątyni”⁸⁷. To w nią, jako w miejsce przeznaczenia wpada ów „boski” pył, unaoczniając samotność poety i określając jego

⁸⁷ Metafora sieci widoczna jest także w wierszu Wisławy Szymborskiej *zdarzyć się mogło, zdarzyć się musiało*:

(...) Więc jesteś? Prosto z uchylonej chwili?
Sieć była jednooka, a ty przez to oko?
Nie umiem się nadziwić, namilczeć się temu.
Posłuchaj,
jak mi prędko bije twoje serce.

Jej znaczenie, jak podaje interpretatorka utworu, mieści się w sensie wiersza, który sprawdza „[...] możliwości zrozumienia drugiego człowieka, dotarcia do prawdy jego uczuć, emocji i przeżyć. Słowo - gotowe na wszelki, czyli każdy wypadek, na każdą okoliczność – zostaje tu obnażone jako słowo bezużyteczne, gdy chcemy powiedzieć coś o człowieku. Słowo takie jest jak stereotypowa ocena, gotowa, by ją powiedzieć w przekonaniu, że nie ujawni prawdy o istocie rzeczy. Takimi formułami skłonni jesteśmy obsługiwać różne sytuacje, mamy gotowy zestaw słów na „wszelki wypadek”. Ale z tych słów zupełnie nic nie wynika poza konwencją wypowiedzi. **Słowa na wszelki, czyli każdy wypadek, stają się siecią, w której trudno znaleźć jedno oko, by dotrzeć do drugiego człowieka.**” Cyt. za E. Jaskółowa.: *Kto to był? Żona Lota w poezji polskiej XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu*. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2006. s.53-54.

tragiczne trwanie w świecie. Okazuje się, że twórca – poeta zostaje strącany w niebyt. Jego praca wiąże się z odszukaniem utraconego Słowa, a droga życia jest wędrówaniem naznaczonym iluminacją. W pułapce pustki poeta skazuje siebie na przedzieranie się przez ciemności do jasności trwania.

Różewicz, by opisać pustkę, brak wyraźnie go zarysowuje. Stosuje w tym celu niejednokrotnie aluzje biblijne, jak chociażby znaną Starotestamentową historię o budowaniu wieży⁸⁸.

W przeciwieństwie do tekstu Wisławy Szymborskiej Różewicz konstruuje bardziej skomplikowaną wieżę współczesnego świata. Okazuje się, że szczytem osiągnięć i możliwości ludzkich, jest zbudowanie „wieży bubel”, towaru „niepokupnego”, kiepskiej jakości, nieatrakcyjnego, takiego, który nie powinien znaleźć nabywców.

„*Budowanie wieży bubel*” jest dramatycznym sprawozdaniem o pustce współczesnego człowieka w *słowach* - *bylejakości*, którymi się otacza. Miejscem wspólnym biblijnej historii i współczesności jest sposób samozniszczenia. Budowana na zasadzie przecucia o własnej doskonałości, niezniszczalności, wielkości zmierza do kompletnej samozagłady. Wielkie przedsięwzięcie ostatecznie zmierza do katastrofy - człowiek nie wprowadzi się do siedziby Boga czy bogów. Tekst Różewicza oddaje nowe znaczenie nie tyle pomieszania języków czy zaniku możliwości komunikacji międzyludzkiej, ale przedstawia zanik materii, z której jest tworzone słowo.

⁸⁸ W literaturze historia ta podejmowana była m.in. przez Wisławę Szymborską. W tym liryku dama polskiej poezji w sposób szczególny wskazała na zanik umiejętności komunikacji międzyludzkiej. Utratę możliwości porozumiewania się nazwała współczesną „wieżą Babel”.

...Słowo – przestrzeń dialogu...

Był wolny, a więc posiadał to, co najistotniejsze: prawo do miłości,
do pójścia na północ lub południe, do zarabiania pracą na życie. Po cóż więc te pieniądze... Odczuł
wówczas – tak jak się odczuwa wielki głód – jedną potrzebę: być człowiekiem wśród ludzi, człowiekiem
związanym z innymi ludźmi.[...]Brakowało mu brzemienia związków ludzkich,
które krępuje w marszu,
leż, pożegnań, wyrzutów, radości, wszystkiego,
co człowiek pieści lub rozdziera swoim najbliższym gestem,
tysiąca więzów, które przykuwają go do innych ludzi i przytłaczają do ziemi.⁸⁹

⁸⁹ A. de Saint – Exupéry. : *Ziemia, planeta ludzi*. Przeł. Wiera i Zbigniew Bieńkowsy. Warszawa 2002. s.92.

Poezja Różewicza, określana przez samego poetę jako ta, która skazuje się na wymiar czysto ludzki, jest jednym ze świadków funkcjonowania w świecie metafory śladu i obecności. W jej przestrzeni mieści się potrzeba przekroczenia samotności i spotkania drugiego.

Spotkanie innego, mimowolnie wpisuje się w życie każdego człowieka i oczekuje wyjścia poza swój egoizm. Doskonale unaocznia dramat ludzkiego trwania w świecie, który Tischner zawarł w filozoficznej metaforze spotkania, pisząc - „*Spotkać, znaczy coś więcej i coś innego, niż zobaczyć, usłyszeć, podać rękę. Co znaczy spotkać?*” *Spotkać, to osiągnąć bezpośrednią naoczność tragiczności przenikającej wszystkie sposoby bycia Drugiego*⁹⁰”.

Spotkanie w poezji Różewicza wiąże się przede wszystkim z podjęciem dialogu w horyzoncie intertekstualności, przełamania bariery czasu i zanurzenia się w najbardziej istotne, podstawowe zagadnienia związane z ludzkim życiem. Każde, z odnotowanych w płaszczyźnie tekstu poetyckiego spotkanie, pozwala jednocześnie spojrzeć na dramat współczesnego poety, na jego osobiste zmaganie się z sobą samym. Istotne jest także dominujące w poezji przełomu Różewicza przekonanie o potrzebie złożenia, scalenia w jedno swej twórczości. Poeta nie obawia się spotkać drugiego, nawet jeżeli poznaniu temu grożą rozstania, ponieważ przekonuje odbiorcę i siebie samego, że w każdym rozstaniu żyje tłumiona pamięć spotkania. Właśnie o tłumionych i wydobywanych pamięciach spotkania, o wielopoziomowym dialogu poza czasem, o echem głosów z przeszłości i ich splataniu się z mową Różewicza, o nieustannej wędrówce poety w świecie słów zamierzam pisać w tym rozdziale.

Spotkanie z Hölderlinem – wspólnota czasu

Chcąc odczytać sensy wewnętrznych podróży poetyckich Tadeusza Różewicza należy wśród szeregu nazwisk poprzedników odszukać te, które oświełają działania literackie współczesnego awangardzisty. Najstarszym źródłem odniesień poety, który jawi się w roli historyka literatury, okazuje się romantyzm, a w nim zakorzeniony i zapomniany poeta, określany mianem szaleńca - Hölderlin. Spotkanie z nim w przestrzeni tekstu lirycznego otwiera jeden z najbardziej podstawowych paradoksów twórczości Różewicza – a mianowicie głoszonej przez niego *śmierci poezji*. Oto jak brzmi wiersz Różewicza:

jałowa siła zacienia

⁹⁰ J. Tischner.: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Wyd. Zank. Kraków 1998. s.243.

obszary języka

w kącie na gazecie
leżą rozgotowane wiersze
lingwistyczne
dydaktyczne
patriotyczne
religijne i inne

Droga Powrotna
do bycia poetą
po opuszczeniu świata
po odejściu
jakaż to beznadziejna
wędrownia

więc jednak żyje się
za długo pisząc wiersze

zagubieni między gadulami,
wśród nocy, możemy tylko nienawidzić
pozorów światła,
jakie niesie ta gadanina

słowa padają po drodze
i ten długi marsz
do śmierci poety
filozofa kapłana i błazna
trwa
tortura obrotnego w pustce
języka
książki otwieramy
w przypadkowych miejscach

gadając straciliśmy godność
i powagę zwierząt
wprowadzamy nieład
między rzeczy i słowa
oto nowa miłość
co nie porusza serca
ani słońca ani gwiazd
oto nowa poezja
słowa zamieniły się w słowa
i nie ma kresu
„możliwościom człowieka”

z czołem odkrytym
śmiertelnym potem
wracamy do spustoszonego domu
szukamy życia w grobach

nad nami
na brudnym niebie
stoi słońce

jak wielka żółta wesz⁹¹.

Chociaż w wierszu jawnie nie pada ani razu stwierdzenie związane ze „śmiercią poezji”, to można zauważyć, że w metonimii „*zacieniania obszarów języka*” gnieździ się niebezpieczeństwo jej unicestwienia. Groźba, która nieoczekiwanie zyskuje siłę wyrazu w zniesieniu granic czasowych. Okazuje się, że obecny w twórczości Różewicza „taniec śmierci poezji” swymi korzeniami sięga głębiej niż do tej pory powszechnie mniemano, czyli daty cezury II wojny światowej. Jednocześnie poeta wyraźnie wskazuje na kolejne źródło swej awangardowości, tkwiące w dawnym oddechu zapomnianej i swego czasu nie akceptowanej poezji wyklętego poety – Hölderlina. Spotkanie z wyjątkowym romantykiem w przestrzeni tekstu buduje dramat doświadczania marności życia poety:

Ale my, przyjacielu, przychodzimy za późno.
Bogowie niby wciąż żyją, ale gdzie indziej: tam, w górze;
Działają w innym świecie i tak nas chcą oszczędzić,
Że zgoła nie zważają, czy w ogóle żyjemy.
Nieczęsto kruche naczynie zdolne jest ich pomieścić;
Człowiek tylko chwilami znosi pełnię boskości,
A resztę życia śni o niej. [...]
[...] Tymczasem jednak dość często
Myślę, że lepiej już spać, niż żyć tak w osamotnieniu
I wiecznie czekać; i nie wiem, co robić ani co mówić,
I w ogóle na co komu w tym marnym czasie poeci?
Lecz mówisz, że są to jakby – kapłani boga wina,
Którzy w tę świętą Noc wędrują z kraju do kraju⁹².

Scenę, na której występuje, jak niegdyś, obdarzony kasandryczną mocą poeta świadomy dramatu słowa. Dramatu, który jednocześnie obnaża jego bezradność i uświadamia jedno z największych wyzwań, jakie w swym życiu podejmuje. Decyduje się on bowiem na pozostanie wiernym sprawie przegranej - poezji tworzonej bez zbędnego patosu słów, która w bezradności i w okaleczeniu słowa wybrzmiewa prawdziwej⁹³. Wbrew przeciwnościom losu poeta chce strzec osłabionego, jeszcze nie zacienionego,

⁹¹ T. Różewicz.: *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* [w] tegoż. *Płaskorzeźba*. Wrocław 1991. s.63-64.

⁹² Cyt. za Friedrich Hölderlin. *Chleb i wino*. [w] Friedrich Hölderlin. *Co się ostaje, ustanawiają poeci*. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery. Wyd. Znak. Kraków 2003. s.157.

⁹³ Pozostanie wiernym poezji w czasach marnych interesująco ujawnia się w kosmogonii Hölderlina. Poeta utrzymywał, że na świecie trwa noc dziejów, ponieważ ziemię opuścili bogowie. W zaistniałej sytuacji zapomnienia i zubożenia istnieje potrzeba przygotowania im miejsca na powrót. Ponieważ „wiera stała się rutyną, martwym obrzędem; cud został oswojony i stracił dawną moc oddziaływania. W tym stanie rzeczy – w dobie letargu, metafizycznej inercji – ogromną, a być może naczelną rolę mają do spełnienia poeci. Oni bowiem są właśnie nosicielami (...) pierwotnego ducha, który nie pozwolił człowiekowi zatrzymać się w granicach użyteczności, lecz kazał mu „poetycko mieszkąć na tej ziemi”. Oni są strażnikami pamięci o boskiej epoce Dnia, o „zaślubinach” i „uczucie”, i o tym, że los śmiertelnych w ogóle może być, choćby na chwilę, „wyrównany”; i oni też przechowują, w im tylko wiadomy sposób, powierzony wtedy „święty ogień”, by kiedyś znowu mógł w pełni zapłonąć”. Cyt. za Friedrich Hölderlin. *Co się ostaje, ustanawiają poeci*. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery. Kraków 2003.

nie „rozgotowanego” słowa. W ten sposób Różewicz nieoczekiwanie jawi się w szeregu poetów, którzy tworząc spisywali i dawniej tę samą księgę, którą obecnie tworzy on sam - księgę życia. Odkrywszy pustynię współczesnego słowa, chce z jej bezkresnych obszarów ocalić słowo jasne, chce w zachowanym słowie odtworzyć głos, który potwierdzi autentyczne trwanie człowieka w świecie. Jednocześnie uświadamia sobie, że owa „(...) *pustynia jest wieczna*”, a słyszane w jej obszarze głosy, ślady poetów tworzą echo mowy, której jest kontynuatorem i reformatorem.

„*Śmierć poezji*” zostaje wpisana w motyw ciemnej drogi. Drogi, prowadzącej do nikąd, przerażającej w zarysowanej figurze „śmierci poety, kapłana i błazna”, mającej miejsce w wymiarze życia wewnętrznego. Staje się ona, wbrew światu, wbrew przeciwnościom oraz wbrew rozsądkowi „*Drogą Powrotną/ do bycia poetą*”.

W doświadczonej przez poetę śmierci słowa - „słowa padają po drodze” - rysuje się jego największe wyzwanie - pozostanie po stronie przegranej, po stronie „zacienionych obszarów języka” przez „jałową siłę” i „gadulstwo”. Czuwanie nad umierającym słowem, aż do jego końca, do momentu jego wyczerpania, nieczytelności, obcości, odejścia w zapomnienie, uświadamia poecie jego społeczny status człowieka bezdomnego. Jego bezdomność jest w dwójnasób naznaczona piętnem tragizmu. Jako włóczęga świata mowy człowieka nie doświadcza spokoju i niezmienności słów, a otaczający go świat nie rysuje przed nim perspektywy przywrócenia znaczenia i mocy słów już utraconych, zacienionych, ofiarując jedynie samotność. Każdego dnia „padające słowa”, unaoczniają skazę języka, z której on będzie zmuszony, przez wewnętrzny nakaz, tworzyć całość. Poeta, z chaosu słów, z ich nowego spadania, tworzonej nowej wartości, z uśmiercanego mentalnego domu człowieka, będzie odtwarzał dawny głos, zapomnianą mowę. Kondycja bezdomnego dodatkowo wiąże się z niebezpieczeństwem zostania niemową – z utratą języka, ze śmiercią słów. Dlatego „*śmierć poezji*” jest nieustanną walką o jeszcze jeden oddech słowa. Jest zadaniem poety, który słysząc głosy musi odróżnić spośród nich cześć gadaninę od poezji. By tak się stało poeta bezdomny musi podjąć nierówną walkę z siłą, która pomimo swej niezdolności do kreacji, pomimo naznaczenia nieurodzajnością, ubóstwem możliwości odżywczych i witalnych, a nawet pomimo całej swej bezwartościowości staje się agresywna i ekspansywna. To ona - nie okazując oznak życia - atakuje „obszary języka” cieniem swej śmierci. Odcina język od źródeł światła i nie pozwala na jasne, precyzyjne nazywanie, wyrażanie w języku emocji, na jednoznaczną komunikację. W ten sposób Różewicz podkreśla, że moc ogrodu języka - oazy na pustyni współczesnego życia - kończy się. Jego obszary w sensie dosłownym zagarnia nieurodzajna siła. To pierwsze zatrute źródło „śmierci

poezji”. Na skutki działania owej mocy nie trzeba czekać zbyt długo. Jedyna materia, jaka pozostaje poecie to „rozgotowane wiersze” - pozbawione ośrodka, smaku i wyrazu, nie znaczące, naznaczone nicością, rozproszone w swej strukturze i wyrazie, rozpadające się. Ogrom strat przedstawia lista różnorodnych środków językowych i samego języka, rozgotowane wiersze „lingwistyczne, dydaktyczne, patriotyczne, religijne i inne”. Podsumowanie to obrazuje strefę pustki z jaką musi zmierzyć się i w jakiej decyduje się żyć poeta. Pochylony nad białą kartką papieru pisze ocalając słowo i drży, rozmyślając nad „możliwościami człowieka” o zbliżającym się marnym czasie dla słowa.

Dialog poetów nie wiąże się wyłącznie z przenikającą ich twórczość filozofią słowa, ale i z uznaniem wierszy za ciemne. Doświadczamy tej niejasności również w obszarze tego tekstu, chociażby w wymykającym się interpretacji zakończeniu:

nad nami
na brudnym niebie
stoi słońce
jak wielka żółta wesz.

Dodatkowo echo głosu z XIX wieku wzmocnione jest powagą podejmowanych problemów. Tak jak i dawniej Hölderlin próbował rozwikłać tajemnicę słowa, „*miejsce i rolę człowieka w Naturze, pochodzenie i przeznaczenie mowy, sens stworzenia i ludzkich dziejów, obecność w świecie pierwiastka boskiego i sposób jego ujawniania się, możliwość i warunki komunikacji między bytem śmiertelnym a wiecznym*⁹⁴”, tak dziś Różewicz nie stroni od trudnych pytań i wcale nie obiecuje udzielać gotowych odpowiedzi.

Labirynty poematu Różewicza - spotkanie z Bacon'em

Odczytywanie poematu „*Francis Bacon/ czyli/ Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*” uświadamia trwającą już od ponad pół wieku ewolucję sztuki Różewiczowskiego słowa. Niezmienne pozostają w niej: kruchość ludzkiego losu i głos człowieka, który nie zadawała się jedynie trwaniem w świecie, ale próbuje ów świat zrozumieć, pragnie zbudować w nim dom, by zapomnieć o swoim losie wiecznego tułacza. Historia człowieka za każdym razem, a w szczególności w tym utworze, staje się wiarygodna poprzez polifonię języka, stylu i metafor tekstu oraz symultaniczny dyskurs. Tekst ów każe się zmierzyć z intertekstualnością, wielogłosowością i szkatułkowością poezji wrocławianina.

⁹⁴ Zob. Friedrich Hölderlin. *Co się ostaje ustanawiają poeci*. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery. Kraków 2003. s. 10.

Rzeczą niebanalną staje się fakt, że poemat zbudowany jest w oparciu o zachowane, a może nawet przechwycone, rozmowy telewizyjne i radiowe Davida Sylvestra z Baconem, które Różewicz świadomie wpisuje w utwór, i riposty udzielane przez poetę, by stworzyć sytuację dialogu, w którym znaczną rolę odgrywa także tłumacz i przyjaciel poety - Adam Czerniawski.

W swej semantycznej konstrukcji poemat wyraźnie dzieli się na następujące części:

- a. czas permanentnych poszukiwań irlandzkiego malarza, wyrażający chęć spotkania i zrozumienia współczesnego malarza;
- b. wnikanie w sensy malarstwa Bacona przedzielane kryptocytatami;
 - dostrzeżenie analogii myśli, punktu wyjścia w rysowaniu kondycji człowieka;
 - dywagacje na temat twórczości człowieka;
 - świadomość językowej bariery - pomoc tłumacza Adama Czerniawskiego.
- c. samotne wędrowanie poety w przestrzeni sztuki i życia.

W przestrzeni poetyckiego dialogu dyskursywnego z reprezentantem i twórcą współczesnej sztuki ekspresyjnej, kontrowersyjnym malarzem pochodzenia irlandzkiego - Francisem Baconem poeta wyjaśnia istotę kulturową i filozoficzną swojej liryki. Staje się on w czasie odczytywania tekstu zarówno reprezentantem pokolenia, dojrzałym poetą dokonującym summy vitae i poezji, jak i narratorem opowieści o „historii paralelnych doznań”. Odkrycie wspólnego źródła sztuki wiąże się ze sztuką dziennikarską, a nawet śledczym charakterem fragmentów poematu, krótkich, oszczędnych ale nie pozbawionych emocji słowach.

Relacja z poszukiwań artysty, zgłębiania tajemnicy płócien Bacona rysuje się w dramatycznej potrzebie spotkania, które pozwoliłoby spokojnie odetchnąć, wykazać wspólnotę i odzegnać się od przerażającego poczucia samotności i wyobcowania. Pragnienie odczucia jedności szczególnie widoczne jest w narracji budowanej w oparciu o zasadę kryptocytatów, nawiązań intertekstualnych i metatekstowych, w postaci fragmentów wypowiedzi Bacona zapisanych w rozmowach ze wspomnianym już Davidem Sylvestrem, z emitowanego wywiadu telewizyjnego, radiowego i ostatecznie jego językowego zapisu w książce pt. „Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu”⁹⁵. W mozaikowej warstwie poematu, w której Różewicz pozwala wypowiedzieć się samemu Baconowi, tkwi zasadniczy trzon utworu - pytanie o sztukę XX wieku i jej twórców. W celu rozwinięcia

⁹⁵ D. Sylvester.: *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*. Przekład M. Wasilewski. Poznań 1996.

problemu Różewicz przygotowuje odbiorcę do zanalizowania jednego z najgłośniejszych dzieł Bacona, tryptyku „Ukrzyżowanie” i ukazania najbardziej symptomatycznych cech ekspresjonistycznego malarstwa:



Francis Bacon *Tryptyk* z 1944 roku.

Z kolei jako poeta, dzięki specyfice swego „poetyckiego oka”⁹⁶ oraz dzięki cytatom rysuje także portret współczesnego artysty – siebie samego.

Zanurzenie w żywiole wędrówki i... samotności

Poemat ten dobitnie uzmysławia tragiczne trwanie człowieka w świecie. Dowodzi siły przyciągania i odpychania jednej z najbardziej trudnych do pokonania i zaakceptowania granicy istnienia - samotności. Granicy, która stanowi konkret, jednostkowość i uniwersalność, powszechność, życia. W przypadku Różewicza i Bacona jej przestrzeń dodatkowo wzmocniona jest świadomością wykonywanego, trudnego do wyjaśnienia, a czasami wstydliwego, w przypadku Różewicza, zawodu artysty. Utwór wyraża również potrzebę spotkania drugiego - „Innego”, jego spojrzenia na świat, dostrzeżenia w nim analogii i zrozumienia, doświadczenia wspólnoty sensów. Bacon, podobnie do Różewicza mówił o pragnieniu życia:

Jestem zachłanny na życie, jestem zachłanny jako artysta. Jestem zachłanny na to, co przyniesie mi los.[...] To częściowo moja zachłanność sprawiła, że żyłem przypadkowo – usilenie pragnienie picia, jedzenia, bycia z ludźmi, których lubię, ekscytacja tym, co się wydarza. To samo odnosi się do mojej pracy⁹⁷.

⁹⁶ O specyfice Różewiczowskiego oka, konotacji z współczesną dziedziną malarstwa – od awangardy po happening - pisze R. Cieślak. *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Wyd. Słowo/Obraz/terytoria. Gdańsk 1999.

⁹⁷ Cyt. za David Sylvester.: *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*. Przekład M. Wasilewski. Poznań 1996. s.122.

Wiersz „*Francis Bacon/ czyli/ Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*” unaocznia sytuację pogranicza samotności, którą poeta pragnie złamać, by spotkać się z Drugim. W otaczającym go świecie ludzi, głosów, sztuki odnalazł ślad obecności, który stał się dla niego wyzwaniem. Jego istnienie wypełnia poetę nagłą i nieograniczoną potrzebą spotkania się z kimś, kto być może podziela jego poglądy artystyczne lub się do nich zbliża:

powiedz mu że debiutowałem Niepokojem
w roku 1947

obaj wędrowaliśmy
przez „Ziemię jałową”⁹⁸.

Ślad ów mieści w sobie identyfikację emocjonalną i artystyczną. Rysująca się w nim szansa przekroczenia samotności, jej ciszy i niezauważalności, stwarza niepowtarzalną szansę dialogu, ofiaruje szansę pocucia wspólnoty, wywołuje radość i ostatecznie pozwala zwalczyć alienację trwania w świecie. Zwalczenie samotności mieści w sobie nagłą i niemalże instynktowną potrzebę odkrycia siebie w twarzy drugiego. Z jej obszaru wyrasta dążenie do spotkania, które wzrasta z każdą chwilą odnajdywania „ja”. Wysłane w przestrzeń wszechświata SOS poety - artysty mieści w sobie zarówno chęć zrozumienia i zjednoczenia, wiążące się z wpisanymi w sztukę przestrzeniami prywatnymi. Poszukiwania te przyjmują wręcz formę upartego, zwierzęcego tropienia obecności, którą poeta pochłania wszystkimi zmysłami, gdziekolwiek się znajduje. W ten sposób artysta przypomina antycznego Odysa, który, próbując wrócić do siebie, mierzy się ze swą samotnością i śledzi jakość życia *Innego*, np.:

- w angielskim pubie - gdzie rozpoczyna się być może śledzenie obecności w zaduchu palonych papierosów, szczerku szklanic, zapachu piwa, gwarze i śmiechu ludzi bliskich i dalekich:

szukałem go w pubach[...]

biorąc pod uwagę
jego naturalną skłonność
do ucieczki do zanikania
do picia
do przemieszczania się
w czasie i przestrzeni
od pubu do pubu
w postaci barkowego *putto*⁹⁹;

⁹⁸ Cyt. T. Różewicz.: *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*. [w] tegoż. *Zawsze fragment. recycling*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1999. s. 9.

- w galerii - w sakralnym miejscu sztuki, w jej ciszy, dającej skupienie. W otwierającej się perspektywie bycia sam na sam z artystą poprzez kontemplację jego dzieł malarskich, rozbierania ich struktury, docierania do ich głębi w ekspresji kolorów. We wsłuchiwaniu się w głuchy krzyk obserwowanych portretów ludzi:

spotkałem go w Kunsthistorisches Museum
we Wiedniu stał przed portretem
Infantki Małgorzaty[...]

przez kilka tygodni
chodziłem do Tate Gallery
zamykałem się z nim
i zjadałem oczami

trawiłem jego straszną
sztukę mięsa kopulowanie padliny
zamknięty w sobie
prowadziłem dalej mój dialog
ze Saturnem który był zajęty
zjadaniem własnych dzieci¹⁰⁰ ;

- w sklepach rzeźniczych, by w fotograficznej pamięci zestawiać symboliczne wizerunki płatów mięsa z poszczególnymi obrazami Bacona i Rembrandta, a następnie ich odbicia zderzyć z realnym, dokuczliwym zapachem surowego mięsa; ze świadomością swej cielesności i z pierwszymi krokami w poezji. Ze stworzonym w XX wieku wyobrażaniem o człowieku:

pisalem: *różowe ideały*
poćwiartowane
wisząc w jatkach (...)

the breathing meat
filled with blond
is still the food
*for theses perfect forms*¹⁰¹ ;

- w gazetach i zamrożonych w nich monochromatycznych słowach; wywołanych, bezgłośnych utrwalonych fotografiach;
- w albumach fotograficznych - świadectwie samotnej i intymnej lektury przemijania i trwania życia - lektury pozbawionej ciekawości przypadkowych świadków:

szukałem go (...)
w gazetach albumach fotografiach¹⁰².

⁹⁹ Cyt. za T. Różewicz.: *Francis Bacon...* Op. cit. s.5,6.

¹⁰⁰ Op. cit. s.5,6.

¹⁰¹ Op. cit. s.9.

¹⁰² Op. cit.s.5.

Czas spotkania staje się instynktowną próbą przekroczenia siebie, w której prowadzone jest śledztwo myśli, uczuć i wyobraźni artystycznej. Jak istotne jest to zajęcie dla poety wyraźnie dostrzegamy w zachłannej, straceńczej próbie nawiązania kontaktu, której towarzyszy „pożeranie wzrokiem obrazów”, odsłaniające jednocześnie fascynację twórczością Bacona, jak i wtórujące jemu niezrozumienie, czy też chęć przeniknięcia w sedno kładzonej na płótno farby. Doświadczane jest także w nim odkrycie, na wzór olśnienia analogii twórczej, podobieństw artystycznych, jak i zaznane uczucie niepokoju w otaczającym dwie istniejące i tworzące z dala od siebie indywidualności artystyczne i co ważniejsze - gwałtowne odżegnanie się od baconowskiej wizji prawdy o człowieku, zawartej w tryptyku pt. „Ukrzyżowanie”:

Sugestywność wizerunku figury Chrystusa odwróconego głową w dół przywołuje obraz świata obdartego z sacrum. Zadaniem sztuki jest odsłaniać i niszczyć iluzje, które nie mają prawa istnieć, gdy brakuje zaufania do konwencji w sztuce, do wszelkich konwencji. Bacon nie jest bluźniercą. Bóg ukrzyżowany jest niewypowiedzianą miarą naszej moralności, naszej rozpacz i naszej bezsilności; naszym niegodnym przyzwoleniem na ukrzyżowanie świata. Kolejne wersje *Tryptyku* z 1944 roku pojawiają się w twórczości Francisca Bacona jak powtarzający się, drepczący go sen o zagładzie myśli, o paraliżu, jaki dotknął wszelką metafizykę¹⁰³.

W intymnym tonie poematu opowiadana jest historia doświadczanego i łączącego ludzi sztuki niepokoju. Niepokoju, tworzącego więź, będącego podstawą dialogu między artystami oddzielonymi czasem i miejscem zamieszkania. Dialogu, mieszczącego się w materii poezji i malarstwa. Wiersz poprzez zderzenie słowa z obrazem implikuje treść życia Różewicza - jego źródło słowa, które w wymiarze dywagacji na temat malarstwa Irlandczyka zyskuje głębsze znaczenie. Dlatego nie bez znaczenia są występujące w tekście czasowniki oddające dynamikę poszukiwań, która zmusza do powrotu do przeszłości, jak i każe wychylić się w przyszłość. Przeszłość określają proste formy czasownikowe: „zacząłem”, „szukałem”, a czasownik w formie dokonanej „spotkałem” potwierdza dotarcie do drugiego człowieka, nawiązaniem kontaktu - nici porozumienia. Spotkanie to jest czasem, w którym poeta pozwala przemówić, jak pisze Tischner, temu, do kogo się zbliżam. Spotkaniem, które przynosi zatrzymanie się w wirze życia oraz wysłuchanie innego, w celu podjęcia próby zrozumienia siebie, dostrzeżenia w obcości, odmienności siebie samego. Moment zatrzymania się, przechwycenia spojrzenia i sposobu myślenia zarejestrowany został w czasownikowej formie „mam go”. Krótkim, lakonicznym, po pokonaniu wiele trudów, skrótowym wyrażeniu, mieszczącym w sobie uczucie ulgi i radości.

¹⁰³ E. Jedlińska. *Francis Bacon: w cierpieniu jest źródło wszelkiej sztuki*. „Odra”. s. 63.

Nagromadzone w polu semantycznym spotkania człowieka czasowniki: „*chodziłem*”, „*zamykałem się*”, „*zjadałem*”, „*trawiłem*”, „*prowadziłem mój dialog*”, oddają pełną dynamiki gotowość do wyjścia poza siebie i zadzierzgnięcia więzi, zrozumienia współczesnego malarza. Mieszczą się w nich nie tylko dziennikarskie pasje zdobywania informacji, ale i dziecięca chęć zbadania świata za pomocą wszystkich zmysłów, zapal głodomora, który chcąc poznać, pragnie wręcz połknąć otaczającą go rzeczywistość, przetrwać ją, by zrozumieć. Zbieranie informacji biograficznych, ich porządkowanie, katalogowanie – jest wyrazem osobistego odczytywania drugiego człowieka. Odkrywanym w czasie „rozmów” myślom, ideom i uczuciom towarzyszy egzystencjalny i bliski każdemu człowiekowi lęk – odręczenia [niezrozumienia] i pokonujące go pragnienie dzielenia się sobą, swoimi doświadczeniami. Zmęczenie, wynikające z upartego dążenia do celu, buduje nadzieję, która zostaje wynagrodzona jednością myśli i idei. W słowach Bacona przegląda się „ja” Różewicza – pobrzmiewają w nich poglądy i trwogi niebanalnych artystów XX wieku. Każde słowo staje się wyrazicielem wartości, które na „jałowej ziemi” – stają się wymarłymi gatunkami.

Różewicz w poemacie jawi się jako opętany pragnieniem spotkania Innego „ja” zanurzonego w samotności, doświadczającego miłości do świata i życia. Dowodzi potrzeby poszukiwania bliskości - przyjaznej jedności, wspólnoty oraz prawdy o człowieku i sztuce i w ten sposób lokuje utwór w kontekście filozofii Emanuela Lèvinas’a, który podkreśla:

Między mną a Drugim nawiązuje się dialog. Cóż jest wynikiem dialogu? Pierwszym i podstawowym jest „darowanie świata”. Bez Drugiego, bez słowa, które on do mnie kieruje i którym pokazuje mi rzeczy, nie byłoby mojego bycia-w-świecie. Otaczający mnie świat jest wielkim darem mowy, zakładającym obecność Drugiego. „Początek wiedzy jest możliwy tylko dlatego, że zostanie przełamana magia i nieustanna wieloznaczność świata, w którym każde zjawienie się jest możliwym udawaniem bez początku. Zasadę w tę anarchię wprowadza słowo. Słowo odczarowuje, bo w nim byt mówiący gwarantuje swe pojawienie się i dopomaga samemu sobie, asystuje przy swoim pojawieniu się. W tej asystencji dopełnia się jego byt. Słowo wyrastające już z twarzy, która patrzy, jak ja patrzę — zaprowadza pierwszą otwartość objawienia. Dzięki odniesieniu do niego, świat uzyskuje orientację, to znaczy przyjmuje znaczenie [...]. Tak słowo jest wywiedzeniem wszelkiego znaczenia — narzędzi i wszelkich ludzkich dzieł — bo dzięki niemu system odniesień, na którym opiera się wszelkie znaczenie, otrzymuje samą zasadę swego funkcjonowania, swój klucz¹⁰⁴.

¹⁰⁴ J.Tischner.: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wybór i oprac. Aleksander Bobko. Wrocław-Warszawa-Kraków 2003. s.77-78.

„Brutalność faktu”, czy przeczucie metafizyki?

Dzieło wrocławskiego poety otwiera także nowe „korytarze” interpretacji, zgodnie ze stosowaną przez poetę od lat poetyką polifonii semantycznej. W ten sposób sztuka poetycka XXI wieku zaprasza odbiorcę do spojrzenia w głębię swej tajemnicy.

Poemat *„Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym”* możemy potraktować jako quasi dialog sztuki XX wieku ze sztuką dawną – twórczością Rembrandta i Velazqueza. Ponadczasowy i oryginalny dyskurs, wpisany w obszar utworu, dotyczący siły oddziaływania i prawdy dzieł tworzonych przez ludzi, prowadzony jest w obszarze lirycznej refleksji, która przesiąknięta jest odautorskimi, bardzo indywidualnymi spojrzeniami na własne dzieła, wiążąc się z Różewiczowską specyfiką poetyckiego oka.

W utworze *„Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym”* „ja” liryczne konstytuuje się w typowej dla liryki Różewicza sytuacji egzystencjalnego niepokoju - ciągłego poszukiwania sensu swojego bytowania w świecie. W przestrzeni życia teraźniejszego i przeszłego, które przeplatając się ze sobą tworzą jednostkowy, konkretny wymiar dramatycznego trwania w świecie poety. Artysta jawi się jako wędrowiec i mieszkaniec labiryntu wielu miast, poszukujący wartości, mających moc nadania sensu egzystencji człowieka i mogących ostatecznie określić jej wielkość lub małość. Poeta swe poszukiwania opiera na „wymiarze czysto ludzkim, na który sam się skazał” przed laty, tuż na początku swej drogi.

Analiza tekstu po raz kolejny udowadnia przemyślaną w obszarze znaczeniowym konstrukcję dzieła. W przebiegającym pozornym dialogu [przeplatane są słowa Różewicza i Bacona], obecność obrazów Bacona, Velazqueza czy Rembrandta nie jest przypadkowa. Przywoływane świadomie i intuicyjnie dzieła irlandzkiego oraz hiszpańskiego malarza i niderlandzkiego artysty wyznaczają jednocześnie wspólny krąg tematyczny z tekstami Różewicza. Domeną wymienionych artystów staje się czysto ludzki wymiar trwania w świecie, w którym mieści się przede wszystkim prozaiczne bytowanie, w świecie zjadacza chleba. To oni, na płótnach czy na papierze, oddają dramatyczne wybory jednostki, jej zamknięcie w biologiczności, a także porzucanie, przeczuwanie niepokoju i zbliżanie się do sacrum lub oddalanie się od niego.

W zbudowanym w obszarze tekstu zagadnieniu sztuki bliskiej prawdzie o człowieku, szczególnie dramatyczny staje się deszyfrujący dialog poezji Różewicza z malarstwem Baconem. Jego dramatyczność wpływa nie tylko z intensywności doznawania

obecności Innego i tworzonej nici porozumienia, ale także z ewoluującej optyki poety i powielanej stagnacji malarza. Różewicz odwołuje się do rysowanych cyklicznie przez Bacona obrazów przedstawiających *Ukrzyżowanie*. Obrazów, które jak podaje Eleonora Jedlińska wyrażają XX wieczny paraliż metafizyczny. Wyrażają zwrócenie się człowieka w stronę egzystencji pozbawionej jakiegokolwiek nadziei¹⁰⁵:

Bacon osiągnął transformację
ukrzyżowanej osoby
w wiszące martwe mięso
wstał od stolika i powiedział cicho
tak oczywiście jesteście mięsem
jesteście potencjalną padliną
kiedy idę do sklepu rzeźniczego
zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku¹⁰⁶.

Twórczość Francisca Bacona, przywołana w tytule wiersza w sposób tyleż ironiczny, co oryginalny - „*Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*”, mieści w sobie pojęcie sztuki, która wyraża gwałtowność i dramatyczność życia człowieka, jak i odzwierciedla jego egzystencjalny lęk, wpisany w dychotomiczne rozdarcie pomiędzy sacrum i profanum, a w całej twórczości Bacona związana jest przede wszystkim z wyrażaniem ludzkiego cierpienia¹⁰⁷. Wprowadzony w obszar spotkania przez Różewicza „fotel dentystyczny” jest nie tylko wyrazem językowej gry, jakiej podejmuje się lubiący poetyckie żarty i ironię poeta [„*a! jeszcze tytuł poematu/[...]/ prawda, że niezły/ żaden z irlandzkich/ czy angielskich krytyków/ i poetów/ nie wymyślił/ takiego tytułu...*”], ale przede wszystkim spaja wszystkie zagadnienia poematu, uwzględniając jeden z aspektów malarstwa Bacona. Fotel „tortur oswojonych” otwiera przestrzeń rozważań na temat człowieka w wymiarze biologicznej egzystencji zauważalnej zarówno w twórczości poety, jak i w wyeksponowanej postawie w obrazach XX-wiecznego malarza. Lingwistyczny zabieg łączy także wpisane w treść utworu dywagacje na temat ludzkiego „krzyku” - znaku trwania człowieka w nieustannym niepokoju, poczuciu zagrożenia, banalizacji i degradacji wartości. Krzyku, który jest

¹⁰⁵ Sprawę tą przedstawia E. Jedlińska.: „Francis Bacon: W cierpieniu jest źródło wielkiej sztuki”. „Odra”. s.63, pisząc m.in. „*Trzy studia postaci na bazie Ukrzyżowania z 1944 roku, nazywane przez artystę eumenidami, to apoteoza braku wiary i nadziei, zwątpienia. Nie mają oczu, rąk ani nóg. Pozostały tylko szeroko otwarte usta, czarna otchłań krzyku „osadzonego” w potwornym, pulsującym organizmie, bezsilnym i zrozpaczonym*”.

¹⁰⁶ T. Różewicz.: *Francis Bacon...* Op.cit. s.7.

¹⁰⁷ Uważam, że postać nadwornego malarza hiszpańskiej rodziny królewskiej - Diego Velazquez’a [przywołanego w tytule] – w odczytaniu tekstu Różewicza powinna łączyć się z symbolem sztuki, która poprzez barwy z palety malarza i przedstawiane postaci – w ich odcieniach wyraża przestrzeń profanum, w obszar której wkracza trudna do wyrażenia w poezji transcendencja światła – sacrum.

jedynym, często zagłuszonym świadkiem śmierci boskiego wymiaru bytowania w świecie. Krzyku mieszczącym w sobie przerażenie, trwogę, stracone i budzące się nadzieje.

Bacona z Różewiczem u początku ogłoszonego w sztuce egzystencjalnego niepokoju łączy wspólnota traumatycznych doznań wojennych. Artyści meritum swoich dzieł czynią człowieka, który ocalał i otoczony jest zdegradowaną kulturą europejską. Istotne w przywoływanych analogiach staje się również to, że w ich dziełach słyszalny staje się głos współczesnego człowieka. Bacon trwanie w zmultiplikowanym świecie przedstawia niejednokrotnie na kanwie symbolicznego krzyku, zamkniętego, dla bezpieczeństwa oglądających, w szklanej oprawie obrazu, a Różewicz dyskretnie rysuje portret XX wiecznego homo viatora poprzez wprowadzanie kolokwializmów, barbaryzmów składających się na portrety kondycji nowoczesnego świata kultury, rodziny, relacji międzyludzkich. Koronny „niepokój” nie pozwala im na osiągnięcie spokoju. Na wprowadzenie uładowanych, zrozumiałych dla wszystkich form wyrazu, a doświadczany egzystencjalny kryzys wyrażają w poetyce obrazu i dzieła literackiego¹⁰⁸:

Różewicz:

Tak jak moje niektóre wiersze są nie tylko wierszami lirycznymi i nie mogą być oceniane tylko jako wiersze, bo są jakimiś inkubatorami, w których wysiada się i ogrzewa pewne idee poetyckie, teoretyczne. To nie są czyste wiersze liryczne. One zastępują często u mnie esej.

Bacon:

Tak więc artysta musi być gotów otworzyć się lub powinienem raczej powiedzieć, uwolnić uczucia i sprawić, by widz powrócił do życia bardziej gwałtownie.

Kiedy tak jak większość artystów jesteś poza tradycją, możesz tylko próbować zapisywać swoje własne odczucia co do różnych spraw tak prawdziwie, jak tylko to potrafisz.

Dzieła Bacona w zdecydowanej większości wyrażają trudny do wyartykułowania ból egzystencjalny, jaki może stać się udziałem każdego człowieka. Sugestia poety o zatrzymanie wzroku na otwartych, krzyczących ustach, powracająca informacja na temat *Tryptyku* nie może być zignorowaną przez odbiorcę poematu. Ukierunkowanie analizy przyczynia się do doświadczenia zbliżonych w odbiorze emocji. Bacon, jak w żadnym innym dziele rozbił tkwiące w świadomości Europejczyka wyobrażenia o człowieku, a szczególnie wykorzenił z niej myśl o metafizyce. Artysta przedstawił pełną dramatu sugestywną wizję życia.

¹⁰⁸ Cytuję wypowiedź T. Różewicza za K. Braun, T. Różewicz.: *Języki teatru*. Wrocław 1989. s.72. Słowa Bacona podaje D. Sylwester.: *Rozmowy z Francisem Baconem*....Op.cit. s.17, 43.



Przed wzrokiem widza rozrasta się do nienaturalnych rozmiarów zdeformowana postać zastygła w nieuchwytnym do określenia ruchu. Jej krzyczące, otwarte i wyolbrzymione usta atakują ekspresją głosu, który na szczęście wygłuszony zostaje przez oddzielenie odbiorcy od postaci namalowanej szybą. Skierowana w dół głowa wyraża trudną do zaakceptowania prawdę o zanurzeniu się w przestrzeni czysto ludzkiej, wypełnionej cierpieniem, zamurowaniem człowieka w wyłącznie biologicznym aspekcie egzystencji. Storturowane ciało zostaje wyeksponowane w obszarze tła. Krwistoczerwona przestrzeń, w której zaznaczone zostają czarne, kontrpunktowe plamy dodatkowo wzmacniają bezradność, bezsilność i rozpacz „postaci”. Sugestywność omdlałego, zmasakrowanego, a właściwie storturowanego ciała, które przypomina raczej „glistę” i rozwarłe, ogromne, krzyczące usta nie niosą w sobie żadnej nadziei. Emocje dodatkowo zaakcentowane w obrazie poprzez – purpurowe, krwiste tło i biel postaci - nie przynoszą żadnej ulgi obserwatorowi. Nie obiecują katharsis, nie wnoszą nadziei zbawienia. Każą uparcie tkwić w znieruchomiałej przestrzeni horyzontalnej.

W tym obszarze doznań rysuje się artystyczna więź związana z egzystencjalnym biologizmem. W ogólnym wymiarze dorobku artystów dostrzec ją można w rozumieniu cielesności, która ogranicza, zamyka drogę do metafizycznych wartości. Malowane przez Bacona postacie – eumenidy – wyrażają czysto ludzki wymiar cierpienia, w którym nie ma miejsca na wiarę i nadzieję, lecz na zwątpienie. To one, a w szczególności ich szeroko otwarte usta – „czarna otchłań krzyku „osadzonego” w potwornym, pulsującym organizmie, bezsilnym i zropaczonym”, wyrażają trudny do zaakceptowania wymiar istnienia:

w fenomenie otwartych ust jest cała ekspresja zachowań ludzkich: złości, cierpienia, furii. Łatwo zaobserwować, jak indywidualną reakcją jest ruch ust, a jednocześnie jak bardzo łączy człowieka ze zwierzęciem¹⁰⁹.

Czy przewijające się w sztuce Bacona i poezji Różewicza zagadnienie cierpienia oznacza, że współczesny poeta jest istotą zanurzoną w materię bezbrzeżnej beznadziejności ludzkiego losu? Czy możemy oskarżyć go, jak dawniej to czyniono, o nihilizm? Czy argumentem przemawiającym za takim postrzeganiem poezji Różewicza może być rejestrowane w niej odczuwanie pustki, recesji, regresu? Poeta doświadcza „cierpienia i jednocześnie rozpacza nad tym, że związane jest z bytem i kocha byt, z którym jest związane. Niemożność wyjścia z życia. Jakaż tragedia. Jakaż komedia¹¹⁰!” I właśnie w przecięciu tragedii z komedią życia Różewicz, w porównaniu z Baconem, nie zamyka się, nie odżegnuje od metafizyki.

W pierwszym powojennym poetyckim tomiku z 1947r. i kolejnym z 1956 poeta pogrążony w „niepokoju” egzystencjalnym, spowodowanym upadkiem fundamentów kultury europejskiej, skazuje się na biologiczny wymiar istnienia, któremu pozostaje wierny do dnia dzisiejszego. Co więcej poetycki biologizm z „*Jatek*” odnajduje po latach, jako dojrzały poeta, w malarstwie Bacona i „*Rzeźni*” Rembrandta. Analiza poematu odkrywa, że nie jest sprawą najważniejszą, w podjętym dialogu, obraz sprofanowanego ludzkiego ciała, ale idea poszukująca prawdy na temat życia i śmierci człowieka. Krzyżowane postaci Bacona stają się wyrazicielami ludzkiej bezsilności, rozpacz, trudnej do przecięcia nici wiążącej nas z codziennością. Wyrażają prawdę o zlaicyzowanym spojrzeniu na człowieka, w którym paradoksalnie kryje się cień krzyża – nigdy nie wyolbrzymionego, przytłoczonego „ludzką glistą”. Ten stan rzeczy wyjaśnia w artykule „*Francis Bacon: w cierpieniu jest źródło wielkiej sztuki*” Eleonora Jedlińska, która podkreśla, że „Eumenidy” [zdeformowane ciało człowieka] są „apoteozą braku wiary i nadziei, zwątpienia. Nie mają oczu, rąk ani nóg. Pozostały tylko szeroko otwarte usta, czarna otchłań krzyku „osadzonego” w potwornym, pulsującym organizmie, bezsilnym i zrozpaczonego”.

Na drodze artystycznej krzyżują się dwie perspektywy trwogi i cierpienia naznaczone na początku doświadczeniem okrucieństwa II wojny światowej i współczesnym barbarzyństwem. Staje przed oczami odbiorcy człowiek wypruty z rdzenia wartości, wysterylizowany duchowo i obdarzony wyłącznie ciałem – mięsem na sprzedaż, na pokaz

¹⁰⁹ Cyt. za E. Jedlińska.: *Francis Bacon...* Op. cit. s.67.

¹¹⁰ Zob. E. Levinas.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Wyd. PWN. Warszawa 1998.

i trwoga artysty. Czy w takim wyrazie zamieszkiwania świata można oddychać wolnością? Różewicz w tym momencie kieruje się w stronę poszukiwania drugiego człowieka. Chce dotrzeć do niego i zrozumieć go. W ten sposób poeta rozpoczyna kolejny etap podróży, w której będzie doświadczał wartości wiary i siły nadziei. Podróż, która ponownie podejmie próbę zdefiniowania statusu i stanu sztuki współczesnej i odkrywania w niej coraz większych obszarów bylejakości, sztuczności, powierzchowności, multiplikowanej pustki, pozie. Sztuce nowoczesnego człowieka, zostaje przeciwstawiona nie sztuka abstrakcji czy ekspresji, ale sztuka prawdy ludzkiego trwania – barokowe malarstwo Rembrandt’a i Velázquez’a, mieszczące w sobie obszary sacrum i profanum, a przede wszystkim zawierające kreatywną wiarę w to, co jest dziełem wprowadzie tylko ludzkim:

Rembrandt i Velázquez
no tak oni wierzyli w zmartwychwstanie
ciała oni się modlili przed malowaniem
a my gramy
sztuka współczesna stała się grą
od czasów Picassa wszyscy gramy
[...]
czy widziałeś rysunek Dürera
dłonie złożone do modlitwy
oczywiście pili jedli mordowali
gwałcili i torturowali
ale wierzyli w ciała zmartwychwstanie
w żywot wieczny.

Różewicz nie jest w stanie jako artysta zamrozić swoich poszukiwań o człowieku wyłącznie w rozprzestrzeniającym się wymiarze cierpienia. Wyraz beznadziei Bacona przekreśla w zakończeniu poematu, jak i na pozostałych kartach tomiku poetyckiego. Wiedziony jest w nich przeświadczeniem, nie przekonaniem, że błądzący w świecie wędrowiec sam musi odszukać w sobie i w otaczającym go świecie znaków poświadczających istnienia Boga:

poczułem w sercu swoim
(nie pomyślałem lecz poczułem)
że to jest Namiestnik
Jezusa na ziemi

a może sam Syn Człowieczy
chciałem go dotknąć
i zapytać
czy ty jesteś Piotr?

ale ogarnęło mnie
wielkie onieśmienie

i oniemiałem...¹¹¹.

Może doświadczyć Jego obecności w sile niewyrażalnej miłości:

[...] to co boskie
między ludzkimi istotami
ciągle poszukuje
swojego wyrazu.

Dlatego jednoznacznie w zakończeniu poematu, Różewicz porzuca ślad Bacona, pisząc „już nie będę Cię szukał/ koniec kropka”. Z odbytej wspólnie po ziemi jałowej wędrówce, pozostaje jedynie uparte dociekanie prawdy o ludzkim życiu. Różewicz wewnętrznie przekonany o nieosiągalnej dla „światła rozumu”¹¹² tajemnicy o człowieku, ze świadomością „wystawionego sobie świadectwa ubóstwa” samotnie wyrusza dalej.

Bliskość i dalekość

Od lat Różewicz w swej twórczości nie stroni od smaku podróży. Odważnie wędruje w świecie sztuki. Obiera zatarte i czytelne ścieżki, na których odczytuje ślady poprzedników, będących niejednokrotnie nowatorami w poezji i malarstwie, chcąc odkryć zawarty w ich osobistej przestrzeni fenomen twórczego słowa oraz siłę oddziaływania przedstawianego po raz kolejny świata. W ostatnich tomikach poetyckich pochodzących z lat dziewięćdziesiątych migracje te stają się polem odniesienia do własnej sztuki. Wdzierając się w głębię mistrzostwa, w biogramy, dojrzały poeta analizuje swoje rzemieślnicze poczynania. Przegląda się w oczach innego, by wskazać, z ilu fragmentów, śladów twórczego działania sam jest złożony.

W przestrzeni literackiego życia dokumentowany jest dramat istnienia człowieka, który odważył się spojrzeć w twarz Innego - w jego żywioł dobra, piękna i prawdy, by w nim zobaczyć własną. Niezapomniany smak podróżniczego spotkania tworzy udokumentowana w wierszach przestrzeń wspólna dla bliskich i oddalonych, których łączy pełna niepokoju pasja życia, pozwalająca jednocześnie zaświadczyć o ich oryginalności.

Tak dzieje się również w wierszu, z tomu „*Płaskorzeźba*”, noszącym tytuł „*W świetle lamp filujących*”:

¹¹¹ Tadeusz Różewicz.: *Widziałem Go*. [w] tegoż. *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1999. s.85.

¹¹² T. Różewicz.: *Zaćmienie światła*. [w] tegoż. *zawsze fragment. recycling*. Op. cit., s.79

w świetle lamp filujących
świat wyglądał inaczej

twarze żywych umarłych
i śpiących
twarze odwrócone

młode głowy ku sobie
sklonione

w świetle lamp kopających
człowiek był zadomowiony
mocniej w radości
głębiej w trosce
cienie rozchwiane
odchodziły wracały rosły
słowa były cieplejsze
cichsze
dom kołysał się
odpływał z trumną i kołyską

w świetle lamp filujących
nieskończoność była skończona
czas był uchwytne
przestrzeń zamknięta
w czterech ścianach
wystarczyło zamknąć oczy
aby znaleźć się
w czwartym wymiarze
wystarczyło otworzyć drzwi
żeby znaleźć się
w drodze do Emaus
spotkać Jezusa żywego
który jeszcze nie rozpoznany
jadł rybę pieczoną
chleb plaster miodu

życie przeżywa się
idąc spotykając

w świetle lamp naftowych
kiedy nakręcono zegary
pojawily się na ścianie znaki
poezja rysowana Bruna
Mane – Tekle – Fares

o tych lampach
prawie wszystko wiedział
poeta z Drohobycza
„prawie”
bo wszystkiego
nikt nie wie
ani o swoich narodzinach
ani o śmierci

kiedy myślę o nim

i jego księdze
widzę go
w świetle lampy kopcającej
z rosnącym cieniem
przestrzelonej głowy
na ścianie.

Osobliwa wydaje się fascynacja awangardowego poety dziełami Brunona Schulza, który „poza twórczością malarską wypowiadał się wyłącznie w prozie narracyjnej, a także, jako krytyk, przede wszystkim o prozie narracyjnej”¹¹³. Jednak uważne spojrzenie na tekst, a w szczególności na spinające go jak klamrą postacie artystów, pozwala oprócz różnic odkryć niebanalną ilość podobieństw. Konstytutywna staje się charakterystyczna dla odległych w swym kunsztownym działaniu mistrzów pióra tendencja do korzystania z normatywnych osiągnięć literackich i ich modyfikacji. Schulz i Różewicz chłoną paradoksy dokonań artystycznych wieku XX. Tak oto w ogólnym oglądzie prowadzonego monologu poetyckiego jawi się wspólnota odniesień w obszarze awangardowych rozwiązań literackich, np.: przyjętej i konsekwentnie budowanej oryginalności języka; poczucia samotności (pomimo, że ich źródło wypływa z odmiennych doznań i okoliczności życiowych); sposobie percypowania świata za pomocą malarskiego oka; wnikliwego odczytywania świata, a w szczególności bazowania na otaczającej i rozrastającej się rzeczywistości; charakterystycznego dla dorobku Schulza podwójnego - „*estetycznego i metafizycznego statusu*”¹¹⁴ słowa oraz niepewnie pobrzmiewającego u Różewicza jego odcienia transcendentnego, a przede wszystkim nieobcej filozofia słowa¹¹⁵.

Odczytanie wiersza Różewicza w kontekście filozofii spotkania staje się kolejnym zaproszeniem poety do wglądu w warsztat, który inspirowany był zapomnianą przestrzenią arkadii Drohobycza lat dwudziestych i trzydziestych XX-ego wieku - „*kraju niskiego, rozległego i fałdzystego, jak płaszcz Boga zrzucony kolorową płachtą u progu nieba. Bo kraj ten cały podkłada się ku niebu, trzyma je na sobie kolorowo sklepienie, wielokrotne, pełne krużganków, triforiów, różyc i okien na wieczność. (...) Tam, gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu – ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa,*

¹¹³ Zob. Wł. Bolecki.: *Język poetycki i proza: Twórczość Brunona Schulza*. [w] tegoż. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996.s.225.

¹¹⁴ Op. cit. s.226.

¹¹⁵ Należy jednak pamiętać, że Schulz stworzył opozycję wobec „natury” języka, a słowem potocznym – przeciwnie niż Różewicz. Wg Schulza „słowo” „istniało niegdyś w stanie „pierwotnym”, który był stanem jego naturalności i pełni. Stan ten charakteryzował się także tym, że „słowo” było „jednością” – „wielką uniwersalną całością”. Cyt. a Wł. Bolecki.: *Język poetycki i proza...* Op. cit. s.229.

*to miasto jedyne na świecie*¹¹⁶” odpomina czas. Dawna kraina mlekiem i miodem płynąca, w przeciwieństwie do teraźniejszości przedstawiona jest w utworze za pomocą naprzemiennego światła lamp - filujących, a następnie naftowych i kopających. Rozświetlane ich blaskiem strofy wybrzmiewają elegijnie. Budują nostalgię za bezpowrotnie utraconym czasem, w którym „świat wyglądał inaczej” oraz systemem wartości, który eliminował poczucie bezdomności. W prowadzonym monologu po raz kolejny dochodzi do próby ujęcia wartości życia i sztuki artysty, poprzez los skazanego przez czas na niepamięć Brunona Schulza.

Budowa tekstu, stająca się powszechnym w poezji Różewicza ekwiwalentem środków artystycznych, oparta na spirali światłocienia tworzy malarskie dzieło sztuki. Artystyczne oko poety wpatruje się z uporem „kamiennej wyobraźni” w światło przeszłości – metonimię uwodzicielskiej, spokojnej dawności i wypływającego z niej poczucia bezpieczeństwa. W światło, które ze swego cienia wydobywa realny, pozbawiony sztuczności świat, w którym panują wartości i żyją zapomniani ludzie, wylaniający się ze znaków „*poezji rysowanej Brunona*”. Z jego półcienia wyrasta scena rodzajowa, która na wzór rembrandtowskiego płótna jasności, ukazuje zdomowionego w świecie człowieka. To na jego powierzchni rozpisane zostały metafory – odbłaski słów, wyobraźni Schulza, przenikające do wewnętrznej warstwy barwnych plam fresku¹¹⁷ zapomnianej księgi. Czas „*księgi*” został ujęty we władanie metafor – „*zadomowienia mocniej w radości*”, „*zadomowienia głębiej w trosce*”, *odchodzących cieniach*, „*cieplejszych i cichszych słowach*”, *kołyszącym* i „*odpływającym z trumną i kołyską domem*” i antytez: *skończonej nieskończoności*, *uchwytnego czasu*, *przestrzeni zamkniętej w czterech ścianach*, otwierających drogę w obszar metafizyczny, w którym można było:

¹¹⁶ Cyt. słowa Schulza za J. Ficowskim. *Regiony wielkiej herezji. Bruno Schulz i jego mitologia*. Fundacja Pogranicze 2002. s.78.

¹¹⁷ Poetycki obraz Różewicza wydobywa na światło dzienne zapomniane obrazy Schulza, które niegdyś ten malował dla syna drohobyckiego funkcjonariusza gestapo, Hauptacharführera Feliksa Landara.: „*był rozkaz, za którym czaiła się groza. Był też czynnik mobilizujący: naiwna wiara, że tym malowaniem kupi sobie życia.[...] To były obrazki z bajki rodem, przeznaczone dla synka Landara, więc dla nosiciela największych, bo aż stworzycielskich mocy wyobraźni, które Schulz przypisywał dzieciństwu, każdemu dzieciństwu*”. (s.477) Schulz od początku lata 1942 zaczyna malować je wraz z uczniem Emilem Górskim, który tak wspomina ową pracę: „*Malowaliśmy sceny z bajek – Schulz szkicował całość kompozycji, ja malowałem później pewne detale. I tu Schulz pozostał jakoś wierny swojej zasadzie twórczej: na malowidłach ściennych w mieszkaniu gestapowca, w fantastycznej scenerii baśniowej – postaci królów, rycerzy, giermków miały całkiem ‘niearyjskie’ rysy twarzy osób, wśród których Schulz obracał się w tym czasie. Podobieństwo uchwycone przez Schulza z pamięci, ich wychudzonych i zgnębionych twarzy było nadzwyczajne. I oto ci nieszcześliwi ludzie – przeniesieni wyobraźnią Schulza ze świata tragicznej rzeczywistości – znaleźli się na tych malowidłach w blasku bogactwa i przepychu; jako królowie na tronie w sobolowych futrach, ze złotymi koronami na głowach, na pięknych białych koniach jako rycerze w zbroi, z mieczami w dłoniach, otoczeni giermkami, siedzieli jako możni panowie w złoconych karocach*”.

spotkać Jezusa żywego
który jeszcze nie rozpoznany
jadł rybę pieczoną
chleb plaster miodu.

I chociaż momentami wybrzmiewa w strofach gorzkość, elegia na bezpowrotne odejście wartości konstytuujących dawniej życie człowieka. Wartości, które były fundamentem trwania w świecie, jego podbijania i rozumienia – „*przeżywania [...] idąc spotykając*”, to w interliniach, w biograficznym wspomnieniu o Schulzu mieści się o wiele bardziej istotna nuta dialogu – wyboru narzędzi twórczych, które wyrastają w przypadku tych dwóch poetów z eksperymentów awangardy. Jak w twórczości Schulza, tak i w tym wierszu „*mamy do czynienia z 'kontaminacją i kontynuacją doświadczeń dwóch wykluczających się estetyk*”¹¹⁸ – symbolizmu i awangardy.

Wiersz zasadniczo wprowadza podstawową linię demarkacyjną czasu ogólnoludzkiego, ogólnokulturowego. Możemy zaobserwować w nim dwa czasy – dawny, mityczny, niosący ze sobą szczęście. Świat odmienny od współczesnego, ponieważ człowiek był w nim zdomowiony. Istniała w nim obietnica zakorzenienia, wyparcia bezdomności, która w chwili obecnej staje się podstawowym uczuciem dzisiejszego człowieka.

Różewicz, jak podaje Skrendo patrzy na Schulza zbyt schematycznie. W swoim oglądzie ogranicza się wyłącznie do trzech przenikających się ostrości widzenia. Mianowicie łączy tekst z egzystencją, opiera się na cezurze II wojny światowej i wizji historyzującej¹¹⁹. Warto się jednak zastanowić, czy kunsztownie napisany wiersz nie mieści w sobie ukrytej, potrzebującej bardziej szczegółowego zbadania sprawy wyobrażenia świata Schulza i skonfrontowanej z nią, a osadzonej na dominancie braku wizji współczesności. Wątpliwości przysparza pojawiająca się na końcu wiersza, pisana z małej litery „*księga*”. Dla Schulza była ona wykładnią świata. To w niej zawarł część postulatów pisarskich i ujawnił czar uwodzieleńskiego słowa. Ów świat „*księgi*” skazany zostaje na śmieć wraz z jego twórcą. W ten sposób bezpowrotnie ginie wyróżniany za oryginalność w przedwojennej Polsce prozy dorobek artysty, a w szczególności wpisany w jego obszary symbolizm języka (metajęzyk), mityczność języka, filozofia słowa¹²⁰, metafora – jej wieloznaczność i sugestywność,

¹¹⁸ Patrz Wł. Bolecki.: *Poetycki model prozy w XX-leciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996. s.226.

¹¹⁹ Zob. A. Skrendo.: *Schulz według Różewicza. Wokół wiersza „W świetle lamp filujących”*. [w] tamże. *W ulamkach zwierciadła*. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci pod. Red. M. Kitowskiej – Łusiak, Wł. Panasa. Lublin 2003.

¹²⁰ Schulz, jak podaje Wł. Bolecki operuje przede wszystkim pojęciem „słowa pierwotnego” i „słowem” doby cywilizacji technicznej. W swej twórczości „słowo pierwotne” utożsamia z mitem – znakiem tożsamości, w którym mieści się ontologia rzeczywistości. „*Wtedy bowiem, gdy hipotetyczny „znak” jest tożsamy*

językowa wybujałość, muzyczność prozy, powtórzenia, nazywanie nienazywalnego, zdania rozkwitające, katachrezy, porównania¹²¹ oraz dzieciństwo. To właśnie w przywoływanej przez dzisiejszego poetę, a zdegradowanej w czasach współczesnych „Księdze” Schulz zawarł niegdyś kreacyjną moc powoływania do życia demiurgicznego dzieciństwa – terytorium niewinności, nieograniczonej swobody działania, cudowności, metafizycznych spotkań. Pisana z małej litery staje się dowodem regresu awangardowej zachłanności i drapieżności czasów nam danych. Właśnie w „Księdze” Schulz wypowiada się jako ostatni bard

mitu w literaturze. Mitu jako biografii narodzin. Mitu nowej rzeczywistości, która „podporządkowuje się nowym asocjacom, przybiera proponowane kształty, ożywa zapłodniona dynamizującym widzeniem”. „Schulz odwołuje się do własnego dzieciństwa jako do ‘genialnej epoki’ umityczniającej świat, epoki, która nie uznaje granic między wnętrzem psychiki a światem dookolnym, między snem a jawą, marzeniem a jego realizacją, między procesem intelektualnym a sensualnym – do matecznika poezji¹²²”.

Punktem odniesienia, więzi dla artystów w owej podróży wsłuchiwania się w drugiego jest materia twórcza. Różewicz i Schulz u podstaw swego warsztatu hołdują tym samym rysom świata. Nie wybiegają w rezerwuary wyobraźni, ale karmią się oddychającym światem, jego mową, optyką z tą różnicą, że drohobycki pisarz wprowadzi ją w skarbnicę dzieciństwa¹²³, a Różewicz odżegna się od metafor, sielskiego dzieciństwa, ponieważ doświadczył i trwa w martwocie materii słowa współczesnej cywilizacji. Schulz nie obawia się wkroczyć w obszar dzieciństwa, a Różewicz, by odtworzyć czas będzie przywracał go z perspektywy minionych lat.

z hipotetycznym „znaczeniem”, a „słowo” z „sensem”: „filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”. Zob. op. cit.s.231.

Różewicz natomiast podkreśla potrzebę powrotu do źródeł słowa. Wyróżnia słowo kreacyjne oraz kładzie nacisk na multiplikowane słowo współczesnego świata. Dla niego „słowo”, które znaczy jest początkiem, odrodzeniem świata, wartości, znaczenia każdego wyrazu.

¹²¹ Szerzej o technice pisarskiej pisze Wł. Bolecki.: *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*. [w] tegoż. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996. s.225-316.

¹²² Op. cit. s.29.

¹²³ „W kreowanej przez Schulza rzeczywistości „zstępującego mitu”, nobilitującego rzeczywistość, harmonię, cyfry i harfy reklamowane w gazetach to „ongi instrumenty chórów anielskich, dziś dzięki postępom przemysłu udostępnione po popularnych cenach prostemu człowiekowi, bogobojnemu ludowi dla pokrzepienia serc i godziwej rozrywki”; *Kasper i Baltazar to domokrażni kataryniarze*;(...) I tu, w dziedzinach owego wyradzającego się mitu, w jego ułomnych realizacjach, wyzwala się urok tandety, przyziemna krzątania staje się obrządkiem, następuje proces odwrotny: mitologiczne wniebowstąpienie pospolitości. „Piękno jest bowiem chorobą, uczył mój ojciec (...) - jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia”. Op. cit. s.30.

Podróż do Drohobycza staje się pretekstem do przedstawienia dwóch koncepcji artystycznych. Dzięki odbytej w czasie drogi miasteczko to i jego mieszkańiec chwilowo odżywa, przemawia utraconym we współczesnym świecie głosem, w braku leksykalnej swobody. Odradza się niemożliwy do odnowy mit dzieciństwa – czas bezpieczeństwa, błogości. Utwór ten staje się w takim odczytaniu hołdem złożonym dawnym czasom pisarza. Bezpowrotnie utraconej mocy słowa nie tylko w okrucieństwie „punktu zerowego”, ale także poprzez drapieżne działanie awangardowe.

Różewicz podkreśla w wyimaginowanym Drohobyczu przywiązanie Schulza do danego mu czasu życia. W ten sposób dostrzega kolejną analogię pomiędzy nim a sobą - silne zakorzenienie w przestrzeni, która niejednokrotnie przeraża. „*W świetle lamp filujących*” to wiersz o życiu, które kosztuje się „*przeżywa*” - „*idąc spotykając*”. O życiu, w którym poszukuje się własnej drogi i dotrzymuje się jej wierności, by uchronić się przed upadkiem.

... słowo wewnętrzne

*Nie ma Ja bez Ty i Ty bez Ja.
Znaczy to nie tylko, iż Ja i Ty odbijamy się wzajemnie, jak lustra, stojące na przeciwległych brzegach rzeki,
ale i to, że Ty jesteś we mnie, a Ja w tobie, i że niesiemy się jako swe ciężary. Jesteś we mnie. Jestem w tobie.
Jesteś częścią dziejów mojego Ja, a ja jestem częścią dziejów twojego Ty. Mimo tego przenikania jesteśmy sobą.
Sobą do końca. Sobą nie do zmażania¹²⁴.*

*(...)jeśli owo poznanie od czegoś wychodzi i ku czemuś dąży, to powinno się to odbić na płaszczyźnie języka, którym
posługujemy się¹²⁵.*

*Spotkanie jest wydarzeniem, które może dojść do skutku w przestrzeni międzyludzkich obcowañ uporządkowanej przez
wartości, w imiennym horyzoncie sensu, którego otwarcie pozwala człowiekowi zrozumieć drugiego człowieka, uznać jego
wartość i wolność, nawiązać dialog, oraz w horyzoncie etycznym, którego otwarcie sprawia, że dialog staje się „dialogiem
dobrej woli”, w którym „chodzi o dobro i zło, o wartość i antywartość, o winę i niewinność, o czyste i nieczyste sumienie,
o jakieś ludzkie życie i o ratunek od śmierci nieludzkiej¹²⁶.*

¹²⁴ Tischner J.: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Wydawnictwo Znak. Kraków 1998. s. 113-114.

¹²⁵ Tischner J.: *Filozofia dramatu*. Op. cit. s. 270.

¹²⁶ Wieczorek K.: *Dwie filozofie spotkania. Konfrontacja myśli J. Tischnera i A. Nowickiego*. Katowice 1990.
Źródła agatologicznej filozofii spotkania J. Tischnera. s. 28.

W badaniach nad słowem w poezji Różewicza przełomu wieku XX i XXI nie można pominąć kategorii słowa, którą nazywam słowem wewnętrznym. Tworzę to pojęcie w powinowactwie z malarstwem, w domenie którego znane są pejzaże wewnętrzne¹²⁷. W obszarze twórczości Tadeusza Różewicza, w sposób szczególny, możemy mówić o słowie wewnętrznym, w związku z ideą duchowego autobiografizmu, wyrastającą z hermeneutycznej hybrydy, jaką jest zbiór *Matka odchodzi*¹²⁸. Zbiór kolażowy¹²⁹, w którym największą uwagę przykuwa treść *Dziennika gliwickiego*. To właśnie nim się zajmuję i wybieram go, ponieważ w strukturze całościowej utworu i zarazem w swej jednostkowości jest przykładem dzieła odsłaniającego wnętrze poety - człowieka. Dzieje się tak ze względu na przyjętą konstrukcję opartą o introwertyczną postawę autobiograficzną¹³⁰, w której dominuje zwrócenie ku własnemu wnętrzu. W ten sposób istotną wartością, poszukiwaną w strefie tekstu stają się słowa osoby, podmiotu poznającego i przeżywającego, które w 1957 roku były pisane

¹²⁷ Obrona droga interpretacyjna zrodziła się w oparciu o powinowactwa Różewicza ze sztuką, a mianowicie jego studia na Uniwersytecie Jagiellońskim w katedrze Historii Sztuki, a następnie przyjaźnie z malarzami trwające od czasu pobytu w Krakowie aż po dzień dzisiejszy. Dodatkowo opieram się na tezach badawczych, w których wyprowadzane są powiązania awangardowej poezji z malarstwem. W przypisie tym ograniczam się wyłącznie do dwóch prac poświęconych korelacji słowa i obrazu, które uważam za nowatorskie. Zob. R. Cieślak.

Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych. Wyd. Słowo/ Obraz, terytoria. Gdańsk 1994 oraz M. Mrugalski.: *Teoria barw Tadeusza Różewicza*. Wyd. Universitas. Kraków 2007.

¹²⁸ Krytycy podkreślają doniosłość nie tylko treści zbioru, zwracając szczególną uwagę na kompozycję. Nazywają ją, za przykładem J. Łukasiewicza i M. Kisiela, sylwicznym trenem. Trenem, gdyż jak mówią, jest to utwór żałobny. Sylwicznym, ponieważ „składa się z różnych tekstów, nie tylko gatunkowo, ale i różnego autorstwa” [J.Łukasiewicz] Różewicz wplótł w swój tekst liryczną impresję brata Janusza, wspomnienie brata Stanisława, jak i zapiski matki - Stefanii Różewicz. Tę heterogeniczną mozaikę autor scalił swoim podpisem – „to jest mój tren”. Zob. więcej na temat „Matka odchodzi” w artykułach: G. Borkowska. *W morzu ciszy i milczenia. O nowej książce Tadeusza Różewicza*. „Tygodnik Powszechny” nr48.1999.; J. Drzewucki. *Matka poety i poeta*. dodatek do „Gazety Wyborczej” nr255,1999.; M. Kisiel. *Zwyczajna miłość*. „Śląsk” nr12.1999.; A. Legeżyńska. *Treny Różewicza*. „Polonistyka” nr1.2000.; J. Łukaszewicz. *Sylwiczny tren*. „Nowe Książki” nr11,1999.;

M. Majerski. *Medaliony Różewiczów*. „Kwartalnik Artystyczny” 2000.; P. Matywiecki, L. Szaruga, I. Smolka. *O książce Tadeusza Różewicza 'Matka odchodzi'*. „Dekada Literacka” nr2/3.2000.; Z. Menzel. *Matka wraca (dzięki R Różewiczowi!)*, [w] tegoż. *Niebezpieczne narzędzie w ustach*. Wyd. Słowo/ Obraz, terytoria. Gdańsk 2001.

¹²⁹ Charakterystycznym opisem kolażu literackiego jest tworzona pograniczność wpisujących się w jego obszar materii tekstowych. W tym przypadku nie można uciec od tezy Ryszarda Nycza, mówiącego o transgresyjności poetyki Różewicza. Osadza się ona nie tylko na kontraście zestawionych ze sobą materiałów literackich [epickich i lirycznych], ale z wprowadzonego powtórzenia, zyskującego nowe znaczenie w wyniku zestawienia z elementami kontekstu nowego [w tym m. in. z fotografią]. Kompozycję dzieła tworzy zintensyfikowane połączenie elementów niespójnych, wieloznacznych, metajęzykowych i intertekstualnych. „Matka odchodzi” jest jednym z najbardziej wyraźnych przykładów. Sam kolaż miał zaistnieć, według założeń twórców awangardowych, w „punkcie przecięcia sztuki i rzeczywistości oraz w punkcie przecięcia różnych rodzajów, dyscyplin, sztuk”. Cyt. za R. Nycz. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.

¹³⁰ Zob. Czeremińska M.: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987.

„z myślą o sobie, dla siebie¹³¹”, a od 1999 roku dowodzą pierwotnego przekonania o czytaniu ich przez innych. Istniejąca w tym obszarze literatura wyznania, w perspektywie osobistego doświadczenia, rysuje uniwersalny oddech człowieka cierpiącego. Ogarniające odbiorcę - intruza tchnienie przejmujące już od pierwszego zapisu dziennikowego, a w wymiarze jednostkowości, zaświadczonej podpisem na tytułowej stronie tomu, budzi refleksję na temat życia i śmierci, miłości i tchórzostwa, dowodząc powszechności myśli, uczuć i wrażeń w obliczu spotkania ze śmiercią¹³².

Osadzony w poetyce fragmentu¹³³ tekst, będący wyrazem „nieczystej formy¹³⁴” - obecność eseju, listów, pamiętnika - wzmacnia wymowę całości utworu. Autor w *Dzienniku gliwickim* potęguje brzmienie indywidualnego słowa wewnętrznego poprzez złożone na jego karatach świadectwo syna - poety. Jego głos z kolei skłania do odczytania przedstawionego obrazu tak, by stworzył jedność. Odnotowana prywatność nie tylko wybrzmiewa w „kategorii i strategii negatywnej”, służącej „zarówno w funkcji narzędzia krytycznego opisu, jak i środka poetyckiej ekspresji i organizacji wypowiedzi¹³⁵”, ale trwa w milczeniu i przemilczeniu, dialogu i wewnętrznym monologu, tworzącym jedność, polifonicznych pod względem autorstwa, głosów. W ten sposób - poprzez pozornie utracony porządek, niespójność i fragmentaryczność *Dziennik gliwicki* w strukturze tomu *Matka odchodzi* buduje kategorię dialogowości zaświadczającej o braku istnienia granic czasowych i przestrzennych oraz odkrywa uniwersalną historię o miłości. Jest także świadectwem osamotnienia człowieka w języku, a wpisane w jego strukturę prze-milczenia na temat śmierci wybrzmiewają mową

¹³¹ Zob. Głowiński M. *Wirtualny odbiorca* [w] tegoż. *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław 1967.s.15.

¹³² Spotkanie człowieka z Tanathosem w tym utworze jest szczególne. Nie zostaje ono poddane wspólnie preferowanej medykamentalizacji. Śmierć ciała i towarzyszący każdej ze stron kryzys mieści się w uporządkowanym rytmie życia domowego. Śmierć nie jest w „*Matka odchodzi*” oszukiwana - ale otwarta, poznawana i doświadczana. Nie mieści się wyłącznie w sterylnej sali szpitalnej ale i w domowym łóżku, w fotelu. Paradoksalnie oferuje czas na pożegnanie, pojechanie i na bezcenną rozmowę z odchodzącą i z sobą samym.

¹³³ „*Matka odchodzi*” można odczytywać jako refleksję liryczno - intelektualną osadzoną w kulturowym palimpseście literackich konwencji. Czar tymczasowości osiąga autor poprzez zastosowanie poetyki fragmentu, zawierającej w sobie „jedność i częściowość”. Dzieje się tak, ponieważ - jak pisze Stefania Skwarczyńska - „każda jednostka tekstu stanowi jego elementarną całość utrwalającą poszczególną sytuację, myśl, punkt widzenia i czyni to w sposób „niezwykły” tzn. szkicowy, niepełny, tak, by pozostawić otwartość na aktualizację znaczenia dzieła; „dwuznacznej autentyczności”, której źródło tkwi w powtórzeniu, cytacie oraz spontaniczności charakteru brulionu, dziennika”. Zob. St. Skwarczyńska. *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*. [w] tejże. *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970.s.185.

¹³⁴ Różewicz w rozmowie z Kazimierzem Braunem ujawnił, że jego proces twórczy polega na krystalizowaniu się form czystych z materii nieuporządkowanej; z całości, której nie daje się objąć. W „*Językach teatru*” odnotowuje: „Kiedy piszę lirykę ... to jest takie krystalizowanie wiersza z jakichś materii nieczystych. Z nieczystej sytuacji, z nieczystych znaków. Z materii zabrudzonej krystalizuję wiersz. [...] potrzebny mi jest jeszcze właśnie ten „teatr form nieczystych”, który mi daje większą możliwość ruchu w obszarze techniki pisania, robienia - że się tak wyrażę - dramatu”. Zob. K. Braun, T. Różewicz. *Języki teatru*. Wrocław 1989. s.77-78.

¹³⁵ Cyt. za Kunz T.: *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*. [w] *Literatura wobec niewyraźnego*. Praca zbiorowa pod red. Wł. Wł. Boleckiego i E. Kuźmy. PAN. Warszawa 1998.s.293.

głęboką, mową duszy. Nie należy jednak zignorować istniejącego w sztuce poetyckiej Tadeusza Różewicza „autobiograficznego pragnienia”. W całej swej przekraczalności granic gatunkowych autor *Matka odchodzi* podejmuje się próby stworzenia z nie przystającej wariantowości semantycznej „totalności”. Składające się na *Matka odchodzi* teksty mieszczą w sobie tendencję „zbieganie się do środka”¹³⁶. „Totalność” tę rozumiem jako otwarcie pogranicza literatury, w którym mowa gatunków, tradycji literackich, aluzji i cytatów nie jest zadaniem łatwym, ponieważ osadza się na dyskursie filozoficznym oraz grach literackich, prowadzących przez fuzję do nowej jakości tekstu. W całej swej otwartości wszystkie fragmenty *Matka odchodzi* ukierunkowane są na stworzenie spójnej całości¹³⁷. Z przecięcia powyższych kategorii wyrasta dialog pomiędzy prawdą - autentycznością autobiograficzną a konwencją literacką. I właśnie owa literacka alchemia pozwala usłyszeć w sposób szczególnie głos człowieka cierpiącego, wierzącego w sprawczą moc słowa i odnajdującego szczęście. Dźwięczy on zza fragmentów składających się na utwór, zza jego skrótów, zza poznawanego i doświadczanego czasu. Stanowi jeden z wielu głosów podmiotu wszczepionych w materię tekstu. Wybrzmiewa w sąsiedztwie szeptów braci i w gruncie rzeczy łączy wszystkie rozproszone wypowiedzi w jedno, konkretne ciało poety-człowieka¹³⁸, bowiem, jak pisze Różewicz „przecież to jestem ‘poezją’, przecież mojej poezji nie ma beze mnie. Ona wychodzi ze mnie, ja wydobywam się z niej”¹³⁹.

Słowo (o)miłości

¹³⁶ Różewicz T.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Wyd. PIW. Warszawa 1977. s. 280.

¹³⁷ Tomasz Kunz twierdzi, że „na poziomie genologicznym sygnałem owej totalizującej intencji jest dostrzeżone dość wcześnie przez krytykę dążenie do zacierania różnic gatunkowych, próby tworzenia tekstu ponadrodzajowego, którymi kieruje chęć „wymknięcia się spod praw literackiej taksonomii”, co prowadzić ma, jak pisze Ryszard Nycz, do „odzyskania (czy uzyskania na nowo) stanu (...) istotnego nienacechowania, bycia wypowiedzią, tekstem – bez przymiotnika.” Zob. Kunz T.: *Próba nowej całości. Tadeusza Różewicza poetyka totalna*. [w] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza* pod red. W. Browarnego, J. Orskiej, A. Poprawy. Kraków 2007. s.17. Jak dalej w wypowiedzi konstatuje badacz w obszarze totalności mieści się zarówno intertekstualność poezji Różewicza i otwartość kompozycyjna.

¹³⁸ Nieobca poetyce Różewicza jest metafora cielesności słowa, narodzin tekstu, czy okresu jego prenatalnego dojrzewania we wnętrzu poety. Każdy zabieg na tekście, jak pisze Różewicz jest „ingerencją, operacją... Dlatego tak trudno przeprowadzić „operację” na własnym ciele... (...). Kto robi wybór własnych wierszy, ma trudniejsze zadanie od tego, który robi wybór cudzych wierszy. Związki z utworem własnym są skomplikowane i czasem tajemnicze dla samego twórcy.(...) Od lat planowałem napisanie autobiografii, ale to zbyt łatwe. Niech ten wybór poezji zastąpi autobiografię.” Zob. *Posłowie do Różewicz T.: Niepokój. Wybór wierszy*. Warszawa 2000. s.669,672.

Kunz uważa, że „Różewiczowskie zabiegi na własnych utworach są w gruncie rzeczy zabiegami na własnym „ja”, a ich faktycznym celem jest dostrzeżenie w zwierciadle tekstu zintegrowanego obrazu samego siebie. Intencja totalizująca dotyczy w istocie podmiotowego wyobrażenia i stanowi wyraz tego, co Derrika nazywał „autobiograficznym pragnieniem.” Kunz T. *Próba nowej całości*. ...Op. cit. s.21.

¹³⁹ Różewicz T.: *Zazdrość*. [w] tegoż. *Proza.T.2*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1990. s.363.

Słowo wewnętrzne w *Dzienniku gliwickim* jest znakiem poszukiwania w twarzy Innego własnego odbicia. Zamknięte hermetycznie w kieracie konkretnego dnia roku 1957, jak i nieustannie powracające w pamięci piszącego *Matka odchodzi*, rysuje ono prawdę o tragicznym wymiarze ludzkiego istnienia, o doświadczaniu bólu, bezradności i ograniczeniu wobec rozprzestrzeniającego się w życiu cienia śmierci. Słowo wewnętrzne jest przede wszystkim świadkiem miłości życia i miłości do matki. Staje się także areną walki autora z sobą samym, utratą nadziei i jej stopniowym odzyskiwaniu. Słowo to urasta w potęgę, gdy w oparciu o opalizujące w poetyce dziennika milczenie, przemilczenie, monolog i dialog tworzy pejzaż wewnętrzny. Wtedy buduje drogę prowadzącą do najgłębszych pokładów uczuciowości człowieka, wybrzmiewając w figurach języka i myśli. I właśnie w przecięciu owych technik pisarskich poeta tworzy swój, jeszcze niedoskonały, autoportret¹⁴⁰.

Różewicz poprzez zapiski - zarówno ascetyczne, jak i rozbudowane - dociera do inferna egzystencji i zaświadcza o heroicznym człowieczeństwie na wzór bohatera Alberta Camus - Syzyfa. Poprzez doświadczenie i świadomość własnej egzystencji poeta przypomina, gdy pisze o pożegnaniu, odchodzeniu i długo wzbrania się przed wypowiedzeniem słowa śmierć - „ludzka egzystencja jest skończona, zamknięta” i dowodzi, „że taka dziwność istnienia momentalnego stanowi wartość ostateczną¹⁴¹”.

Słowo wewnętrzne wzbudza w interpretatorze także zadziwienie. Rodzi się ono już w czasie doświadczanej lektury utworu. Autor nie podzielił się nim w formie pierwotnej, wielowarstwowej, tak jak przyzwyczajał swoich odbiorców od chwili wydania tomiku

¹⁴⁰ Różewicz parokrotnie powtarza w swej twórczości motyw autoportretu. W liryce przełomu XX i XXI wieku raz odtworzenie twarzy zadaje młodemu adeptowi poezji, gdy pisze w wierszu *Zadanie domowe* z tomiku *Zawsze fragment. recycling.: opisz swoją twarz/z pamięci/ nie z lustra; w lustrze możesz pomylić/prawdę z jej odbiciem; nie opisuj anioła/opisz człowieka/którego minąłeś wczoraj; opisz swoją twarz/ i podziel się ze mną/ jej zmiennym wyrazem; nie czytałem/ w poezji polskiej/dobrego autoportretu*[s.55]. Za drugim razem odnajduje siebie w autoportrecie Rembrandta w wierszu *Zwierciadło* (z tego samego tomiku poetyckiego): *wyniszczone przez czas rysy/ rysują naszą wspólną/ twarz; twarz którą widzę teraz/ widziałem na początku/ ale jej nie przewidziałem/ lustro ukryło ją w sobie/ żywe młode*” [s.89-90]. Interesującą interpretację tego wiersza można znaleźć w książce M. Mrugalskiego. *Teoria barw Tadeusza Różewicza*. Wyd. Universitas. Kraków 2007. s. 226-229.

¹⁴¹ Borkowska G.: *W morzu ciszy i milczenia. O nowej książce Tadeusza Różewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1999. nr48, s. 12.

Wzbranianie się przed zapisaniem słowa ‘śmierć’ tworzy atmosferę tabu wobec najbardziej prymarnych prawd na temat życia ludzkiego. Wg A. Skredny dzieje się tak, ponieważ *Matka odchodzi* jest książką o klęsce. Jak pisze autor książki, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Różewicz przyznaje się w niej do wielokrotnej klęski, ponieważ:

- „ból życia (...) i męka umierania matki to coś, czego słowa nie potrafią wyrazić i czego nawet nie powinny próbować wyrażać, gdyż samo owo usiłowanie stanowi naruszenie tabu, naruszenie tajemnicy życia i śmierci.”;
- „klęska wyrastająca z pychy! – jak można opisać ten fakt życia(...)”;
- „klęski, ponieważ wg Różewicza słowa nie łączą się z sferą ducha, lecz ciała, poezja jest śmiertelna, a opisywanie śmierci to niejako dodawanie do jednej śmierci drugiej śmierci, to doświadczanie śmierci podwójnej.” Zob. A. Skrendo.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002. s.150.

„Płaskorzeźby”. Nie obserwujemy w *Dzienniku gliwickim* ani w całej *Matka odchodzi* procesu twórczego. Nie jest nam dane zaobserwować linii zdań, wielkości słów, czy powagi skreśleń. Słowa, docierające do nas, przełamują biel kartki. Nie dziwią się sobie w brudnopisie. Niezachwianie trwają w swym znaczeniu.

Źródłem słowa wewnętrznego staje się odwołanie do autorskiej nazwy dzieła - do „żebraczych trenów”. Termin ten wprowadza pejoratywną semantykę, którą Różewicz wzmocnił tonem intymnym, pierwszoosobową narracją, szczerością wypowiedzianych i szeptanych słów, ukazywaniem nie zawsze pięknej prawdy o sobie, odkrywającej ból rozstania z matką. Sam poeta wielokrotnie nazywa siebie „żebrakiem”.

Porównanie się do nędzarza otwiera dwie równoległe i przecinające się drogi interpretacyjne. Ich odczytanie wiąże się z podmiotem wypowiedzi, który czyni tak, ponieważ pragnie wykraść światu tajemnicę swego losu i przeznaczenia i jednocześnie prosi o jałmużnę, wsparcie w najtrudniejszej sytuacji egzystencjalnej. „Żebraczy tren” mieści w sobie poczucie wielkiej winy ciężącej na człowieku - „żebraku”. Jego „żebranina” w kontekście filozofii spotkania zobowiązuje do naprawienia wyrządzonej Matce krzywdy. Możemy jedynie spekulować, że winą poety, narratora stały się niespełnione obietnice składane przed wielu laty: nie odbyta wycieczka do Krakowa i Zakopanego, brak wspólnego kontemplowania tajemnicy Tatr oraz pozostający w sferze marzeń wspólny spacer linią brzegową Bałtyku. Możemy przypuszczać jednocześnie, że poczucie winy mogą wywoływać inne sytuacje życiowe – m.in. obranie życiowej, wstydlivej drogi bycia poetą lub takie, o których milczy zbiór. Bycie „żebrakiem” może także łączyć się ze świadomością doświadczenia swej niedoskonałości wobec miłości matki w czasie choroby...

W wypowiedzianiu słów wewnętrznych pomocna jest przyjęta przez autora forma wypowiedzi literackiej. W większości teksty intymne budowane są w oparciu o potrzebę wyrażenia siebie, zaznaczeniu w ludzkim indywiduum ośrodka świata czy też w celu wysłowienia wartości poznawczej ludzkich osądów¹⁴². W poszukiwaniu tego rodzaju tożsamości istotę stanowi horyzont etyczny wyrażany w tożsamości wewnętrznej budowanej w oparciu o filozofię spotkania¹⁴³. Różewicz buduje ją za pomocą przemyślanej konstrukcji utworu. Wpisana w *Dziennik gliwicki* refleksja przyjmuje układ centryczny. To od niego

¹⁴² Gosk H., Zieniewicz A.: *Autobiografizm - przemiany, formy, znaczenia*. Warszawa 2001. Autobiografia, czyli próba tożsamości, s. 35-56.

¹⁴³ Jak pisze K. Wieczorek filozofia spotkania zawiera w sobie myślenie dialogiczne, w którym centralne miejsce zajmuje człowiek oraz relacje między moim Ja a osobą drugiego. Spotkanie otwiera przed człowiekiem horyzont agatologiczny, w którym uruchamia się logos dobra i zła, wzlotu i upadku, zwycięstwa i przegranej, zbawienia i potępienia. Cyt. za K. Wieczorek. *Dwie filozofie spotkania...* Op. cit. s.20-21.

i do niego zarazem zbiegają się pozostałe części *Matka odchodzi*, a mianowicie esej *Teraz*, zapiski matki, wspomnienia liryczne i epickie braci oraz proza i wiersze Tadeusza Różewicza. Wszystkie teksty koncentrują się właśnie w *dzienniku* i dążą do sedna - do doświadczenia spotkania osoby najbliższej - Matki, jak i do poznania siebie w jej oczach - gasnących i wciąż obecnych. Poznanie siebie wiąże się z odsłonięciem uśpionych uczuć, jak i z doświadczeniem własnej obcości wobec bliskich.

Czego dowiadujemy się z kart „Dziennika gliwickiego” o horyzoncie etycznym?

Redagowany ponownie, z dystansu czasu, dziennik dociera nie tylko do esencji indywidualnej i niepowtarzalnej biografii, ale co ważniejsze, dociera do esencji życia w jego elementarnym i najpowszechniejszym wymiarze. Różewicz aplikuje nam w nim dwa kosmosy - „świat pisania o sobie wprost i świat naocznego świadectwa”¹⁴⁴. Czyni to poprzez zapisywanie „minorowych” zdań, w których zachowuje zasadę oszczędności słów. Ale nie obawia się umieścić obok ascezy słów nadmiernej wylewności. „Minorowe” zdania złożone pojedynczo lub wielokrotnie stają się w ten sposób najwierniejszym rysem oddechu człowieka cierpiącego z powodu stopniowej, narastającej wokół matki śmierci, nieodwołalnego czasu jej nadejścia. To one w gradacji uczuć, myśli i refleksji budują obraz człowieka przeżywającego utratę, niezdolnego do powstrzymania kolei losu – nadchodzącej śmierci, odczuwania bólu rozłąki i doświadczenia osamotnienia.

„Minorowa” tonacja oddaje dramat duszy – jej smutek, płacz, posępność myśli, krzyk i milczenie. W niej także gnieźdzą się przemilczenia, oddające lęk przed śmiercią, przed nieodwołalną koleją losu - pożegnaniem się z bliską osobą. W ten sposób głównym ośrodkiem poezji staje się mowa, łącząca w sobie rytm zdań i ich melodię, oddająca ogólnoludzką prawdę o byciu człowieka wobec Innego. Pejzaż wewnętrzny jest o tyle istotny w tym dziele, że poprzez ukazanie człowieka odsłania przestrzeń czysto ludzką, pełną dramatu, paradoksu, zanurzenia w świat bez odwołania. Przeżycia nadziei i zwątpienia, zakosztowania pragnienia obecności Boga, jak i Jego nieobecności.

Różewicz wyzwala słowa wewnętrzne, rysujące portret swojej duszy, poprzez stosowanie językowych figur, jak np. powtórzeń („*A ja... chciałbym wyjechać. Nie jest jednak ważne, co chciałbym...*” [s.89], które rozkwitają „*Nie chcę się zgodzić z jej chorobą. Nie chcę się zgodzić i wiem, że jestem śmieszny – nie chcę się zgodzić z jej śmiercią.*” [s.89], i gradacji „*Kocham matkę, jakby była moim chorym małym dzieckiem.*” [s.85]; „*Biedne, najbiedniejsze moje dziecko*” [s.93]. Nie obca w obszarze dziennika staje się także metafora:

¹⁴⁴ Zob. Jasińska - Wojtkowska M., Dybciak K. : *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*. Lublin 1993.

„a ta biedna (ten biedny Hiob) matka umiera” [s.100], peryfrazą, hiperbolą, czy metonimią śmierci zastąpiona wyrażeniem odejścia. W budowie zdań największą dozę emocji kryją w sobie lapidarne wypowiedzi, zawierające maksymalną treść przy jednoczesnym zachowaniu ascezy słowa, np. „Dziś rano odprowadziłem Matkę do szpitala” [s.85], „Trzeba tam było posiedzieć dłużej niż te 15 minut” [s.85], „Wściekłość narasta we mnie” [s.86]. Autor przytacza także słowa matki, które odtwarzają myśli i uczucia odchodzącej np.: „Jest mi wszystko jedno” - powiedziała wczoraj.”[s.87], „Jak mnie boli, to tylko się zwinę i odwrócę do ściany, i tak leżę cichutko...”¹⁴⁵ [s.95]; jak i zderza je z własną postawą, zachowaniem „Gładziła mnie po ręce – „Mój syn kochany” – wstydziłem się innych chorych kobiet, leżących na Sali. Mówiłem: „nie mów tak głośno.” [s.93], „W nocy ciągle jęczała: „Po co ja żyję”... Odpowiedziałem zrozpaczony, zmęczony, rozdrażniony „nie wiem”, miałem chwilę, że byłbym na nią krzyczał – jaki słaby jest człowiek?” [s.102].

Drugim fundamentem tego słowa jest towarzysząca mu myśl - figura myśli. W niej uprzywilejowanymi formami stały się: apostrofa, np. „Życzę Ci Mamo dobrej nocy. Żebyś chociaż mogła spać. Tyle nocy bezsennych. Sama w ciemności. Wczoraj powiedziałaś: „Tak trudno się rozstać z twarzami, człowiek chciałby patrzeć i patrzeć”. Życie moje się zatrzymało.” [s.95], pytanie retoryczne, np. „Jakie złudzenia mam jeszcze? Kto mnie usłyszy?”[s.88] i co ważniejsze, przyjmujące formę modlitwy, „zaklinanie” czasu i ludzi, np. prośba skierowana do pracownicy apteki: „Pracownica apteki nie chciała ze mną rozmawiać... prosiłem: „proszę pani, proszę tylko posłuchać, niech pani tylko chwileczkę posłucha, o co chodzi”. Wreszcie wyprosiłem to lekarstwo, zastrzyki. Siedzę przy „warsztacie” i płaczę.” [s.93], jak i to wpisane pod datą 22 VI 1958r.: „Widzę, jak się ona męczy i powinienem jej życzyć śmierci. A tak pragnę, by jeszcze żyła, żebym mógł wyżebrać chociaż pół roku jeszcze; żebym mógł na nią czasem popatrzeć. Czy to jest egoizm – nie, przecież można tak kochać... niech się męczy straszenie, ale niech oddycha, niech ma otwarte oczy, niech patrzy, niech mówi – jeszcze trochę ciepła w tym biednym, pokrajanym, zmaltretowanym ludzkim ciele.”[s.93].

W figurze myśli Różewicz poprzez stosowanie słów wewnętrznych oddaje obraz uczuć ambiwalentnych, w których ostatecznie zwycięża miłość nie potrzebująca przyrzeczeń,

¹⁴⁵ Obraz ten koresponduje z wpisanymi w wiersz „Ściana” emocjami - poddaniem się, rezygnacją, zwątpieniem wynikłym z bólu utraty syna. [więc takim ruchem głowy/ można odwrócić się od świata/ na którym ćwierkają wróble/ i młodzi ludzie chodzą/ w krzyczących krawatach// Ona jest teraz sama/ w obliczu martwej ściany/ i tak już zostanie// zostanie pod ścianą/ ogromniejącą/ skrecona i mała/ z zaciśniętą pięścią// a ja siedzę/ z kamiennymi nogami/ i nie porywam jej z tego miejsca/ nie unoszę/ lżejszej niż westchnienie.” W Dzienniku gliwickim rosnącą ścianą milczenia staje się powoli nadchodząca śmierć. Tym razem ból towarzyszący jej obecności uderza przede wszystkim w sferę ciała chorej i dotyka wnętrza jej syna.

nie obwarowana umowami – ale ta wyrastająca z głębi człowieka, tkwiąca w jego szczerości. Dlatego padają słowa oddające zawstydylenie: „*Gładziła mnie po ręce - „Mój syn kochany” - wstydzilem się innych chorych kobiet, leżących na sali. Mówilem: „nie mów tak głośno”.*” [s.93]; bezradność: „*Matka mówi: „To jadą”(myśli o Kamilu i Janku, że jadą na wieś) i ma łzy w oczach. Leży. Brzuch ma wzdęty od wody. Żółte ręce, kości pokryte skórą. Boli ją głowa, owinęła ręcznikiem. Pali w przełyku. Pali wątroba. Z czym ja chcę walczyć - ze złośliwym nowotworem?*” [s.95] , „*Kogo ja mam prosić o łaskę, aby tak nie cierpiała.*” [s.98], „*Najgorsze to dla mnie, że muszę ją zostawić samą z jej cierpieniem – bo przecież i moja obecność ją męczy.*” [s.99], „*Kamienie duszą mnie*” – *pokazuje na piersi, że tu leżą kamienie. „Tadziu – synku, ratuj, duszę się.” Podaję jej słoik, do którego z ust płynie cuchnąca żółta ciecz.*” [s.104]. Jak i potrzebę bycia blisko, wbrew przeciwnościom losu, potrzebę walki wbrew przegranej: „*Jak mnie boli, to tylko zwinę się i odwrócę do ściany, i tak leżę cichutko...*” *Tu nie chodzi tylko o miseczkę z jedzeniem. Trzeba ją powoli wyciągnąć spod tej ściany, odebrać złe myśli.*” [s.95]; „*Matka zjadła trochę... lodów, o które prosiła jak dziecko. [...] Prosiła mnie, żebym coś zjadł. „Czy naprawdę zjadłeś.”*” [s.98]

Różewicz stosuje także poetykę negacji, wprowadzając w obszar *Dziennika gliwickiego* niedomówienia i przemilczenia, które wzmacniają ekspresję wypowiedzi intymnej. I właśnie w nich syn, staje wobec wyzwania bycia opiekunem, by również jako poeta wprowadzić odbiorców w przestrzeń doświadczenia prywatnego, zarysować uniwersalne zmaganie jednostki z nieubłagalnym czasem odchodzenia, a w nim z samym sobą:

Pocałowała mnie w rękę i to było... dalbym swoją krew, żeby ją utrzymać przy życiu.
Ja poszedłem do matki, a matka mówi: „Jestem dorosła, wiem, że muszę umrzeć”, po chwili trzymając mnie za rękę... „tak mi się chce żyć, jeszcze trochę”.
Głównie dwie myśli, które zajmują mnie od wielu tygodni: iść do fryzjera, iść do szewca...
a potem pustka, ciemność, strach.
Jestem na dnie. Zwrot retoryczny, naprawdę zużyty, nic nie mówiący. A jednak...
Dotykam jej kostek powleczonej skórą. A ja... chciałbym wyjechać.

Co ważniejsze, Różewicz w dialogu ze sobą samym nie zakłada masek. Nie pragnie być kimś innym, jak i nie wyraża chęci pozostania obcym dla siebie samego w danym mu przez życie dramacie. Sam - w swym wewnętrznym zwielokrotnieniu - staje się dla siebie rozmówcą. Nie dialoguje w „żebraczym trenie”¹⁴⁶, jak czynił to w renesansie Kochanowski

¹⁴⁶ Teoria literatury przypisała "tren" do gatunku poezji żałobnej. Według niej powinien on zawierać „żał z powodu czyjejś śmierci, rozpamiętywać czyny i myśli zmarłego, jak i wyrażać pochwałę jego zalet i zasług”[Zob. *Słownik terminów literackich* pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-

z Hiobem, Brutusem, Niobe czy Orfeuszem. Dlatego twierdzę, że i pod tym względem utwór Różewicza zyskuje ogromną siłę wyrazu, ponieważ nie w „wielogłosowości postaci, chroniącej niegdyś przed banalną odpowiedzią na problem nierozwiązywalny przez człowieka”¹⁴⁷, ale w wielowymiarowości swego wnętrza roztopia się podmiot w pytaniu o cierpienie i miłość¹⁴⁸.

Co więcej obserwacja tej części zmagania poety ze słowem staje się wyrazem uwydatnienia śladu podmiotowości, które pomimo autentyczności dat i przestrzeni stają się literacką strategią, dowodząc tezy, że „życie ludzkie jest rodzajem narracji, „historią do opowiedzenia”, która dzięki tekstowi staje się „historią już opowiedzianą”. W efekcie „człowiek osiąga tożsamość – dochodzi do zrozumienia siebie – poprzez kolejne fazy uprzytamnia sobie, że sam jest historią, która ma być opowiedziana – domaga się opowiedzenia”¹⁴⁹.

Słowo wewnętrzne – lustro twarzy człowieka

Siła słów *Dziennika gliwickiego* mieści się w zarejestrowanym ruchu ludzkiej twarzy, wezwanej do najważniejszego w życiu egzaminu z miłości. Co więcej spojrzenie na to dzieło Różewicza w wymiarze filozofii spotkania i dialogu Emanuela Lévinasa niesie ze sobą uniwersalną prawdę, nawet jeżeli twarz, „która na mnie patrzy pojawi się w pełnym blasku porządku publicznego, nawet jeśli próbuję się z niego wyrwać, szukając cichego porozumienia z rozmówcą, dążąc do relacji prywatnej i potajemnej”. Jak pisał filozof francuski:

Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo. Twarz w swoim оголоczeniu ukazuje mi nagość biedaka i obcego, ale to ubóstwo i to wygnanie, choć odwołują się do mojej władzy, choć zwracają się do mnie, nie oddają mi się jak dane przedmioty, pozostają ekspresją twarzy. Biedak, obcy, ukazuje się jak równy. Jego równość w tym istotnym ubóstwie polega na odnoszeniu się do trzeciego, który w ten sposób obecny jest na spotkaniu i któremu mimo całej swej nędzy drugi

Sławińskiej, J. Sławińskiego. Wrocław - Warszawa - Kraków 1998.s.590]. Rozwijający się na przestrzeni wieków gatunek wchłonął także zasadę stylu wysokiego, co spowodowało zarezerwowanie go dla podejmowania szczególnie doniosłych tematów, opisujących los bohaterów wysoko urodzonych, splatający się z boskimi wyrokami. Ewoluuje epicedium wkrótce zawarło w sobie cechy nenii, epitafium i trenu o ustalonym układzie wewnętrznym: laudes, iacture demonstratio, luet, consolatio oraz exhortatio.

¹⁴⁷ Nowe spojrzenie na "Treny" Jana Kochanowskiego wnosi w obszar literatury praca P. Wilczka.: *Dyskurs, Przekład, Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001. Cyt. za P. Wilczek.: *Dyskurs ...* Op. cit. s.17

¹⁴⁸ Cenne wnioski badawcze na temat masek w „Trenach” J. Kochanowskiego wnosi praca P. Wilczka: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja*. Op. cit.

¹⁴⁹ Wolicka E.: *Próby filozoficzne*. Kraków 1997. Homo narrator. Hermeneutyczny projekt antropologii P. Ricoeura., s. 253.

człowiek już służy. [...] sprawia, że to ja przyłączam się do niego, by mu służyć, i rozkazuje mi jako Mistrz i Pan. Jednak ten rozkaz może mnie dotyczyć tylko, o ile sam jestem panem, a w konsekwencji jest rozkazem, który mi każe rozkazywać.

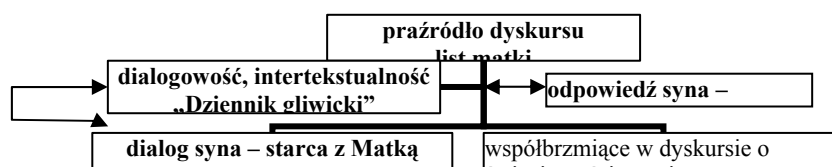
Obecność twarzy - nieskończoność Innego - jest оголошением, obecnością trzeciego (to znaczy całej ludzkości, która na nas patrzy) i rozkazem, który każe mi rozkazywać. Dlatego relacja z innym człowiekiem, (roz)mowa, nie tylko kwestionuje moją wolność, nie tylko wzywa mnie przez Innego do odpowiedzialności, nie tylko jest słowem, które sprawia, że wyzbywam się tego, co posiadam, a co zamyka mnie w sobie, które wypowiada świat obiektywny i wspólny - ale jest także kazaniem, upominaniem, mową profetyczną. Słowo profetyczne w sposób istotny odpowiada epifanii twarzy, podszywa wszelką (roz)mowę, nie jako wywód na tematy moralne, ale jako nieredukowalny moment (roz)mowy związany istotowo z epifanią twarzy i świadczący o obecności trzeciego, całej ludzkości, w oczach, które na mnie patrzą.

Odkrycie siebie w twarzy Matki wiąże się przede wszystkim z opisem czasu spotkania, przynoszącego chwile zwątpienia, w którym syn - poeta balansuje na pograniczu wiary i zwątpienia, miłości i niecierpliwości, w którym przejmuje najważniejszą wobec Matki rolę opiekuna, obrońcy przed zwątpieniem. I chociaż wydaje się, że fragmentaryczność dzieła nie wnosi nic poza gorzką prawdą o przemijaniu oraz niemocy ogarnięcia życia, to właśnie w jej przestrzeni dokumentalnej i artystycznej tkwi fenomen utworu. Opiera się on przede wszystkim na słowie, które wyraża ból, próbuje oddać rozdarcie człowieka i odsłania bezradność wobec cierpienia bliskiej osoby.

Opowiadana historia pod względem literackim wykazuje przemyślaną konstrukcję centryczną i promienistą zarazem. Dla zrozumienia jej znaczenia należy zwrócić szczególną uwagę na mieszczący się w strukturze dziennika list sprzed ponad pół wieku, pisany przez matkę i zaadresowany do syna partyzanta. Opublikowany w autobiograficznych zapiskach 78 letniego poety kobiecy głos nie tylko nabiera nowego znaczenia. Otwiera rozpościerający się w obszarze utworu dyskurs i nadaje mu znamiona scalenia historii życia. Głos matki z intymnej, pełnej miłości rozmowy patronuje otwierającemu mosty dialogu esejowi „Teraz”, by następnie tworzyć misterną sieć powiązań z treścią rozważań egzystencjalnych poety i wypowiedzią matki - wspomnieniami o świecie dorastania i wychowywania syna.

Tak więc dyskurs matki i syna odbywa się w dwóch, wzajemnie uzupełniających się i dialogowych wobec siebie płaszczyznach utworu. Pierwszą z nich, tworzącą fundament dzieła, jest skomplikowana heterogeniczna struktura współczesnego sylwicznego trenu, w którego obszarze sąsiadują ze sobą różnorodne formy gatunkowe powszechnie określane mianem dyskursywnych a mianowicie: esej, pamiętnik, dziennik, list oraz dopełniające je fotografie - tajemnicze przedmioty nowoczesnego świata, w które wpisuje się misterium

współlistnienia przyszłości i terażniejszości¹⁵⁰. Natomiast druga przestrzeń wpisuje się w poetyckie słowo budujące obszar dialogu miłości syna i matki, który zawieszony jest nad granicami czasu i mieści się w „szczelinach” terażniejszości i przeszłości. Dlatego właśnie poprzez swoją strukturę i treści „*Matka odchodzi*” staje się literackim dowodem na to, że człowiek jest istotą bytującą w dialogu. Sieć wzajemnych powiązań może obrazować poniższy diagram:



Podjęta przez obie strony rozmowa możliwa jest ze względu na łączący osoby wiek. Syn decyduje się na ukazanie prowadzonego dialogu w konkretnym momencie historii przypadającym na przełom XX i XXI wieku. Czyni to, ponieważ w chwili zamrażanego przez siebie w słowie czasu życia, w rysowanym eseistycznym „geście pożegnania”, w oceniającym jego miłość wobec Matki dzienniku, doświadcza analogicznej sytuacji życiowej, jak ta, która

¹⁵⁰ Fotografie w „*Matka odchodzi*” uczą nas nowego kodu wzrokowego, nowej perspektywy widzenia. Zmieniają, rozszerzając bądź zężając sferę godnego uwiecznienia czasu, przestrzeni i ludzi. Przemawiają ustami tekstów zamieszczonych pod nimi i docierających właśnie z nich do odbiorcy ogromnej dozy emocji nie wyrażonych, nie wypowiedzianych na kartach utworu. Ich obecność staje się potwierdzeniem tezy Susan Sontag, która podkreśliła, że „każda fotografia ma swoją gramatykę i poetykę widzenia, która odsłania „drugie dno” kliszy. Fotografia - dodatkowo podkreśla eseistka - jest sztuką elegijną, sferą zmierzchu. Wszystkie fotografie mówią *memento mori*. Utrwalając chwilę i zamrażając ją niejako, fotografie są dowodem na nieubłagany bieg czasu.” Zob. ibidem, „O fotografii”, Warszawa 1986, s.19. Dlatego wraz z zadaniem poezji fotografie w utworze otwierają drogę do skomplikowanej wędrówki w głąbię człowieczej duszy.

Obecność w dziele fotografii buduje także dyskursywną wspólnotę słowa i obrazu. Każda z zamieszczonych w „*Matka odchodzi*” fotografii przedstawia prawdę codziennego trwania, normalności, przyległości do ludzkiego życia. Każde zdjęcie jest wyrazem projekcji niepokoju samego autora, który potrafi wygenerować z siebie nie tylko za pomocą słów, gatunków literackich, ale tkwiących w jego pamięci obrazów z przeszłości. One z kolei wpisują się w wartościujące określenie minionego czasu – dawniej bywało lepiej; dziś gdy odchodzę (gest pożegnania) świat ogarnia ogromne „Nic”. Są również „ostatnim” widocznym dokumentem współczesnego życia, który przez ludzi w nim istniejących jest pozbawiony wartości (miłości rodziców i dzieci, prawdy i piękna). Stąd w eseju „*Teraz*” można zaobserwować konsekwencje etycznego morderstwa w zwięzłej informacji o zachowaniu chociażby współczesnych matek, które porzucają swe dzieci na śmietnikach.

rozegrała się prawie pół wieku temu - w 1957 roku w Gliwicach, a nawet jeszcze wcześniej - w latach 40-tych XX wieku. Do tej pory nie do końca rozumiał postawę matki, mógł ją jedynie przeczuwać. Dziś, gdy pisze tekst jako 80-latek, sam doświadcza pułapki ciała oraz samotności w odchodzeniu ze świata.

Istotą tego dyskursu jest również stopniowo narastające napięcie dialektyczne, które odsłania wewnętrzny świat ludzkich uczuć. Mieści się ono w literackich konwencjach krańcowego *privatissimum*. W płaszczyźnie listów, dziennika i eseju odkrywa swą niezwykłość w wyrażającym ją, silnie zsubiektywizowanym słowie oraz w sieci współbrzmiających ludzkim oddechem niedomówień i urywanych zdań. Matka w rozmowie staje się jak dawniej, powierniczką wszystkich tajemnic oraz panaceum na ból świata. Ujawnia się także w nowej roli - przewodniczki ostatniej już wyprawy w życiu syna-poety – przeprawy przez „rzekę zapomnienia” na „drugi brzeg życia”.

W budowanej przestrzeni rozmowy istotnym staje się list matki¹⁵¹, który organizuje nie tylko wewnątrz *Dziennika gliwickiego* strukturę tekstu, ale współtworzy wraz z końcową wypowiedzią syna zamieszczoną w tej części utworu przynależny do życia dyskurs miłości. Rozmowa rozpoczyna się od przywołania i osadzenia w nowym kontekście ocalałego z pożarów historii głosu kobiety. Wnosi on w obszar utworu niepowtarzalne świadectwo piękna i ulotności ludzkiej egzystencji. Jest pierwszym i fundamentalnym przesłaniem w budowanym moście porozumienia, który staje się dowodem na przekraczanie granic czasu, a zapisane atramentem uczucie jest pieśnią mówiącą o wiecznej tęsknocie i miłości, którą wzbogacają niedomówienia, przemilczenia i zamilknięcia:

Mój kochany Synu!!

Dobrze mi było (...), że Ty przyjedziesz. Z ostatniej kartki dowiedziałam się, że nie możesz, chcę się jakoś z bólem serca z tym pogodzić, ciężko, ciężko mi, musiałoby to być inne, a nie serce mamy. Synu Kochany tyle czasu sobie na Ciebie nie popatrzyłam, ale może dobry Bóg za to mi pozwoli nacieszyć się wami potem, ale to potem czy kiedy nastąpi.

Mój Kochany Synu chciałeś abym Ci o domu i o różnych rzeczach opisała, cóż można pisać, czy mnie co trzeba, jak was w domu nie ma. Minęły dla mnie jasne i szczęśliwe dni, kiedy koło was i dla was pracowałam, proszę gorąco Boga, abym całe życie była wam potrzebna.

(...) małym synu taka wielka dusza, niech Cię co najlepsze w życiu spotka, pisałeś mi, że Ci nieraz ciężko, że czujesz się sam i opuszczony, wierz mi Synu, że i wtedy nie jesteś sam ani (...), jest serce Boże i łaska Boga przy Tobie, a ja ciągle,

¹⁵¹ Wszystkie cytaty pochodzą z książki Tadeusza Różewicza „Matka odchodzi”, Wrocław 2000, natomiast podkreślenia są mojego autorstwa. Przytaczam list Stefani Różewicz, który został włączony do sylwy w oryginale.

nawet w nocy myślę ino o was. Widzisz dziecko w Wilje czułam, żeś naprawdę gdzieś sam, samiuteńki, chociaż mi wszyscy mówili, że na pewno Ci dobrze chociaż wśród obcych, a ja czułam, że jest inaczej, byłam zadowolona, że ryb nie było, nie ma Syna, niech i ryb nie będzie.

Pytasz? Co ja robię, a no mam apetyt to jem, a jak mi za wami tęskno, to idę na Jasną Górę i modlę się jak mogę, aby was ta niebieska Matka ustrzegła od zła, które szaleje.

Gdybym mogła, jak inne Matki się z (...) już bym tam u Ciebie była, ale niestety.

Tworzona w ten sposób liryka krańcowego *privatissimum* oddaje cały dramatyzm i radość ludzkiego bytowania oraz otwiera nową przestrzeń dla wypowiedzi syna, współgrając z dyktatorskim działaniem artystycznej konwencji autobiograficznej. Oto matka odsłania przed „dzieckiem” całą swą „wewnętrzną przestrzeń”, w której dominuje przypisywany wyłącznie jej obszar emocji bezpiecznych, słodczy i jasności. Matczyny język przesiąknięty jest miłością. Zwraca się ona do syna - dorosłego i samodzielnego dziecka czule, mówiąc „*mój kochany Synu*”, „*w małym synu*”, „*wierz mi Synu*”, zapewniając w ten sposób o swej nieprzemijającej miłości. Dzieli się z nim swoimi emocjami. Nie wstydzi się wyznać prawdy o zrodzonym w jej sercu bólu wywoływanym brakiem obecności syna i jego starszego brata Janusza. Pisze również o tkwiącym w niej lęku o jego życie: „*chcę się jakoś z bólem serca z tym pogodzić, ciężko, ciężko mię, musiałoby to być inne, a nie serce mamy.*”; „*Minęły dla mnie jasne i szczęśliwe dni, kiedy koło was i dla was pracowałam, proszę gorąco Boga, abym całe życie była wam potrzebną.*” Staje się „zebrzącą” i bezbronną staruszką, która „prosi” los o widzenie z „ukochanym Synem”: „*Pytasz? Co ja robię, a no mam apetyt to jem, a jak mi za wami tęskno, to idę na Jasną Górę i modlę się jak mogę, aby was ta niebieska Matka ustrzegła od zła, które szaleje. Gdybym mogła jak inne Matki się z (...) już bym tam u Ciebie była, ale niestety*”. Jest cierpiącą matką – która tkwi w niepokoju, ponieważ nie może być przy dziecku i ochraniać je w najbardziej niebezpiecznym czasie - Apokalipsy spełnionej. Niejednokrotnie stoi w oknie i wypatruje szczęśliwego powrotu owocu swego życia¹⁵². W swej tęsknocie i niepewności staje się dzieckiem, oczekującym powrotu do domu szczęścia, ocalenia z wojennej wrzawy największego skarbu - ukochanego człowieka. Siłą listu są zdania, które momentami nieporadne, urywane stanowią szyfr zrozumiałej tylko dla matki i syna rozmowy miłości, mieszczącej się w zdrobnieniach, apostrofach, emocjonalnych powtórzeniach, wartościowaniu czasu oraz wyrazach oddających tęsknotę, empatię i oczekiwanie na przybycie.

¹⁵² Zatrzymany w poezji wizerunek wyczekującej powrotu syna Matki odczytamy z zamieszczonego także w „Matka odchodzi” wierszu „Powrót do lasu”, ibidem, s.54.

I on po wielu latach pisze do ukochanej, oddalonej o tajemnicę śmierci Matki, „list”, który wpisuje w dziennikowe notatki z 20 i 22 lipca:

Mamo, kochanie moje, jesteś przy mnie. Będę z Tobą mówił, będę pracował, myśląc o Tobie. O Twoim nikłym dobrym uśmiechu na żółtej, strasznie wychudzonej twarzy – kiedy straciłaś przytomność. Moja Dobra, Kochana Staruszko, oddychać mi trudno. [...] Byłaś moja trwoga, strachem, radością i oddechem. Miła całuje Twoje rączki wyschłe i opuchnięte nogi, Twoje oczy -Twoje sine ręce, kiedy konałaś. Całuję Twoje zbolale ciało, które oddałem matce wielkiej - ziemi.
[s.107]

Mogę iść na dworzec obejrzeć rozkład jazdy, mogę przejść się koło „delikatesów”, koło trzech, czterech kościołów; mogę popatrzeć na pijaków i motocyklistów, na...

„ty z nimi polecisz do ciepłych krajów, gdzie śniegu, zimna i głodu nie doznacie, a nas tu zostawicie zawsze czekających co roku... za wami... jako za zwiastunami wiosny tęskniących, i my także czekać będziemy, dopóki każdego z nas śmierć nie zaskoczy, a tymczasem nuć nam te smutne dumki luby słowiku...”[s.107]

Pisze, podobnie jak Ona, gdy jej „ukochany Syn” był daleki przez zawirowania historii, o czasie swojej bezdomności, o swej ludzkiej, pełnej zaniedbań miłości. W krótkich zdaniach wyraża prawdę o niemocy życia w pustce po utracie bliskiej osoby. Komunikuje doświadczany stan nieważkości, spowodowany utratą ośrodka ciężkości, będący wyrazem wyrwconego życia. Pomimo że, w zdaniach tych mieści się również próba stworzenia życia od nowa, jeszcze raz, ale „bez” Matki, wyrażają one banalność wykonywania jakiegokolwiek czynności. Wpisana w nie możliwość dokonania wyboru - *mogę* - okazuje się nic nie znacząca. Jest wolnością pozorną. Matka w swej nieobecności trwa. W celu wyrażenia straty syn posługuje się cytatem, który szczególnie wybrzmiewa w kontekście tego utworu i twórczości artysty. Cytat ten staje się aktem wiary w istnienie zaświatów. Dopiero po jego zapisie syn zdobywa się na wypowiedzenie własnych słów. To one tworzą lapidarny list, w którym nie żali się, lecz pragnie obecności, rozmowy - kontynuowania wspólnego czasu miłości, zanegowania bariery śmierci:

Kochana Mamo, dziś jest poniedziałek. Siedzę w domu. Byłem rano w ogródku. Jest pochmurny dzień. Nie pracuję. Trochę czytam. Jestem zmęczony. Może gdzieś wyjadę. Ale na razie nie wiem, gdzie – lato się kończy. Ja wiem, że powinienem brać się do roboty, że czas leci. Ucieka.

Ale jeszcze chwilę. Jeszcze trochę z Tobą porozmawiam. Moja Droga, Kochana Staruszko. Całuję Twoje ręce i oczy.

Rozmawiam z Tobą.

Zapisywane w *Dzienniku gliwickim* słowa wewnętrzne oddają przeżywaną współcześnie psychomachnię. Walkę uczuć, wśród których znajdują się ufność, przyrzeczenia dochowania wierności, obawy i lęki przeszłości, upadki i małe zwycięstwa radości, a przede

wszystkim trwająca miłość, która „wszystko wytrzymuje, wszystkiemu wierzy, wszystkiemu ufa, wszystko przetrzyma... [i] nigdy się nie kończy”¹⁵³.

Słowo wewnętrzne – pytanie o wartość bycia człowiekiem

*Matko! Odpowiadam na pierwsze wezwanie życia, pierwsze wypowiedziane słowo miłości
i wezwanie świata w twoim głosie.
W dialogu, który prowadzę, nie pada odpowiedź; ale, niekiedy, samo pytanie jest błyskiem odpowiedzi.*¹⁵⁴

Dziennik gliwicki jest niezaprzeczalnie sercem książki Tadeusza Różewicza. Wpisane w jego obszar spotkanie człowieka z innym nie umyka uwadze czytelnika. Dzieje się tak, ponieważ w jego strefie pada fundamentalne pytanie o wartość bycia człowiekiem. Usłyszenie głosu drugiego człowieka i wyjście mu naprzeciw pełne jest hamletowskiego dyskursu poety, człowieka, syna i prowadzi w stronę odkrycia prawdy o „ludzkim bycie”. Prawdy, w której mieści się ludzka wina i cnota, małość i wielkość, w której zawarta jest autentyczność i dramat ludzkiej egzystencji. To właśnie ta część dzieła uświadamia nam dramatyczne oblicze naszego trwania w świecie. Co oznacza być istotą dramatyczną? Jak wyjaśnia ks. Józef Tischner: „być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami. Człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: otwarcie na innego człowieka, otwarcie na scenę dramatu i na przepływający czas”¹⁵⁵.

Zapisane przez Różewicza słowa przemawiają ludzkim oddechem, w którym odgadujemy urywany puls życia każdego z nas. Z jego arytmii wyłaniają się wszelkie odbicia,

¹⁵³ Cytat z *Pierwszego Listu do Koryntian* [w:] Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmów. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem. Opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła. Włochy 2005, R10, 7-8, s.394.

¹⁵⁴ E. Jabès. *Powrót do Księgi*. Przekład A. Wodnicki. Posłowie I. Kania. Kraków 2005. s. 51.

¹⁵⁵ W rozważaniach nad dramatycznością ludzkiego życia Tischner nacisk kładzie na trzy jego metafory:
- czas dramatyczny, który, jak dowodzi „wiąże mnie z tobą, a ciebie ze mną i wiąże nas ze sceną, na której toczy się nasz dramat. Wiązanie czasowe ma jakąś przyszłość, trwa w teraźniejszości i dąży ku przyszłości. Czas dramatyczny [...] jest właśnie między nami. Ma on swoją – sobie tylko właściwą – logikę, która rządzi jego ciągłością i nieodwracalnością. Coś musi się najpierw stać, by coś innego mogło się stać potem. [...] Można wrócić na opuszczone miejsce, można odwołać słowo wypowiedziane nie w porę, ale nie można cofnąć czasu, który płynie między nami. Ciągłość naszego czasu jest jakby substancją dramatu”;

- scenę dramatu, która „dla ludzi zaangażowanych w przeżywanie dramatu (...) jest przede wszystkim płaszczyzną spotkań i rozstań, jest przestrzenią wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga i w której znajduje cmentarz”;

- innego człowieka, który pojawia się wobec stacji wyzwania, roszczenia, wzbudzonego poczucia zobowiązania, które domaga się odpowiedzi. Zob. J. Tischner. *Filozofia dramatu*. Kraków 1998. s.8-9.

przezroczystości, refleksy i zwielokrotnienia uczuć rozgrywających się we wnętrzu człowieka. Wśród materii treściwych, krótkich zdań pozbawionych patosu, obarczonych ostrością myśli [np.: „*Nie mogę pracować*”, „*Byłem u Matki w szpitalu*”, „*Gorąco*”, „*Jestem na dnie*”, „*Matka żyje*”] i crescend; wśród przemilczeń i wyciszeń; wśród zdań drżących od emocji, pośród łkań i westchnień gorzkiej prawdy o sobie samym, rozkwita drzewo poznania miłości do Matki i do Poezji. W żywiole spotkania zwraca uwagę zbudowany most pomiędzy matką a synem, którego pierwsze przesła mieszczą się w spojrzeniu matki, w jej zgarbionych plecach, jej małości na tle szpitalnego korytarza oraz milczeniu pełnym miłości i błagania, jak i złożeniu pocałunku na ręce syna.

Wprowadzony w przestrzeń wspomnień czas teraźniejszy otwiera metaforę śladu przypominającego o sobie, ponieważ znosi bieg czasu - nieusuwalnie trwa. Ślad ten obecny jest już w tytule zbioru w formie czasownika - „odchodzi” - który nie określa czynności dokonanej. Ten ślad, jak pisze Barbara Skarga, tworzy fenomen blizny i przynależy do najbardziej indywidualnych znaków cierpienia „paradoksalnego, powszechnego i osobniczego, wspólnego i samotnego”¹⁵⁶. Blizny, która:

jest śladem zranienia, zranienie sprawia ból. Blizna więc o tym bólu przypomina, nie daje o nim zapomnieć. Bywa też i tak, że proces gojenia jest długi, rana się nie zabliznia, jątrzy, jest jak ta drzazga w ciele, która ciągle kłuje. Ten ból jest nadal obecny, on trwa, znosi bieg czasu. Przenosi w przeszłość, do wydarzenia, które kiedyś było, czasem niezmiernie tak odległego, takiego jednak, które żyje w naszej pamięci jakby zdarzyło się dziś. I wiem, że jutro bolesność ta nie zginie, nic mi nie przyniesie ulgi zapomnienia¹⁵⁷.

Blizny, która ewokuje problematykę cierpienia i jego sensu; jakości istnienia człowieka we współczesnym świecie; istnienia poety i poezji, funkcjonowania prawdy i kłamstwa, dobra i piękna; obcowania żywych i umarłych, rozpamiętywania ich czynów i myśli. Podstawową refleksją, wyłaniającą się zza kart tomu, jest nie zagłuszane przeżywanie dramatu odejścia - utraty bliskiej osoby - dramatu wciąż przeżywanego przez tych, którzy „ocaleli”, którzy pozostają.

Cierpienie powoli dozowane człowiekowi, odbierające spokój, weryfikujące spojrzenie na świat i siebie, przynoszące bunt, zniecierpliwienie, gorycz oraz beznadziejną, chociaż potrzebną walkę, rozpoczyna swe panowanie w umyśle i sercu poety - syna od momentu „*odprowadzenia Matki do szpitala*”. Świadomość syna, że Ta, która dotąd była powierniczką wszystkich jego snów i pocieszycielką w czasach doznawanych klęsk życiowych; ta, która zawsze rozumiała - odchodzi - prowadzi do nowego typu dyskursu.

¹⁵⁶ Cyt. za Skarga Barbara.: *Ślad i tożsamość*. Wyd. PWN. Warszawa 2004.s.88

¹⁵⁷ Skarga B.: *Ślad i tożsamość*. Op. cit.s.87.

Syn wie, że musi przygotować się na samotność godzin, dni, miesiące i lat. Przeżywa kryzys twórczy i kryzys swej osobowości. Obawia się swoich emocji, osaczającej go rzeczywistości i słów, które w chwilach rozgoryczenia i bólu mogą być wypowiedziane wobec matki. Dlatego decyduje się także na prowadzenie z Matką dyskursu ciszy, spojrzeń, szeptów, ciepła rąk.

W pierwszym odruchu, cierpienie jako nieproszony gość wnosi, w życie wypowiadającego się w dzienniku poety chaos. Burzy panujący porządek spraw i rozdziera serce syna. Pod jego wpływem stwierdza on, że „*nie może pracować*”, „*wyjechać nie może*” [s.85]. Odczuwa wewnętrzną potrzebę bycia jak najbliższej Matki, umierającej na raka krtani. Niestety jednocześnie nie potrafi przyjąć odpowiedniej postawy wobec biegu wydarzeń. Osaczony i rozdarty pomiędzy ścieżką śmierci i życia przeżywa wewnętrzne dramaty. Nie chce zaakceptować wyroku śmierci rodzicielki, a jego duchowa walka objawia się zniecierpliwieniem, irytacją, oschłością - wstydem uzewnętrznienia polifonii uruchomionych w nim głosów uczuć. Wielokrotnie pisze na kartkach dziennika: „*Zresztą nie potrafię się zachować – śpieszę się, jestem pusty, ona potrzebuje serdeczności”*; „*Żałuję czasu dla chorej matki*”; „*Trzeba tam było posiedzieć dłużej niż te 15 minut*” [s.85]. Czas odchodzenia matki przeżywa w poczuciu wielkiego osamotnienia: „*Czuję się osamotniony, opuszczony przez przyjaciół.[...] Coraz bardziej oddalam się od nawet od najbliższych znajomych*” [87]. Dane mu życie i doświadczenia tego okresu zamyka go przed innymi i nakazuje dokonać podsumowań i stworzyć perspektywę zmian. Podmiot nie chce, by ktokolwiek zauważył rozrastający się w nim lęk i ból. Potrzebuje czasu, by „oswoić siebie” w narastającym cieniu Thanatosa: „*Nikt nie widzi, jak ginę, i tak jest dobrze*” [s. 87], a zarazem chce zebrać się w sobie, by przezwyciężyć swoje lęki i słabości. Jednocześnie czas życia kusi go wizją sielskich wakacji - ucieczki z miasta, w którym się dusi – od Gliwic, ucieczki od szpitala, „ucieczki” od życia i śmierci. I tylko miłość pełna tajemnic nie pozwala odjechać, nakazując trwać i ... walczyć.

W cierpiącym narasta poczucie niezgody z porządkiem spraw, które dotyczą go przez chorobę matki. Jak opętany wyszeptuje trzykrotną niezgodę na jej chorobę, jej śmierć i decyduje się na walkę o jeszcze jeden dzień męczarni opiekunki i swój: „*Nie chcę się zgodzić z jej chorobą. Nie chcę się zgodzić i wiem, że jestem śmieszny – nie chcę się zgodzić z jej śmiercią. Jestem jak nierozumne zwierzę, które karmi swoje małe martwe. Wpycha mu jedzenie do ust.*” [s.89] To trzykrotne zaprzeczenie, otwierające i kończące wypowiedź, zawiera w sobie protest przeciw śmierci Matki wyrastający z czysto ludzkiej miłości, a syn

w momencie jego wypowiedzania nie obawia się „śmieszności” żebraczego tonu zdania rozkazującego „niech”.

W ogarniających go falach bólu nie potrafi znaleźć sensu. Miłość wobec pozbawionej obrony Matki wyzwala w nim skrajny egoizm. Za wszelką cenę pragnie także wyjść poza siebie, by przez pragnienie spalenia się w płomieniu miłości, o którym nie wie, czy go „wydźwignie ku strumieniowi światła, czy tylko spopieli”¹⁵⁸, heroicznie trwać przy Matce. Dlatego w łaknieniu życia dla matki decyduje się być egoistą, żebrakiem, by nie być opuszczonym, by nadal być kochanym bezgranicznie i to kochanie odwzajemniać: *„Widzę, jak się ona męczy i powinienem jej życzyć śmierci. A tak pragnę, by jeszcze żyła, żebym mógł wyżebrać chociaż pół roku jeszcze; żebym mógł na nią czasem popatrzeć. Czy to jest egoizm - nie, przecież można tak kochać... niech się męczy strasznie, ale niech oddycha, niech ma otwarte oczy, niech patrzy, niech mówi – jeszcze trochę ciepła w tym biednym, pokrajanym, zmaltretowanym ludzkim ciele.”* [s.93]. Egoizm miłości nakazuje mu przeobrazić się w czulego opiekuna. W ten sposób 36 letnie dziecko - mężczyzna przejmuje wobec paraliżowanej śmiercią matki obowiązki rodzica. Przewija, karmi, pielęgnuje umierającą na jego oczach. Rozmawia z nią jak z dzieckiem - czule. Stara się być cierpliwy w godzinach narastającego i rozdzierającego ciała matki bólu, którego nie rozumie. Trwając, szepcze najpiękniejsze „modlitwy” o jeszcze jeden oddech dla niej, gdy nikt nie patrzy i nie słyszy. Umiera razem z nią: *„Życzę Ci Mamo dobrej nocy. Żebyś chociaż mogła spać. Tyle nocy bezsennych. Sama w ciemności. Wczoraj powiedziałaś: „Tak trudno się rozstać z twarzami, człowiek chciałby patrzeć i patrzeć”. Życie moje się zatrzymało”* [s.95] i razem z nią budzi się rankiem do nowych udręk: *„Matka żyje. Może tylko przełykać płyny. Wczoraj i dzisiaj założyłem jej czopki z morfiną.”* [s.100], by znów szeptać: *„Trochę łaski. Najgorsze są noce. Jest w tamtym pokoju, oddycha, jęczy, ale żyje! Żyje.”* [s.101] Doświadcza w swej miłości chwil zwątpienia, zniecierpliwienia, które jak demony nawiedzają go nocą i stają się przyczyną tłumionych łez „wściekłości” i żalu: *„W nocy ciągle jęczała: „Po co ja żyję”...Odpowiedziałem zrozpaczony, zmęczony, rozdrażniony „nie wiem”, miałem chwilę, że byłbym na nią krzyczał – jaki słaby jest człowiek? Zły?”* [s.102]

Postępująca choroba matki, przemieniająca ją w ptaka - bezbronne i delikatne stworzenie, odbiera całą nadzieję syna... *„Z czym ja chcę walczyć – ze złośliwym nowotworem?”*, *„Ach, jaki człowiek jest bezradny. Nie mogę się zgodzić, nie chcę jej oddać”* [s.95] i prowadzi w ślepy zaułek, w którym rozlega się rozpaczliwy krzyk - pytanie: *„Kogo ja*

¹⁵⁸ Zob. Z. Kubiak.: *Król Dawid*. [w] tegoż. *Półmrok ludzkiego świata*. Kraków 2001. s.159.

Mam prosić o łaskę, aby tak nie cierpiała.” [s.98] Rozpaczający syn przekonuje się po dniach udreki, że cierpi się zawsze w samotności: „*Najgorsze to dla mnie, że muszę ją zostawić samą z jej cierpieniem – bo przecież i moja obecność ją męczy.*” [s.99]

Gdy życie Matki się dokonało - umiera z wyciągniętymi przed siebie rękami, wołając: „*Weź mnie, weź mnie, mamo*” – syn zapisuje jedynie suche zdanie: „*Matka umarła o godz.10.20 rano. Carcinoma ventriculi.*” [s.106] Nieopisana miłość wypływająca z rany wybucha dopiero w chwili doświadczenia realnej pustki, wyraźnej samotności. Przed jego oczami wciąż pojawiają się uniesione dłonie – o zmarszczonej i żółtej skórze, które opadają bezwładnie, jak skrzydła przeszytego w locie ptaka. Te dłonie, „*Dłonie Matki. Dłonie każdej Matki. Każdego człowieka, kiedy zawisną bezwładnie i żadnego odtąd ruchu nie uczynią głośzą kres, który właśnie nadszedł*¹⁵⁹”. Wtedy okaleczony syn zdaje sobie sprawę z triumfu dokonanego przez śmierć: „*Oddałem ziemi moje kochanie. Moje dobre cierpiące dziecko - moją duszę.*” [s.106] W trwającym po utracie cierpieniu tkwi miłość:

Śmierć nadaje kształt miłości, jak nadaje go życiu – przekształcając ją w los. Ta, którą kochasz, umarła, gdy ją kochałeś, i oto miłość utrwalona na zawsze – rozpadłaby się, gdyby nie ten koniec. Czym byłby więc świat bez śmierci, ciągiem form gasnących i rodzących się na nowo, udreńczonych biegiem, światem nie dającym się zamknąć. Ale na szczęście jest ona, ona, która jest stałością. I kochanek, który oplakuje zmarłą ukochaną płacze łzami człowieka, który uznaje, że jego los w miłości uzyskał formę¹⁶⁰.

¹⁵⁹ K. Wyka, *Dłonie Marii* [w] tegoż. *Odeszli*. Warszawa 1983. s.229-230.

¹⁶⁰ A. Camus, *Notatki* [w] tegoż. *Eseje. z. IV*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1974. s.511-512.

...milczenie, prze-milczenie...

Drażąc sprawę milczenia idziesz śladami Norwida. On się o milczeniu wypowiadał teoretycznie i wprowadzał swoje „przemilczenia” i pauzy, i niedopowiedzenia do swoich sztuk. Ale tu jest inny jakościowo problem: milczenie nie jako „część mowy”, jak mówi Norwid, nie jako „dopełnienie” słowa, ale milczenie jako jądro, jako ośrodek, rdzeń akcji i rdzeń problematyki artystycznej¹⁶¹.

Nie da się pisać, zanim nie uciszy się wpierw słów, które się w nas szamocą. Biała stronica jest narzuconym milczeniem. Tekst pisze się właśnie na powierzchni tego milczenia. Poza wszystkim istnieje inflacja słowa – prowadząca do słów pozbawionych ciężaru, z którymi codziennie jesteśmy konfrontowani – która stara się także narzucić pisarzowi milczenie. Z jednej więc strony pisarz, wsłuchujący się pilnie we własne słowo, zmusza do milczenia inne słowa, które go oblegają; z drugiej, te same słowa, upojone wolnością, zamykają go w granicach tego milczenia. Z tego podwójnego milczenia rodzi się słowo tym bardziej patetyczne, że czujące podwójną groźbę, która nad nim ciąży. To właśnie nazywam „słowem Księgi”. Słowem nieskażonym przez inne słowo; słowem sprzed słowa i po słowie. Tylko ono prześladowuje pisarza¹⁶².

Kto pozwoli, by dotarło do niego słowo poezji, dokonuje tym samym weryfikacji, a łatwo pojąć, że w epoce elektrycznie wzmocnionego głosu tylko najcichsze słowo odtwarza jeszcze wspólnotę Ja i Ty, i w ten sposób przywołuje człowieczeństwo¹⁶³.

¹⁶¹ K. Braun, T. Różewicz.: *Języki teatru*. Op. cit. s.169.

¹⁶² E. Jabès.: *Z pustyni do Księgi*. Przekład A. Wodnicki. Wyd. Austeria. Kraków 200 s.121.

¹⁶³ Gadamer Hans Georg: *Poetica. Wybrane eseje*. Przeł. M. Łukaszewicz. Łódź: Instytut Badań Literackich. Warszawa 2001. s. 102.

Milczenie i prze-milczenia są obecne w poezji Różewicza od początku działalności pisarskiej¹⁶⁴, ale w sposób szczególny uwidaczniają się w poezji przełomu XX i XXI wieku. Różewicz jest poetą, który nie afiszuje swojej poezji tytułami związanymi z milczeniem. Sporadycznie używa tego słowa w utworach, natomiast częściej sięga po nie, nie wymawiając go, a wpisując w strukturę, tworząc lapidarne i skomplikowane w interpretacji utwory refleksyjne. Czym jest dla Tadeusza Różewicza milczenie jako kategoria poetyckiego wyrażania? W jaki sposób ją oswaja w tekstach poetyckich? Czy wiąże się ona, w jego przypadku, wyłącznie z poetyką negacji? Czy pustoszy semantykę tekstu poetyckiego, czy go wzbogaca? Czy jest wyrazem awangardowych poszukiwań, czy raczej znakiem artystycznego światopoglądu?

Biel kartki

Intymne wyznanie francuskiego pisarza wpisuje się w zmagania i doświadczanie milczenia w poezji Tadeusza Różewicza, który niejednokrotnie, podejmując problematykę autoteliczną, mówi o walczących w nim słowach i o wręcz syrenim śpiewie bieli kartki, o towarzyszącym poezji milczeniu¹⁶⁵. Obecność bieli zarysowuje szansę porównania doznań artystycznych pisarzy w dwukrotnie powtórzonym przez Różewicza i zamieszczonym na początku tomiku poetyckiego „*Wyjście*” wiersza, rozpoczynającego się od incipitu „*biel się nie smuci*”:

¹⁶⁴ Tomik wierszy „*Niepokój*” wprowadza zagadnienie milczenia w poetykę Różewicza i przedstawia ją zasadniczo w wierności 7 tezy Wittgensteina – „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. Wierność filozofii odnotowuje poeta w wierszu „*Nazywam milczeniem*”.

Ten autotematyczny tekst poetycki zawiera w sobie nutę ironii i prawdy demaskującej warsztat możliwości poety rozpiętego pomiędzy możliwością nazywania czegoś, jak i definitywnego milczenia. Orfeusz wie, że „*może nazwać słowem*” – tzn. nadać nazwę, imię, np. *ojczyzna, złoto, róża*; wie również, że „*może wołać albo milczeć*”, ‘może’ także uprawiać pustosłowie „*wymieniać kolory, wyspy, ptaki, owoce*”, a „*nienazwane*” – jak wyznaje występujący w roli poety podmiot liryczny – *nazywam milczeniem*. Nazywanie milczeniem jest niczym innym, jak usytuowaniem czegoś poza ciałem słowa, poza poznany, zdefiniowanym, znanym, oswojonym.

¹⁶⁵ W „*Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*” Różewicz odnotował następujące spostrzeżenia: „*Odkryta została przed nami kraina nowej poezji, poezji, za którą kroczy milczenie. Najdoskonalsza i ostateczna forma poezji – jeśli można wierzyć wyznaniom poetów*”. Zdradza także sprawę zmagania z tekstem, toczonej walki wewnątrz poezji, odnosząc się do obrazowania pisze: „*Wreszcie niszczy sam siebie, nie dając wyobrażenia o właściwym dramacie rozgrywającym się wewnątrz wiersza*”. [s.99] Zbieżność walki słów w praktyce pisarskiej różni się od przekonania Jabësa w ten sposób, że Różewicz traktuje słowo w kategorii somy, a akt twórczy niejednokrotnie porównuje do aktu narodzin, w którym istnieje ta sama doza tragiczności i walki o życie, o jakiej wspomina francuski pisarz: „*Mówilem o tym, że ten wiersz napisany, zrealizowany, jest podobny do ciemności, przez którą przebija światło tamtego, właściwego, przeczonego, nie napisanego utworu... Jak go wydobyć z głębokości na powierzchnię. Czasem prześwieca przez słowa i obrazy zrealizowanego wiersza. Albo rozdziera powłokę zrealizowanego wiersza i wychodzi z niego na światło dzienne z krwią i wodą. Powoli i ostrożnie trzeba zdejmować obraz z obrazu, słowo ze słowa, wiersz z wiersza. Tak jak zdejmuję obraz ze zniszczonego płótna, deski, muru*”. [s.69] Zob. T. Różewicz.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977.

biel się nie smuci
ani się weseli
tylko się bieli

uparty
mówię do niej
że jest biała

ale biel nie słucha
jest ślepa
głucha

jest doskonała

i staje się
bielsza
powoli powoli¹⁶⁶.

Wiersz ten jest swego rodzaju dokumentem obecności i zmagania poety z ciszą, milczeniem, brakiem słów. Metaforyczna biel, której przygląda się poeta, próbujący nawiązać rozmowę z quasi interlokutorem, jest tworem samoistnym. Cieszy się ona własnym życiem, trwaniem w świadomości i pracy poety. W swej postaci jest doskonała i tajemnicza - nie wykazuje bowiem żadnych uczuć, tkwi w emocjonalnej równowadze - „*nie smuci się ani weseli*”. Niezaprzeczalnie jest bytem uzewnętrzniającym swą potęgę - „*tylko się bieli*” „*i staje się bielsza/ powoli powoli*”. W swej ekspansywności nikomu nie pozwala się powstrzymać, ograniczyć, chociaż jej stopniowe narastanie grozi niebytem, utratą wzroku i słuchu. Jest więc tajemnicą, kryjącą w sobie początek i koniec wiersza, jego narodziny i śmierć.

Biel, w pierwszej odsłonie wiersza ukazuje przestrzeń, z której wyrasta słowo, by w drugiej zarysować niebezpieczeństwo zawładnięcia całym obszarem tekstu i stać się synonimem zamilknięcia poety. Współczesny Orfeusz ulega urokowi bieli i jednocześnie prowadzi z nią systematyczną walkę - „*uparty/ mówię do niej/ że jest biała*”. On wie, że jej doskonałość należy przełamywać każdym słowem wyłaniającym się z bieli ciszy, wyrazami komunikującymi określoną myśl, wyselekcjonowanymi spośród innych i milczącymi jednoznacznością w swym przekazie. Zmieszczony, w tomiku *Szara strefa*, wiersz tuż po stronie tytułowej, a następnie jako otwierający poetycką refleksję, staje się wyrazem buntu zarówno poety, jak i milczenia – bieli.

Różewicz w dwóch wersjach tego samego tekstu uruchamia fotograficzne spojrzenie. Optyka ta pozwala na pogłębienie interpretacji semantycznej utworu. Sąsiadujące ze sobą

¹⁶⁶ Różewicz T.: *biel się nie smuci*. [w] tegoż. *wyjście*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 2004. s. nienumerowana i s.7.

strony stają się wobec siebie odbitką fotograficznej kliszy, poddawanej działaniom chemicznych procesów, by w ostateczności oczom odbiorcy ukazał się znany obraz. W ten sposób poeta próbuje ukazać swe wnętrze w czasie pisania, a następnie efekt zmagania się z sobą i milczeniem.

Narastająca biel została wyrażona w postaci układu „białych słów”, tworzących zdania, wyrażających myśli. W ten sposób poeta ukazuje przewrotność i prawdę bieli, jako tej, która jest światłem słów, promieniującym z zaciemnionego wnętrza wiersza. W tym momencie można odnaleźć powiązanie z istniejącym w poezji Różewicza zagadnieniem istnienia wiersza wewnętrznego i zewnętrznego. W „*Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*” poeta wyznaje:

Są wiersze, które nic w sobie nie ukrywają. Jawne, jednoznaczne, objawiają się w świetle dziennym jak rzeczy, żyją na powierzchni. Ale są inne. Często dochodzą do głosu w mojej twórczości. Są jak ludzie milczący, którzy ukrywają w sobie do końca... grzech? słabość? nienawiść? Prawdę? Boga? „Są wiersze/ wewnętrzne/i wiersze/ uchwytne pełne zmysłowe/ które otaczają tamte/ utajone/ jak skórka i miąższ/ otaczają i ukrywają/ nasienie owocu”. Rozmawiałem w tych dniach z moim przyjacielem na temat wiersza „ukrytego w wierszu”, stojącego za wierszem. Mówiłem o tym, że ten wiersz napisany, zrealizowany, jest podobny do ciemności, przez którą przebija światło tamtego, właściwego, przeczytutego, nie napisanego utworu...¹⁶⁷

Z czarnej otchłani kartki emanują w stronę odbiorcy tylko te słowa, które komunikują myśl, które są głuche na wielosłowne powiązania, które są jednoznaczne, doskonałe w swej ostatecznej formie i nie są ślepe - przypadkowe. Z drugiej strony biel zostaje przedstawiona jako ta, która nakłania poetę do milczenia. Tym razem z bieli kartki wyłania się lapidarny tekst, uzmysławiający jej potęgę. Narzucone na jej przestrzeń czarne ślady atramentu są w mniejszości, nieśmiało rysują ślad obecności człowieka i przełamują swym istnieniem przyczajenie bieli, jej zachłanność. Występujący w wierszu poeta dokonuje zdrady, odtajnienia swojej pracy pisarskiej. Dowodzi swego nieustannego zmagania się z bielą strony, na której kładzie znaki pisma - trwania człowieka, jego myśli, uczuć, obaw, nadziei i zranień. Jawi się on jako otoczony przez doskonałość twórcy, który kuszony jest zmiłknięciem, wyciszeniem, prze-milczeniem - wyrażeniem oddechu trudnej do wyartykułowania tajemnicy pisania i towarzyszącej jej ciszy. To właśnie z tego terytorium bieli wyrasta i wrasta w poezję Różewicza problematyka milczenia i prze-milczenia. Co więcej, dla poety „*ta biel i to milczenie*” - jest jego najczystszy zwiernikiem. Każde słowo zapytywane o znaczenie zaczyna żyć i zadawać kolejne pytania. Dlatego w metaforze światła między wersami oraz białej kartki tak wyraźnie rysuje się walka milczenia i prze-milczenia, będąca wyrazem

¹⁶⁷ Zob. op. cit. s.69

artystycznych sprzeczności, a nawet niemożności istnienia słów księgi. Poeta niewytlumaczalnie staje się „zranieniem książki, jej rozpaczą i nadzieją”¹⁶⁸.

Rozpatrując te kategorie należy jednak przede wszystkim zadać sobie pytanie, czy w filologicznym i artystycznym pisaniu o milczeniu istnieje prawdopodobieństwo bezspornego milczenia? Czy poeta zamilknie? W odczytywaniu tej kategorii wypowiedzi poetyckiej warto sięgnąć do słów Hansa George’a Gadamer’a:

[...]uważam milknięcie poetów za mylący pozór. Poeci z konieczności stali się cisi. Dyskretne wiadomości podawane są cicho, aby nie usłyszał ich ktoś niepowołany, i cicha też stała się mowa poety. Poeta przekazuje coś temu, kto umie tego słuchać i gotów jest wysłuchać. Niejako szepcze mu na ucho, a czytelnik, zamieniony w słuch, na koniec skinie głową. Zrozumiał. [...] Kto pozwoli, by dotarło do niego słowo poezji, dokonuje tym samym weryfikacji, a łatwo pojąć, że w epoce elektrycznie wzmocnionego głosu tylko najcichsze słowo odtwarza jeszcze wspólnotę Ja i Ty, i w ten sposób przywołuje człowieczeństwo. Czego potrzeba cichemu słowu, czego potrzeba mówiącemu i słuchającemu – wiemy. To jak w powolnych frazach symfonii – tu dopiero ujawnia się prawdziwe mistrzostwo kompozytora i dyrygenta. Któż zgłębi, jakie doświadczenia i umiejętności przenikają z życia w cywilizacji technicznej do tych budowli słownych i są w nie wplecione tak, że przemożną obcość nowoczesnego świata nagle spotkamy i witamy we własnym domu jak coś swojskiego¹⁶⁹.

„To” w milczeniu i prze-milczeniu...

Różewicz w ostatnich latach stał się poetą „gadatliwym”, tworzącym coraz bardziej rozbudowane poematy i tylko niewielką część swojej poezji poświęca milczeniu. Jego utwory ewokujące milczeniem, czy uruchamiające ideę niewyraźnego są przede wszystkim lapidarne i budują specyficzną więź pomiędzy Ja lirycznym a odbiorcą, a także charakteryzują się „ascetycznym” słowem. Na czym osadza się asceza słowa w poezji? Anna Kamieńska w wykładzie na temat poezji wyjaśnia:

Mówić prawdę w poezji - to być czujnym na słowo, to znaczy odrzucać wszystko, co zbędne, wybierać raczej słowa skromne niż zbyt wielkie i za obszerne, gdyby miały okrywać pustkę i pozór. Mówić prawdę w poezji to znaczy nie kłamać nawet pięknoscią i fałszywą urodą słowa.

Prawda słów to uwalnianie ich od pozornych znaczeń i fałszywych piękności, od frazesu, który zawsze jest kłamstwem.(...) Asceza w prawdziwym sensie tego słowa jest DROGĄ. Poezja jest drogą człowieka, który ją zapisuje sobą samym¹⁷⁰.

Milczenie, obecne w kolejnej fazie twórczości poety staje się wyrazem drogi współczesnego słowa. Obecne w strukturze i semantyce wiersza Różewicza uzmysławia wirtualnemu odbiorcy niemoc języka, a także istnienie jego granic poznawczych, ponieważ

¹⁶⁸ Cytaty pochodzą z książki Jabès J.: *Księga pytań...* Op. cit.

¹⁶⁹ Hans Georg Gadamer: *Poetica. Wybrane eseje*. Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz. Łódź. Instytut Badań Literackich. Warszawa 2001. s. 102-103.

¹⁷⁰ Zob. A. Kamieńska.: *Wykład II – Poezja jako asceza słowa*. [w] tejże. *Na progu słowa*. Poznań 1985. s.33,34.

poeta dowodzi, że nie zawsze można za pośrednictwem słowa oswoić lub wyjaśnić świat i dotrzeć do głębi duszy człowieka.

Milczenie objawia swą siłę przede wszystkim w obrębie zainteresowania poezji ludzkim życiem. W tekstach, niejednokrotnie dotyczących obszarów wykraczających poza słowa, nie mieszczących się w oswojonej przez *homo viator* magii nazywania świata, dowodzi dramatu człowieka, który w swym pragnieniu bycia istotą doskonałą, w sposób szczególny doświadcza własnych ograniczeń, związanych chociażby z poznawaniem siebie, z odkrywaniem istoty swego trwania w świecie. Z drugiej strony milczenie rezerwuje dla siebie tajemnicę, wpisującą się w ontologię „*szczelin istnienia*” i otwiera horyzonty transcendencji - niewidoczne, przeczuwane źródła aksjologiczne. Natomiast w strefie zagadnień autotelicznych wkrada się ono w formy prze-milczenia, odsłaniające problemy pisarskie poety i nieustannie toczoną walki ze słowem i jego odbiciem - milczeniem.

czasem „życie” zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam potrzebnych
środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę¹⁷¹

Sformułowana w utworze przewrotna, autoironiczna konkluzja na temat obranej drogi poetyckiej buduje potrzebę przekraczania granic milczenia i wprowadzenia w utwór prze-milczeń. Poeta pisze, ponieważ chce, by ktoś zobaczył i uwierzył. By w nieodpowiedniości, niewystarczalności poetyckiego języka doświadczył tajemnicy. Pisze również, by nie zamilknąć. W ten sposób obala mit związany z postrzeganiem w kulturze polskiej poety wieszcz¹⁷². Jego poezja rodzi się z bólu, z braku, ze świadomości

¹⁷¹ Różewicz T.: *Dlaczego piszę?*[w] tegoż. *Szara strefa*. Wyd. Dolnośląskie. Wyd. 1. Wrocław 2002.s.59.

¹⁷² Różewicz zrywa z utrwalonym w kulturze polskiej wizerunkiem poety doskonałego, wieszcz¹⁷². Ujawnia swą niedoskonałość, ograniczenia i pisze o sobie w sposób ironiczny. Rozumienie bycia poetą podejmuje w ciekawym studium Z. Majchrowski: *Poezja jak otwarta rana. Czytając Różewicza*. Wyd. PWN. Warszawa 1993.

ograniczeń i jednocześnie z wielkich pragnień. Okazywany w niej różnorodny brak, niemoc, choroba staje się najlepszym potwierdzeniem potrzeby ich wyeliminowania.

Poeta w powyższym wierszu występuje w roli mentora, przewodnika, o czym świadczą zastosowane środki wyrazu. Wiążą one tekst z wypatrywaniem tego, co jest ukryte za „życiem”, czy też „za górami”. Wprowadzenie w obszar refleksji poetyckiej problemu „zasłaniania”, a jednocześnie wypatrywania czegoś „co jest za” wymusza na odbiorcy tekstu wprowadzenie w moment odczytywania „wiedzę oczu”, mieszczącą w sobie pragnienie dostrzeżenia, wypatrzenia tego, co jest ważne, potrzebne w życiu:

Wiedza oczu nie jest utopią. Widzę zawsze dalej, pchany sam nie wiem jaką potrzebą rozumienia i kochania; dalej, gdzie docieram do punktu wyjścia. Nieważne dokąd idę, lub zdaje mi się, że idę, jeśli każdy ruch jest koniecznym powrotem do źródeł¹⁷³.

Można odnieść wrażenie, że odnotowane spostrzeżenie związane jest z myślą poetycką, która sugeruje potrzebę nowego spoglądania na świat, nawet jeśli, jak podpowiada finałowa część wypowiedzi, będzie w niej tkwić nieustannie element zaciemnienia, „zasłonięcia”. Ogląd ten jest istotny, ponieważ mieści się w nim chęć dotarcia do „źródła”, do rdzenia, do początku nas samych, do tajemnic życia i jego horyzontów. Co więcej, istotny jest on dla odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule „*Dlaczego piszę?*”, ponieważ sugeruje odpowiedź. „Niepełnosprawność” nas - „zjadaczy chleba” - staje się dla twórcy wyzwaniem. Poeta pisze, by udowodniać sobie, że granice poznania nie oznaczają kresu możliwości. Ich istnienie wymaga nieustannego przekraczania siebie i trudnej dla poety wiary w istnienie czegoś większego i prawdziwego. Wiąże się z przełamywaniem racjonalnego punktu widzenia, wymaga sięgania wzrokiem poza to, co jest widzialne, poza to co jest dane, zmusza do przenikania szarej rzeczywistości, przełamywania osiągniętej stabilizacji. Powinniśmy tak czynić, ponieważ, jak wynika z oracji podmiotu lirycznego, przekroczenie tych granic daje szansę na osiągnięcie szczęścia, ponieważ za tym co mamy, co jest nam znane i dostępne mieści się coś ważniejszego, większego i prawdziwszego.

Autor podkreśla, że pytanie o poetę i jego rolę w życiu w poezji Różewicza „zyskuje inny wymiar: ożywia zainteresowanie ontologią słowa, metafizycznością sztuki (bądź jej zanikiem), etosem artysty pod naporem dynamicznej historii i pod presją kostniejących mitów, narasta poczucie tragizmu kultury.” [s. 64-65] Co więcej badacz dowodzi istnienia w poezji artysty mitu okaleczonego poety, „Poeta, wieszcz, prorok zostaje naznaczony już to ślepotą, już to epilepsją, już to gruźlicą, już to chorobą duszy...” , który na podobieństwo lekarza Chirona jest śmiertelnie zraniony. [s.194]. Wg Majchrowskiego bycie poetą związane jest ze zranieniem, które jest „traumą – raną zadaną przez urodzenie się poetą, nieuleczalną skazą, która – jak dowodzi L. A. Fiedler – jest nieodrodnym elementem archetypu Poety, znakiem tej szczególnej, osobnej, napiętnowanej kondycji.” [s. 193-194]

¹⁷³ Jabès E.: Powrót do Księgi. Op. cit. s.117

Istotnym elementem semantycznym tekstu jest pojawiające się w wierszu tajemnicze „*To*” wydarte bieli kartki, jak i w niej osadzone. „*To*”, które zostało osnute milczeniem. „*To*” pisane wielką literą. Jego obecność nie jest przypadkowa i nie wynika z językowego ograniczenia. Osadzone zostaje w intrygującym refrenicznym pierścieniu określeń temporalnych - „*czasem*”, wizualnych - „*zasłania*”, „*zasłaniają*” i wartościujących - „*co jest większe*”, „*co jest*”. Z językowego punktu jest wyłącznie zaimkiem wskazującym, zawierającym niedopowiedzenie, bo brak mu określoności. I zdecydowane w tej najprostszej konstrukcji gramatycznej, wyrażona została powściągliwość nieobca milczeniu i tajemny gest, przełamujący jego bezgłośność. Zaimek ten, jest kluczem do zarysowania tajemnicy bycia, sekretu życia, w cieniu którego człowiek trwa i którego nie dostrzega. Co więcej obdarzone magią interpretacyjnych odniesień tekstowe „*To*” zawiera w sobie pierwiastek sacrum, składający się z ciszy milczenia, mieszczącej się na przecięciu dwóch osi życia: horyzontalnej, osadzonej w życiu i wertykalnej – wyrażonej przez symbol góry. W ten sposób powszechność codziennego zastosowania tego zaimka zostaje w wierszu odebrana, a popularność w potocznej polszczyźnie spożytkowana w celu wytworzenia wspólnoty świata pomiędzy Ja i Ty wypowiedzi lirycznej. „*To*” ujawnia zapomniany przez człowieka dawny język, który w swej prostocie komunikował zdumienie, fascynację, strach lub uwielbienie.

Niedookreślony zaimek wskazujący implikuje prze-milczenie. Prowokuje odbiorcę do wypełnienia jego pola semantycznego konkretnym rzeczownikiem, określoną nazwą, mieszczącą w sobie myśl ważną dla każdego czytelnika. Rola „*ja*” lirycznego ogranicza się jedynie do wykonania gestu, znaku, wskazującego na coś, odwołującego się do czegoś i tworzącego w tekście mocny akcent. Jego zasadniczym zadaniem jest odsłonięcie wartości i uświadomienie istnienia tego, co jest jedynie przeczuwane. Mieści się w nim także, jako w figurze poetyckiej, dramatyzm trwania nad przepaścią bieli, z której wyłania się i do której może powrócić poeta i odbiorca jego utworu.

Podmiot liryczny określa się w tym wierszu jednoznacznie jako twórca, który ma odwagę wyznać, że „*nie zobaczy tego/ nigdy*”, że jest okaleczony - ślepy i bezradny w samotnym przeżywaniu życia. Dlatego będąc współtowarzyszem wędrówki z „*Ty*” lirycznym, obdarzony „*raną*” może jedynie sygnalizować, przeczuwać, strzec i bronić tego, co jest ulotne, niezauważalne. Określa siebie i swą poetykę, jako tę, która właśnie poprzez zanurzenie w doczesności, wie o istnieniu „*tego*”, co jest od niej większe. Tego, co dla nas wszystkich jest tajemnicą. Jako zdeklarowany realista jest świadomy własnych ograniczeń. Otwarcie wyznaje, że sam nie posiada „*ani siły/ ani wiary/ która przenosi góry*”

i dlatego pozostaje w sferze własnych ograniczeń, by jednocześnie penetrować rewiry ukrytej prawdy związanej z duszą i logiką człowieka.

Wiersz Różewicza operuje milczeniem przede wszystkim wtedy, gdy dotyka tajemnicy ludzkiego życia. Zazwyczaj towarzyszy mu cisza otaczana dyskretną bielą każdego wersu. Cisza pozwalająca ogarnąć się całą i prowadząca czytelnika w ascezie słów do prawdy tekstu. Milczenie każdego wyrazu - jego konkretne, wybrzmiewające znaczenie, oddaje brzemień oddechu życia i myśli o nim. Obecność prze-milczenia i milczenia zarezerwowana została w przypadku wiersza z „*Plaskorzeźby*” ****czas na mnie* dla tajemnicy śmierci, która w przestrzeni całego tekstu nie zostanie konkretnie nazwana, ale będzie obecna w formie eufemizmu:

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic

więc to już
wszystko
mamo

tak synku
to już wszystko

a więc to tylko tyle

tylko tyle

więc to jest całe życie

tak całe życie.

Pojęcie śmierci zostało w tym przypadku zarezerwowane dla strefy tabu. Jej obecność przejawia się w postaci zaimka wskazującego - „to”- który wzmocniony został obrazem „*tamtego brzegu*”, by w ten sposób oznajmić koniec życia, fakt pożegnania go - „*więc to już wszystko*”, „*a więc to tylko tyle*”. Lecz siła jego znaczenia nie ogranicza się do przestrzeni „niebytu” i zaskakująco dla samego czytelnika uruchamia się w słowach odnoszących się do życia. Dzieje się tak, gdy podsumowanie ujęte zostaje w słowa - „*więc to jest całe życie*”. Nałożenie semantyczne nieokreślonej formy gramatycznej, wyrażającej tajemnicę i ogromne zadziwienie wobec śmierci i życia, ujawnia trudną prawdę o trwaniu człowieka w świecie, o jego czasie przemijania i śmierci.

Obraz końca ludzkiego życia w tym wierszu nie emanuje rozpaczą, lecz staje się faktem. Poeta chwilę śmierci wyraził w poczuciu gorączkowego upływu czasu. Chronosu, który dla człowieka jest nieubłagany - „*czas na mnie/ czas nagli*”- ponieważ niesie kres, który wywołuje pytanie, mieszczące w sobie wymiar duchowości - „*co ze sobą zabrać/ na tamten brzeg?*” i w którego nieskończoności ujawnia się obecność umarłej matki, znajdującej się po tamtej stronie i prowadzącej rozmowę z synem.

Obecność matki jest szczególna, ponieważ jawi się ona jako współczesny przewoźnik – Charon, który rozwiewa wątpliwości i nie buduje w swych odpowiedziach żadnej grozy bycia na tamtym brzegu. Emanuje z niej spokój, a odpowiedzi pełne powagi niosą w sobie mądrość życiową. Ponadto jej obecność budzi poczucie bezpieczeństwa i otwiera przed synem kolejne prawdy.

Punktem wyjścia dla zobrazowania końca życia, jest ukazanie podporządkowania człowieka wobec czasu, a tym samym uświadomienia skończoności istnienia. Osoba mówiąca w tekście przedstawia się jako świadomie doświadczający swego trwania i przemijania człowiek, który dotarł do kresu swego istnienia. Zamknięty w rygorze czasu jest przez niego ponaglany. Chronos wyzwala w nim również zasadnicze pytanie związane z przejściem do krainy „umarłych”. Dlatego „ja” liryczne pyta siebie: „*co ze sobą zabrać*”. Czyni tak, ponieważ chce przygotować się do pożegnania przeżytego życia i rozpocząć je tam - jeszcze raz, jak czynili to jego poprzednicy, dla których w większości przypadków śmieć była kojarzona z kolejnym etapem podróży, z opuszczeniem znanych ziemskich przestrzeni i dotarciem do nowej krainy. Wędrowki, do której należało się przygotować - zabrać ze sobą przedmioty codziennego użytku i przedmioty magiczne, świadczące o wymiarze duchowym, o wierze w istnienie świata po tamtej stronie¹⁷⁴. Dokonujący summy życia człowiek definitywnie jednak stwierdza, odpowiadając natychmiast sobie, że nie musi niczego ze sobą zabrać. Nie musi obciążać siebie zbędnym bagażem. Ja liryczne nie zabierze ze sobą niczego. Czyżby dla niego nie istniało życie po śmierci? Pojawiające się „nic” możemy odczytać jako zanegowanie wiary w drugie życie, wyrażone poprzez pustkę, nicość. „Ja” liryczne ogłasza w nim definitywny koniec siebie zarówno w wymiarze duszy i ciała:

Wiem że umrę cały
i stąd płynie
ta słaba pociecha
która daje siłę

¹⁷⁴ Dokonuję pewnego uproszczenia, ale jak podają badania archeologiczne i antropologiczne w większości przypadków kultur starożytnych, z których kręgów wywodzimy dzisiejsze społeczeństwa, przygotowywano się do życia po śmierci ofiarowując zmarłym różnego rodzaju przedmioty.

trwania poza poezją¹⁷⁵.

Wyraża w ten sposób ostateczny swój koniec, pełne i idealne zamknięcie życia. Jest przekonany, że „*tamten brzeg*” niczego mu nie zaoferuje. W deklaracji niewiary jest dramatycznie szczery:

nie wierzę
nie wierzę od przebudzenia
do zaśnięcia

nie wierzę od brzegu do brzegu
mojego życia
nie wierzę tak otwarcie
głęboko
jak głęboko wierzyła
moja matka¹⁷⁶.

Cały wiersz skupia się na momencie pożegnania życia i w tym obszarze tworzy najbardziej emocjonalny przekaz. Rozmowa pełna surowości, ascetycznych słów kierowanych do matki opiera się na pytaniu.

W ten sposób Różewicz jako poeta ujawnia sposób wywoływania z bieli kartki problemu ciszy i milczenia. Składa się na nie słowna powściągliwość, prawda człowieka i lapidarność tekstu. W taki sposób poeta próbuje wyrazić najbardziej wewnętrzną, dotyczącą ontologii i eschatologii trwania każdego człowieka prawdę.

Padające w wierszu pytanie o kres życia wybrzmiewa nienasyceniem życia - rozczarowaniem i wypełnieniem - przyjęciem, zaakceptowaniem jego skończoności. Sąsiadujące z nim ciepłe i spokojne słowa matki, potwierdzające koniec, „*tak synku/ to już wszystko*”, wprowadzają ciszę emanującą spokojem i pogodzeniem się z przebiegiem czasu życia. Najprawdopodobniej dzieje się tak, ponieważ matka wyrasta z ciszy nieobecności, jest jej świadkiem, rzecznikiem, mieszkańcem. To ona musi oswoić syna z nową sytuacją, dlatego na każde pytanie odpowie ze spokojem, potwierdzając jego przypuszczenia i eliminując niepokój. „Ja” liryczne pozostanie natomiast w sferze zadziwienia - „*a więc to tylko tyle*”, „*więc to jest całe życie*”. W jej obszarze będzie próbowało zrozumieć siebie, uchwycić ideę, optykę nowej rzeczywistości.

Śmierć pozbawiona tragedii staje się faktem, wielkim zadziwieniem, budującym pytanie o życie - „*więc to jest całe życie*”. W niedomówieniu poeta próbuje przybliżyć się do prawdy na temat bycia człowieka w świecie. Stroni od sztuczności, cudowności, budowania wizerunku zaświatów, koncentrując się na osobie. Wskazuje na wartość życia,

¹⁷⁵ T. Różewicz.: „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”[w] tegoż. *Plaskorzeźba*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1991.s.39-40.

¹⁷⁶ T. Różewicz.: *Cień*. [w] tegoż. *Matka odchodzi*. Wyd. Dolnośląskie. Wyd.2. Wrocław 1999. s.61.

jak i uśpioną w nim śmierć, myśl eschatologiczną, ponieważ tylko te dwa punkty, pomiędzy którymi jesteśmy rozpięci, tworzą pełnię ponaglącego nas czasu.

Co łączy te teksty? Jak zawsze u Różewicza niepokój i coś jeszcze - „*błądzenie języka, zawsze bogatszego niż wiedza, mającego zawsze skłonność, aby iść dalej niż spokojna i oziębła pewność*¹⁷⁷”.

W niektórych swoich wierszach Różewicz buduje atmosferę ciszy, pokrywającej poważne problemy związane z naszą egzystencją. Cisza ta mieści w sobie milczenie, na które należy się zgodzić, bo wiąże się z naszym przemijaniem, odchodzeniem. Łączy ona w sobie nie tylko niewyraźność, ale niepoznawalność życia. Niewyraźność życia z kolei wnosi dozę tajemniczości - nie tyle związanej z granicą poznawczą - granicą empiryczną, ile z wiarą. Różewicz jako poeta zamyka się w „figurze życia” i w niej próbuje dotrzeć do największych rozdarć i problemów. Poeta nie zachowuje milczenia, tak jak niegdyś nakazywał mu to uczynić Wittgenstein - pisze dalej, przełamując ciszę słowem, docierając do milczenia w prze-milczeniu lub w bieli kartki. Ustala nowe możliwości języka i dzięki temu komunikuje treści.

Prawidłowością poezji przełomu XX i XXI wieku Różewicza staje się operowanie zaimkiem wskazującym, który zarysowuje, próbuje dookreślić i tym samym wyprowadza język z potrzeby nazywania na rzecz wskazywania tajemnicy. I chociaż zabieg ten powtarza się w kilku tekstach nie możemy mówić o przypadkowości, czy też natchnieniu poety, ale o rzetelności, świadomości warsztatu.

Usta i mowa milczenia

Różewicz po wieloletnim milczeniu ponawia próbę zdefiniowania poezji¹⁷⁸. Patrzy na kolejne jej oblicza pełne sprzeczności. Dowodzi, że prawda o niej składa się z powtarzanych fragmentów myśli i form, a także odsłania jej źródło, wskazując na usta i milczenie. Co więcej, ukazuje poezję jako istotę żywą, zamieszkującą wewnątrz poety, rozwijającą się w nim i przechodzącą wiele metamorfoz:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesięciu latach

¹⁷⁷ Zob. Derrida J.: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Warszawa 2004. s.151.

¹⁷⁸ Najbardziej znana próba oświecenia poezji zawarta została w wierszu „Moja poezja”.

pisania
poezja
może się objawić
poecie
w kształcie drzewa
odlatującego
ptaka
światła

przybiera kształt
ust
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści¹⁷⁹.

W tym wierszu poezja przyobleka się w konkretne kształty, wśród których są także usta. Poeta otwiera tą myśl interpretacyjną w celu połączenia w dwóch semantycznych znaczeń, odmiennych wymiarów poezji. Pierwszy trop odczytania mieści się w wymiarze biologiczności, w znaczeniu ust jako otworu gębowego, za pomocą którego człowiek przyjmuje pokarm. Natomiast drugi trop otwiera znaczenie symboliczne. Usta w wymiarze biologicznym przedstawiają się jako drapieżne - służące pochłanianiu, pożeraniu jak i uwodzeniu. Erotyzm i głód, okalający semantykę ust, dowodzi wyjątkowości przypisanej poecie w wymiarze kulturowo-literackim jako pożeraczowi świata i człowiekowi uwiedzionemu przez życie. Wiersz podkreśla także znaczenie ust jako magicznej drogi, w której rodzi się i wybrzmiewa słowo. „Usta” z liryku są nie tylko naturalnym kanałem komunikacyjnym, będącym symbolem ludzkiej godności, różniącej człowieka od zwierzęcia, ale i ‘wyrazem’ obecności w świecie. W tej specyficznej konfluencji, drapieżności i erotyzmu, komunikacji i narodzin słowa, mieści się jeszcze jedna tajemnica poezji - milczenie.

Poeta w swej ponad pięćdziesięcioletniej praktyce pisarskiej przygląda się ustom zamkniętym, otwartym, chorym, zdrowym, wykrzywionym w przerażającym, zamartłym krzyku i nakazuje kojarzyć je z ustami pożeracza świata, ustami głodomora, ustami człowieka cierpiącego lub ustami bylejakości słów¹⁸⁰. W latach 1991 – 2004 zyskują one nowe, istotne

¹⁷⁹ Różewicz Tadeusz: *** *poezja nie zawsze*. [w] tegoż: *Plaskorzeźba*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1991.s.11.

¹⁸⁰ Różewicz w pisaniu o ustach wraża przede wszystkim trwanie człowieka, niejednokrotnie wyraźniejsze właśnie poprzez cierpienie. Otwarte usta w poezji i sztukach Różewicza mieszczą w sobie ból istnienia, wyobcowanie, przerażenie światem. Dzieje się tak np. w otwierającym *zawsze fragment* poemacie, w którym możemy przeczytać o ustach Sigmunda Freuda: „*chciałem go sprowokować/ więc zapytałem czy słyszał/ o gnijącej jamie ustnej Sigmunda Freuda/ pod koniec życia nawet wierny/ pies uciekał od swego pana/ nie mogąc znieść smrodu/ czemu Pan nie malował/ podniebienia zjedzonego/ przez pięknego raka/(...) i powiedz mu jeszcze/ że Franz Kafka bał się otwartych/ ust i zębów pełnych mięsa i złotych koronek/(...) szkoda że Bacon nie*

znaczenie. Poeta zamyka je, pozornie odbierając im ich moc. Rejestrowanie ich zamykania, przez składany na nich palec, staje się wyrazem świadomości artystycznej. Właśnie w tym geście - nie mowie - twórca zagradza drogę gadulstwu, by niepotrzebnym słowem, jeszcze jednym głosem nie zafałszować prawdy, by nie zatracić istoty tekstu i nie zbagatelizować powagi i mocy samego milczenia. W ten sposób uruchamia się oddana w tekście „*poezja nie zawsze...*” jedność ust z milczeniem. Obecność zamkniętych ust staje się wyrazem protestu poety, niemym krzykiem przeciwko rozdrabnianiu słów. Milczące usta stają się wymagającą dla odbiorcy mową wewnętrzną, rozmową prowadzoną w ciszy wnętrza człowieka. Tworzą ekspresjonistyczny portret współczesnego świata: „*Dla mnie - pisze poeta w poemacie „Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym” - „zamknięte usta/ są najpiękniejszym krajobrazem*¹⁸¹.” Ustom tym towarzyszy „gnieźdzące” się w poezji milczenie, będące dla sztuki słowa gniazdem, schronieniem i domem. Rozpięty między głosem i ciszą poeta jest tym, „który pisze i jest pisany”, a poezja jawi się jako żywy organizm kiełkujący lub obumierający w poecie.

Dlaczego w poezji przełomu Różewicz przemycza obrazy zamykanych ust? Odpowiedź w tym przypadku jest prosta. Poeta, jako obserwator życia, doświadcza wspólnego wszystkim mieszkańcom Ziemi czasu gadulstwa, odbierającego słowom moc znaczącego mówienia. O wiele trudniejsze staje się natomiast pytanie, czy przedstawiane usta pozbawione zostały na zawsze mowy i skazane są wyłącznie na zachowanie milczenia? Czy wyrażają jedynie pustkę współczesnego człowieka, czy chronią go przed upadkiem?

Jeden z ciekawszych poetyckich obrazów zamkniętych ust umieścił poeta w wierszu wywołującym szerokie konotacje kulturowe:

usta prawdy
są zamknięte
palec na wargach
mówi nam
że przyszedł czas

na milczenie

namalował/ portretu Eliota cierpiącego/ na zapalenie okostnej / z twarzą owiniętą w kraciastą/ chustę.” Pejzaż ust zamkniętych jest również obecny w *Plaskorzeźbie*, w wierszu *przerwana rozmowa*, ale tym razem, jak podkreśla G. Niziołek są one metonimią świata, „który zamilkł – pozbawiony słów (mówionych i drukowanych). Ta cisza, tak pożądana niegdyś przez bohatera „Kartoteki”, związana jest z cierpieniem ciała. Choroba dotknęła narządy mowy: gardło, podniebienie, wargi, język” [Zob. Niziołek G.: *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Wyd. Literackie. Kraków 2004. s.250.]: „każdy łyk boli mnie dzisiaj/ jak potłuczone szkło/ kaleczy gardło/ ogień podchodzi do podniebienia/ czy dotknęłaś moich warg/ [...] wczoraj miałem język jak z waty/ a dzisiaj całkiem skołczyły.” Cyt. za Różewicz T.: *przerwana rozmowa* [w] tegoż *Plaskorzeźba*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1991. s.115.

¹⁸¹ Zob. Różewicz T.: *Francis Bacon...*[w:] tegoż. *Plaskorzeźba*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1991.s.13.

nikt nie odpowie
na pytanie
co to jest prawda

ten co wiedział
ten co był prawdą
odszedł¹⁸².

Zamknięcie ust prawdy można powiązać z nowym czasem życia człowieka. Z czasem milczenia pokrywającego upadek uniwersalnych wartości, tworzących, w czasie rozkwitu kultury europejskiej, zrąb tożsamości jej mieszkańców. Usta prawdy, (Bocca Della Merita) w okresie rzymskim, nie były tylko marmurową maską. Umieszczone przed wejściem do świątyni spełniały rolę sakralną, której istota związana była z prawością, prawdą. Wierzono, że ten, kto włoży swoją dłoń do Ust i będzie składać fałszywe świadectwo, zostanie okaleczony. Z biegiem antycznego czasu, usta prawdy stały się włazem zamykającym ujście do kanału ściekowego, by w średniowieczu powrócić do swej dawnej funkcji. Umieszczane w przedsionku kościoła pełniły funkcję karzącą dla wszystkich dopuszczających się zdrad i kłamstw. Były milczącymi świadkami wykonywania wyroku obcinania dłoni¹⁸³. Ich obecność w życiu społecznym przeobraziła się w symbol bezkompromisowej prawdy. Stały się wizualną formą obrony przed tym, co nią nie jest, by w ten sposób chronić ludzi przed kłamstwem i jego konsekwencjami.

Położony na nich współcześnie palec paradoksalnie głosi potrzebę obrony fundamentu egzystencji człowieka - prawdy o nim samym. Przyjęta przez poetę postawa wyrażania problematyki funkcjonowania zagadnień etycznych w zawirowaniach współczesnego świata mieści się w kategoriach moralnych określonych przez Izydore Dąmbką. Według niej milczenie, jako kategoria moralna, „*ułatwia skupienie wewnętrzne i uintensyfikuje przeżywanie pewnych stanów świadomości. [...] Milczenie jest cnotą, gdy nie jest obowiązkiem, lecz służy jakiemuś dobru moralnemu*”¹⁸⁴.

Milczenie w tym przypadku odkrywa potrzebę wejścia w jego ciszę, ponieważ wartości, a wśród nich przede wszystkim prawda, wyrażające moc realnego poznania świata, zostały zaciemnione, zabrudzone. Zamknięte, przez położenie na wargach palca, usta prawdy nie głoszą potrzeby zachowania milczenia wobec tego, co dzieje się - w czasie odejścia Boga, gdy „*ten co wiedział/ ten co był prawdą/ odszedł*” i skazania człowieka na wymiar wyłącznie

¹⁸² Różewicz Tadeusz: *Palec na ustach*. [w] tegoż. *Wyjście*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 2004. s.23.

¹⁸³ Interpretację tego tekstu można wzbogacić poprzez zderzenie go z wcześniejszym, wpisanym w tomik „*Głos Anonima*” poematem Różewicza *Et in Arcadia ego*, czy z opowiadaniem „*Śmierć w starych dekoracjach*”.

¹⁸⁴ Zob. Izidora Dąmbka.: *Milczenie jako wyraz i jako wartość*. [w] „*Roczniki Filozoficzne*” 1963. R.11. z.1.s.77.

ludzki. Zamknięte usta prawdy, obrazują utratę prawdy, jak i czas refleksji, ponownego rozpoznania. Dlatego gest złożenia palca na ustach prowadzi raczej w stronę intymnej rozmowy. Zdezorientowany człowiek, znajdujący się w stanie zawieszenia, sam musi szukać prawdy. Nie pomoże mu w tym żadna siła. Dlatego powinien przede wszystkim spojrzeć w głąb siebie i usłyszeć szept swego wnętrza, usłyszeć wewnętrzny głos.

W ten sposób zamknięte usta prawdy nabierają nowego znaczenia - są stróżami mowy prawdziwej, prostej, pozbawionej zawilej i pustej kwiecistości. Bronią słowa wewnętrznego, wyprowadzonego z trzewi, potwierdzającego prawdę o tym, kim jest człowiek i dokąd zmierza. W milczeniu mowy mieści się prawda, a także postawa poety, który opowiada się za etyką języka, za czystym przekazem, tj. takim, w którym myślom towarzyszą wyrażające je słowa.

Kolejnym tekstem przedstawiającym obraz zamykanych ust, z zastosowanym tym samym gestem, położeniem palca na ustach, jest wiersz pt. „*Ostatnia rozmowa*”:

zamiast odpowiedzieć
na moje pytanie
położyłeś palec na ustach

powiedział Jerzy

czy to jest znak
że nie chcesz
że nie możesz odpowiedzieć

to jest moja odpowiedź
na twoje pytanie
„jaki sens ma życie
jeśli muszę umrzeć?”

kładąc palec na ustach
odpowiedziałem Ci w myślach
„życie ma sens tylko dlatego
że musimy umierać”

życie wieczne
życie bez końca
jest byciem bez sensu
światłem bez cienia
echem bez głosu¹⁸⁵.

W tym przypadku tytułowa „*Ostatnia rozmowa*” dotyczy fundamentów życia człowieka, jego biologicznego początku - narodzin i końca - śmierci. W atmosferze powagi, wymuszonej przez okoliczności jej prowadzenia, a mianowicie obecności przymiotnika

¹⁸⁵ Różewicz Tadeusz.: *Ostatnia rozmowa*. [w] tegoż. *Wyjście*. Op. cit. s.24.

„ostatnia”, pojawiające się milczenie, będące rezygnacją z jakiegokolwiek słowa w kulminacyjnym momencie wiersza, wydaje się za pierwszym dotknięciem absurdu i prowokacyjne. Usłyszane, wyprowadzone z wnętrza, z serca i umysłu milczenie buduje jedną z najcenniejszych odpowiedzi, jakie udziela się na pytanie wątpliwej osobie - „*jaki sens ma życie/ jeśli muszę umrzeć?*”. Różewicz w tak skonstruowanej odpowiedzi: „*kładąc palec na ustach/ odpowiedziałem Ci w myślach/ „życie ma sens tylko dlatego/ że musimy umierać”*”, jako poeta, ucieka przed zawilścią teorii filozoficznych, a także unika odniesień teologicznych. Nie dopuszcza również do wprowadzenia w obszar tekstu naukowego słownictwa. Odpowiedź zawiera w prostocie myśli, która objawiona w milczeniu staje się prawdą. Milczenie twórcy jest wyrazem pogodzenia się z ludzkim losem. Jednocześnie uświadamia istnienie tajemnicy splecionej z życiem śmiercią. Położony palec na ustach nie jest objawem ucieczki przed odpowiedzią ani ukazaną niechęcią wobec ujawnienia przekonań: „*czy to jest znak/ że nie chcesz/ że nie możesz odpowiedzieć?*”. Jawi się raczej jako wyraz zgody na życie w całym jego paradoksie początku i końca. Gest milczenia jest potwierdzeniem tajemnicy istnienia. Nie jest przekorą poety - przyjaciela. W nim zawiera się akceptacja bycia człowiekiem i prośba o refleksję, o usłyszenie swego wnętrza, o uświadomienie sobie i pogodzenie się z paradoksami życia, wpisującymi się w ludzkie trwanie. Milczenie to może uruchamiać jeszcze jednej sens - wiarę, że istnieje się tylko tu i tylko teraz, ponieważ „*życie wieczne/ życie bez końca/ jest byciem bez cienia/ echem bez głosu*”, a jego piękno tkwi w antynomiach. Takim paradoksem jest obecność śmierci dla tych, którzy żyją. Śmierci budującej uczucie utraty. Może dlatego uświadomienie sobie dorastania do śmierci daje większą szansę na docenienie chwili obecnej, jej piękna i prawdy trudnej do zrozumienia i zaakceptowania, której człowiek na szczęście lub nieszczęście nie umie ogarnąć zupełnie.

Ten sam obraz - położenia palca na ustach, w tym samym otoczeniu słów pojawia się w poemacie „*Nauka chodzenia*”¹⁸⁶:

patrzyłem na Światło na jego pomnik
bez głowy bez ramion

a może Bóg wystraszył się
i opuścił Ziemię?

zamiast odpowiedzieć
na moje pytanie
położył palec na ustach

¹⁸⁶ Zob. Różewicz T.: *Wyjście*. Op. cit. s.47.

czy to jest znak
że nie chcesz że nie możesz
odpowiedzieć na moje pytanie

[...]

czy nie chcesz odpowiedzieć
na moje pytanie
spytałem go drugi i trzeci raz

wtedy podniósł na mnie oczy
znów palec
położył na wargach

wstał i odszedł

szedł za Chrystusem.

Wiersz tytułem wywołuje problematykę etyczną - obrania i zachowania wobec życia moralnej postawy, a szczególnie poszukiwania w nim Chrystusa. Nauka chodzenia, jak i ponowne, od początku opanowywanie „*nauki chodzenia/ nauki pisanie czytania/ myślenia*” sugeruje obranie i opanowanie pewnego sposobu przeżywania swego niepowtarzalnego czasu, który, jak utwierdza czytelnika poprzedni tekst, jest niepowtarzalny i pełny tajemnic. W tym utworze pytanie, zadawane przed poetę, dotyczy sprawy wiary, religii¹⁸⁷. Pobrzmiewa w nim znana z „*Płaskorzeźby*” nuta opuszczenia świata, ludzi przez Boga, w której wybrzmiewa głos człowieka nie potrafiącego uwierzyć, zawierzyć Stwórcy:

bogowie opuścili świat
pozostawili na nim poetów

trzeba się z tym zgodzić
że Bóg odszedł z tego świata
nie umarł!

188

nie mogąc słuchać
mojego śmiechu¹⁸⁹

¹⁸⁷ Z drugiej strony wiersz ten możemy zaliczyć do kategorii utworów podejmujących dialog pomiędzy Różewiczem a wywodzącym się z Wrocławia pastorem Dietrichem Bonhoeffer'em, którego myśl teologiczna na temat „bezreligijnego chrześcijaństwa” wywarła istotny wpływ na powojenną teologię w Wielkiej Brytanii i Ameryce. W tym miejscu interpretacyjnym ucinam możliwość wyprowadzenia tez teologicznych pastora, jakie wpisał do poematu Różewicz. Nie wnikam także w rozpatrywanie teologiczne i kwestię zaistnienia w poezji zdeklarowanego „niewierzącego” obecności Boga. Ze względu na skomplikowane i trudne do zestawienia, porównania tezy Bonhoeffer'a z nauką Kościoła ograniczam interpretację do powyższych rozstrzygnięć. Czynię tak ze względu na brak kompetencji w tej sprawie. Dla wnikliwego i nie zakłamującego interpretację całości utworu ważne do zapoznania na pewno zostaną następujące książki autorstwa niemieckiego pastora: Bonhoeffer „*Krzyż i zmartwychwstanie*” Kraków 1999; „*Naśladowanie*” Poznań 1997; „*Wybór pism*” Warszawa 1970, a także publikacje: Gresham Ch.R.: „*Teologia XX wieku*” Warszawa 1999; Karski K.: „*Teologia protestancka XX wieku*” Warszawa 1971; Milerski B.: „*Dietrich Bonhoeffer. Widerstand und Ergebung*”, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga. tom 5. Warszawa 1995 lub Saranyana J.I., Illianes J.L.: *Historia teologii*. Kraków 1997 oraz Morawska A.: *Chrześcijanin w Trzeciej Rzeszy*. Warszawa 1970.

¹⁸⁸ Różewicz T.: *Nauka chodzenia...*, s. 45.

¹⁸⁹ Fragmenty tekstów pochodzą kolejno z wierszy „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, „*bez*”. Zob. [w] Różewicz T.: *Płaskorzeźba*. s.37. s.9

Wydaje się, że właśnie w tym tekście Różewicz, po raz pierwszy ujawnia swoje relacje z Bogiem - jego poszukiwanie, pragnienie odnalezienia Go w permanentnym odczuwaniu Jego braku. Po raz kolejny uświadamia paradoksy współczesnego świata i nierealność lub realność życia bez Boga w bezbożnym świecie¹⁹⁰.

Enigmatyczną staje się odpowiedź Ty lirycznego, a szczególnie przyjęcie postawy milczenia, skupienia, postawy godnej wręcz eremity. Pastor jako interlokutor dialogu kładzie palec na ustach. Czyni to jako ten, który odważnie kroczył śladami Chrystusa, który swoim życiem i pracą zaświadczał o Jego istnieniu oraz jako ten, który w szaleństwie II wojny światowej doświadczył brutalnej dojrzałości świata, polegającej na uwalnianiu się od religijnych wyobrażeń i potrzeb. Dostrzega odwrót człowieka od Boga, odwrót którego doświadcza sam twórca wiersza:

Człowiek nauczył się we wszystkich ważnych sprawach dawać sobie radę sam, bez odwoływania się do 'hipotezy roboczej: Bóg'. W zagadnieniach naukowych, artystycznych, a także etycznych stało się to oczywistością, której nikt prawie nie śmie już podważyć; od mniej więcej stu lat jednak dotyczyć to zaczyna, we wzrastającej mierze, również zagadnień religijnych; okazuje się, że wszystko funkcjonuje także bez 'Boga', i to równie dobrze, jak przedtem¹⁹¹.

Dlatego tak ważne jest pytanie stawiane przez podmiot liryczny. Zawarta w nich prośba o udzielenie odpowiedzi, ustalenie przyczyny braku obecności Boga w świecie, urasta do istotnej w trzykrotnym powtórzeniu. Powtórzeniu, oddającym indywidualny rys podmiotu lirycznego - człowieka odczuwającego osamotnienie, zanurzonego w cierpienie współczesnego świata, jak i przedstawiającym pragnienie człowieka poszukującego niezbędnej do życia prawdy. Przypomina ono najważniejsze i najbardziej dramatyczne pytania z Biblii, np. pytanie Chrystusa skierowane do Piotra „czy mnie miłujesz”, jak i trzykrotne zaparcie się apostoła w czasie aresztowania mistrza. Jest to pytanie zahaczające o jakość bycia człowiekiem w bieżącej chwili historycznej, społecznej i kulturowej.

Zachowanie milczenia Ty lirycznego mieści w sobie trudną do zrozumienia i przyjęcia postawę. Milczenie, cisza staje się jedyną możliwą do uzyskania odpowiedzią dostępną w wersach poematu. Wyraża ona nie kryzys duchowy zapytanego, ale świata. W przypadku teologa jest wyrazem zadumy, mowy wewnętrznej, skupienia, źródłem naśladowania

¹⁹⁰ Różewicz odnotowuje, w wymiarze paradoksu, w otwierającym *Plaskorzeźbę* wierszu *bez: „życie bez boga jest możliwe/ życie bez boga jest niemożliwe”*. Zob. Różewicz T.: *bez [w] tegoż. Plaskorzeźba*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1991. s. 7-8.

¹⁹¹ Kurakiewicz M.: *Dietrich Bonhoeffer: bezreligijne chrześcijaństwo* [online]. 2005-03-01 [dostęp: 2007-07-11]. Dostępny w Internecie: <http://www.magazyn.ekumenizm.pl/content/article/2005010317274273.htm>.

Chrystusa, a dla poszukującego poety staje się impulsem do wnikliwego badania nie słów, ale czynów. Różewicz w ten sposób po raz kolejny zaświadcza o geście istniejącym poza słowem – o czynie, potwierdzeniu prawdy w życiu. Milczenie Bonhoffer'a wyjaśniają pozostawione przez niego pisma. W jednym z nich odnotowuje:

Nie jest naszą rzeczą przepowiadać, kiedy przyjdzie dzień – lecz ten dzień przyjdzie, w którym znów ludzie zostaną powołani do wymawiania Słowa Boga, do wymawiania Go tak, że świat będzie się od tego zmieniał i odnawiał. Będzie to język nowy, może całkiem niereligijny, lecz wyzwalający i odkupiający, tak jak mowa Jezusa, która przerażała ludzi, lecz przecie podbijała ich też swoją mocą. Będzie to język nowej sprawiedliwości i prawdy, język głoszący pokój Boga z ludźmi i bliskość Bożego królestwa¹⁹².

W ich kontekście intrygująco wybrzmiewają ostatnie słowa poematu, „wypowiedziane” przez pastora: *„przyjacielu/ skreśl jedno „wielkie słowo”/ w swoim wierszu/ skreśl słowo „piękno”*”. Mieszczą się one w obranej przed laty drodze poetyckiej Różewicza i zakreślają najistotniejsze dla niej zagadnienie obrony prawdy, która... nie zawsze jest „piękna”. Zastosowanie w utworze prze-milczenia oraz kontrastujące ze sobą obrazy nazizmu i jego konsekwencji, chaosu współczesnego bez-bożnego świata, echa ewangelii oraz wyidealizowanej młodości, nie ułatwiają interpretacji tego fragmentu utworu. Położenie w nim akcentu na prawdzie, uwydatnia zamieszkującą w poemacie transcendencję milczenia i ...słowa. W ten sposób po raz kolejny Różewicz określa swój poetycki program, głosząc powagę milczenia i mowy. Dla poety: *„los słowa jest losem naszych namiętności. Pisarz w nieskończoność zadaje sobie pytania w nieskończonej samotności Boga, po którym odziedziczył zastygły gest. Rozpalać go za każdym razem od nowa, to nasz [pisarski] udział w podtrzymywaniu światła*¹⁹³”.

Nieprzypadkowa ze względu na powyższą myśl staje się rola poety, nawet tego, który jako dojrziały wybiera milczenie. „Stary poeta” :

siada na ławce
zdejmuje okulary
zamyka oczy

przeciera okulary
otwiera gazetę rozgląda się po świecie
składa gazetę wstaje

traci równowagę
podpiera się laską
czyta napisy
na oparciu ławki

¹⁹² Kurakiewicz M.: *Dietrich Bonhoffer: bezreligijne chrześcijaństwo...* Op. cit. s. 5.

¹⁹³ Jabès E.: *Rozmowy...* Op. cit. s. 113.

idzie mówi do siebie

rozmawia z umarłymi
poetami

podchodzą do niego
dwie kobiety
pytają czy czyta biblię
czy wierzy w piekło
koniec świata na ziemi

uśmiecha się kiwa głową
na stare lata woli
rozmawiać z ludźmi
którzy milczą

odchodzi
siada na ławce
patrzy na chmury

wtedy przelatuje
kruk
przeciąga czarnym piórem
po jego ustach
zamyka je
i odlatuje¹⁹⁴.

W wierszu tym po raz pierwszy symbol ust został związany z poetą przedstawionym w roli starca, wycofującego się powoli i ukradkiem z życia. Usunięcie się na boczny tor życia wiąże się z atakującymi go ograniczeniami czasu biologicznego, potęgującego zniedołężnienia fizycznego - „*traci równowagę/podpiera się laską*”, prowadzącego w zamilknięcie. Schorowany współczesny Orfeusz został obdarty z boskich przymiotów. Nie przedstawia się jako wyjątkowa osoba „*ze dwojej złożona natury*”. Ukazany zostaje jako jeden z wielu reprezentantów starego pokolenia. Nie przeobraża się w twórczym uniesieniu, nie doświadcza wyjątkowości - jedynie przemierza miejskie parki, zasiada, jak i inni staruszkowie na ławce i czyta gazety. Nie rozmawia, lecz wspomina, prowadzi sobie tylko znane rozmowy z umarłymi. Dany mu przedział życia biologicznego, doświadczany przez poetę emeritus’a i będący jedyną znaną mu formą egzystencji, przynosi mu, w postaci kruk, nowy i wyjątkowy okres trwania w świecie. Staje się on dla niego wymuszonym czasem zamilknięcia. Oto kruk - symbol Apollina „*przeciąga czarnym piórem/ po jego ustach/ zamyka je/ i odlatuje*”. Obraz symbolicznej detronizacji poety jest osadzony w iście realistycznym wymiarze, dlatego może być odczytywany jako ironiczny i dramatyczny. Dzieje się tak, ponieważ Różewicz wykorzystał, w celu przedstawienia kondycji XX

¹⁹⁴ Różewicz Tadeusz.: *poeta emeritus* [w]tegoż. *zawsze fragment. recycling*. Op.cit.s.58-59.

wiecznego poety znak ust oraz antyczny symbol zasady tworzenia. Kruk okazuje się ptakiem przynoszącym spustoszenie w obszar życia poety. W tradycji literackiej znak ust odczytywany jest jako źródło twórczości oraz droga narodzin słowa. Usta są miejscem magicznym, w którym słowo wewnętrzne łączy się z zewnętrznym, myśl zostaje wyrażona konkretnym wyrazem, a człowiek dostępuje godności bycia ludzkim. Kruk – atrybut boga opiekuna muz – skazuje poetę staruszką na odosobnienie, na wieczne nie mówienie, na artystyczną śmierć. Zamykając usta i odlatując, staje się symbolem śmierci poety.

Wiersz przedstawia dwa rodzaje milczenia. Pierwsze wynikające z zachowań i przekonań poety - człowieka, z jego woli „*rozmawiania z ludźmi/którzy milczą*” oraz „*rozmawiania z umarłymi poetami*”. Jest to milczenie dobrowolne, będące wynikiem obrony przed rozkrzyczanym światem i próbą obronienia wartości. Drugie milczenie jest narzuconą niewolą. Typowym zamknięciem, ograniczającym pełne bycie w świecie. To odmowa mówienia, jej zanegowanie, a tym samym śmierć poezji. Zamknięte usta poety tworzą złowrogie milczenie i głoszą śmierć niewytłumaczalnego powołania, któremu próbował on sprostać w swym życiu. Dotykające je czarne pióro kruka symbolizuje obumarcie wewnętrznej pieśni, a tym samym jest ostatnim tchnieniem poety. Może okazać się także zaznaniem długo oczekiwanego spokoju¹⁹⁵.

Wydawać się może, że ten katastroficzny i po części ironiczny autoportret poetów powinien zwieńczyć rozważania na temat milczenia mieszczącego się w ustach artysty. W poezji Różewicza jest on na tyle symboliczny, że aż podejrzany. Realne zamknięcie poety, pozbawione symboliki czy metafor staje się groźne w wizerunku ust wypełnionych piaskiem. Ust kojarzących się jednoznacznie z osobą umarłą, uduszoną.. Poeta w jednym ze swych wierszy odnotowuje:

budzę się
z ustami pełnymi
piachu¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Wiersz Różewicza w pewnym wymiarze – sprzeczności - koresponduje z zamieszczonym przez Miłosza w tomiku poetyckim „*to*” wyznaniem: „*W głębokiej starości, z pogarszającym się zdrowiem, obudziłem się w środku nocy i wtedy doznałem. Było to uczucie szczęścia tak olbrzymiego i doskonałego, że w życiu minionym istniały tylko jego zadatki. I to szczęście nie miało żadnych powodów. Nie usuwało świadomości i nie zniknęła przeszłość, którą w sobie nosiłem razem z moją zgryzotą. Teraz nagle została włączona jako potrzebna część całości. Jakby jakiś głos mówił: „Nie martw się, wszystko odbyło się tak, jak być musiało, zrobiłeś, co tobie było wyznaczone i nie musisz myśleć o rzeczach dawnych”. Spokój, który czułem, był spokojem zamknięcia rachunków i łączył się z myślą o śmierci. Szczęście po tej stronie było niby zapowiedź tego samego po drugiej stronie. Zdawałem sobie sprawę, że otrzymuję dar nieoczekiwany i nie mogłem pojąć, dlaczego spadła na mnie ta łaska.*” Zasadniczą różnicą jest zaistnienie w wypowiedzi Miłosza elementu sakralnego, który jest odrzucony przez „*kreta*” [określenie Różewicza z tego samego tomiku poetyckiego]. Zob. Miłosz Cz.: *Obudzony*. [w:] tegoż. *to*. Wyd. Znak. Kraków 2000.s.39.

¹⁹⁶ Różewicz Tadeusz: *wicher dobijał się do okien*. w: tegoż: *zawsze fragment*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1996.s.87.

Wypełnione piaskiem usta przedstawiają mającą miejsce każdego dnia agonię poety. Piasek buduje negatywne konteksty frazeologiczne. Można „gryźć piasek”, „budować na piasku”, „piaskiem sypać w oczy”, „osiąść na piasku”, czy też doświadczyć „piasku niepamięci”¹⁹⁷. Wypełnione piaskiem usta stają się obrazem uduszenia poety nic nie znaczącymi słowami. Piasek staje się metonimią upadłego języka i słowa, a usta nie komunikują, lecz stają się zbiorem tragedii niewyraźnego w rozmyciu znaczeniowym świata. Są symbolem wyczerpanego słowa. Słowa obumierającego i nie mogącego wyrazić myśli.

Poeta rozpoczyna walczyć o usta, o oddech poezji i wyraża niezgodę na zaistnienie milczenia destruktywnego, będącego wynikiem działania „*Robigusa (...) demonia rdzy – z drugiego rzędu bogów*”. Boga zachłannego, zacierającego ślady działania człowieka. Twórca obserwuje i doświadcza jego chciwości i konsekwencji działania. Ów demon mieści się w czasie historycznym, proponując współczesnemu człowiekowi utratę pamięci, a tym samym wyrzeczenie się prawdy. Na ciche, systematyczne, wykonywane w milczeniu działanie Robigusa poeta nie może i nie chce wyrazić zgody, bowiem oznaczałaby ona usunięcie wielu śladów działania człowieka. Przeciwstawia się więc jemu i walczy z coraz bardziej agresywnym „*demonem rdzy*”, „*powlekającym rdzą – nie tylko - przeszłość- ale słowa i oczy/uśmiechy/zmarłych* – i w ostateczności broń poety -*pióro*”¹⁹⁸.

Zamieszkujące poezję Różewicza milczenie, będące wyrazem braku chęci wypowiedziania się, ma taką samą wartość jak słowo. Jego źródłem staje się miałość życia współczesnego człowieka, ale w poetyce wrocławianina jest wyrazem wyboru świadomego komunikowania spraw istotnych. Wprowadzane w przestrzeń tekstu uruchamia mowę wewnętrzną, którą można usłyszeć pod jednym warunkiem, mianowicie trzeba samemu zamilknąć. Milczeniu temu towarzyszy cisza, spokojnie oplatająca humanistyczne idee. Czy budzi ona zagrożenie zamilknięcia? Raczej nie. Jej podstawowym zadaniem jest ucieczka przed banalizacją, śmiesznością. Razem z milczeniem otwiera drzwi do nowego spojrzenia na konkretną sprawę, jak i buduje wytchnienie, łagodzi niepokoje, prowadzi do ukrytej prawdy. W prze-milczeniach, w stosowanej oszczędności słów cisza przeciwstawiana jest gwarowi otaczającego ją świata. Paradoksalnie buduje ona szansę spotkania człowieka

¹⁹⁷ Przeczytaj rozprawę Ryszarda Nycza na temat „*Tajemnicy okaleczonej poezji*”. *Trzy glosy do twórczości Tadeusza Różewicza*. W zbiorze pokonferencyjnym „Zobaczyć poetę”. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4-6.11.1991 pod red. Ewy Guderian –Czaplińskiej i Elżbiety Kalemby-Kasprzak. Wyd. WIS, Poznań 1993.s.97-107.

¹⁹⁸ Zacytowane fragmenty tekstów: „*nożyk profesora*” oraz „*Cienie*” pochodzą z tomiku poetyckiego poety. Zob. Różewicz Tadeusz: „*Nożyk profesora*”. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 2001.

ze sobą i z innym. Z taką sytuacją spotkamy się w wierszu „*W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*”, w którym zmodyfikowany związek frazeologiczny - „*jak cicho jest spotkać mima*” - podkreśla wyjątkowość milczenia i ciszy. Rozpoczynający utwór wiersz wyraża zachwyt nad komunikacją pozbawioną jakiegokolwiek dźwięku, ale zawierającą magiczną mowę, w której ciało - jego gesty, mimika i ruch wyrażają stany emocjonalne. Cisza mowy pantomimicznej jest wyrazem zapomnianej mowy ludzi, mowy dziecięcej, w której nawet bezgłos przemawia. Pantomima niespodziewanie odsłania wielobarwność i komunikatywność ciszy, jakkolwiek nam - czytelnikom, badaczom, ludziom XXI wieku wydaje się to absurdalne, chociaż nie pozbawione ziarna prawdy:

Jak cicho jest spotkać mima
jak dobrze że Pan nie mnoży słów
odbyła się taka piękna pantomima
wyjęta ze snów dzieciństwa¹⁹⁹.

Zacisze serca

Milczenie i cisza w poezji Różewicza nie łączy się z potrzebą podjęcia próby wyrażenia niewyrażalnego w języku naukowym, filozoficznym, czy wysoce artystycznym. Poeta nie rezygnuje z potocznego słownictwa i prostego obrazowania, by w przyjętej przez siebie i zaakceptowanej konwencji lapidarności tekstu nie uciekać od przedstawianej prawdy. Wiersze, w których gości milczenie, dotyczą w sposób szczególny nuty ludzkiego życia i odsłaniają złożoną naturę człowieka, a przede wszystkim w mistyczny sposób rysują tajemnicę duszy. Poeta nie epatuje w nich wysokim stylem, nie nakazuje rozdarcia szat i nie każe padać na kolana przed człowiekiem. Nie wykorzystuje także tajemnicy do zaciemnienia obrazu naszego życia. Wprowadza odbiorcę w obszar ciszy, w świadome pragnienie zamknięcia, by w ten sposób przybliżyć się do poszukiwanej w poezji prawdy, dotyczącej nie tylko rzeczy ostatecznych. W ten sposób odtwarza fragmenty życia codziennego, a szczególnie uczucia wiążące mężczyznę i kobietę. W jaki sposób poeta zaprasza milczenie w przestrzeń utworu? W jaki sposób, przełamując granice poetyki, pozwala swym tekstom przemawiać i być wiarygodnymi? Na te pytania znajdziemy odpowiedź śledząc chociażby prezentowane w tej części pracy następujące teksty.

Pierwszym z nich jest wiersz pt. „*nie wypowiedziane*”:

¹⁹⁹ Różewicz Tadeusz.: *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*. [w] tegoż. *zawsze fragment. recycling*. Wyd. 2. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1998. s.31.

zaraz zaczniemy rozmowę
słowa zasłonią
to co się stało
wcześniej
poza nami
bez wyjścia

jeszcze nie wiesz o tym

wyciągasz ręce
myślisz że jestem
w tym miejscu
gdzie mnie zostawiłaś

stoisz
nieruchoma niejasna
prawda dociera powoli
do twojego serca
ogładasz się
odchodzisz
w ślełą ulicę.

Wiersz wywołuje ciszę swym refleksyjnym charakterem oraz opowiedzianą w nim krótką historią miłosną naznaczoną rozstaniem, oddaleniem się kochanków. Jego emocjonalny charakter mieści się w konfrontacji świadomości „Ja” oraz „Ty” lirycznego, zbudowanej na zasadzie kontrastu oraz na dwuczłonowej budowie tekstu, w której zwrotka pierwsza i druga odnosi się do kochanka, a trzy następne rejestrują zachowania „Ty” lirycznego - od momentu budzenia się z bezbronności i naiwnej wiary do dojrzałości emocjonalnej.

Tekst sam w sobie przypomina scenariusz filmowy - tak powszechnie przewidywalny, że nie potrafiący niczym zaskoczyć widza. On - czeka na moment rozmowy i wie, że wszystko jest skończone – „*bez wyjścia*”, „*jeszcze nie wiesz o tym*”. Wie, że słowa w niczym nie pomogą, wręcz przeciwnie „*zasłonią*” uczucia. Postanawia się więc w czasie rozmowy wycofać się - zachować milczenie. Izoluje się, ponieważ jest pewny niemożności wysłownienia siebie i zamkniętych w nim emocji. Ona jest nieświadoma tego, co się rozegra, gdy „*wyciąga ręce*”. Różewicz nie rezygnuje jednak z pogłębienia schematu filmowego - zdarzenie zakotwicza w „szczelinie ludzkiego życia”, by nie zakłamać uniwersalności problemu komunikowania uczuć między ludźmi, którzy w miłości potrafią się ranić. W ten sposób odkrywamy kolejną warstwę znaczeniową tekstu. Teraz on – podmiot liryczny ujawniający się w postaci kochanka - zawieszony zostaje w przestrzeni myśli, w mowie wewnętrznej nie pragnącej słów zaciemniającej relacji pomiędzy nim a „Ty” lirycznym. Jest uwięziony, związany świadomością niedoskonałości mowy, pełnej językowych pułapek.

Doświadcza dramatu słowa, które nie wyraża, nie objaśnia skomplikowanej sytuacji duchowej. Jak ma wyrazić swe uczucia? Jak ma nazwać „*to co się stało/ wcześniej/ poza nami/ bez wyjścia*”, jak ma opisać miejsce, w którym się znajduje - „*myślisz że jestem/ w tym miejscu/ gdzie mnie zostawiłaś*”...

W jaki sposób poeta ma oddać rozdzielającą ludzi przestrzeń, jak zaradzić niekompetencji słów...? Oto na oczach czytelnika rozgrywa się tajemnicza pantomima. Poeta, dochowując wierności debiutanckiemu założeniu artystycznemu - jest człowiekiem z wyobraźnią kamienną - realistyczną, uruchamia swą znajomość sztuki, co więcej atakuje swą ostrością widzenia. Zamknięci podwójnie bohaterowie spotkania, w swej tragedii uczuć i w tragedii słowa zaciemniającego, zdobywają się na mowę pozawerbalną. Ona „*wyciąga ręce*”. Prawdopodobnie czyni to w geście pojednania, znaku miłości i zgody lub w naiwnej, pełnej dziecięcej ufności w możliwość przezwyciężenia trudów będąc razem, ponieważ jak opisuje tę mowę ciała „Ja” liryczne - „*myśli(sz) że jestem/ w tym miejscu/ gdzie mnie zostawiłaś*”. Ona jest nieświadoma zmian, powstałej odległości emocjonalnej. On w przeciwieństwie do niej wie o niemożności spotkania dłoni i ciał. Budząca się w kobiecie świadomość zamraża ją w danej chwili, konsternuje.

Efekt zamknięcia się przed sobą, izolacji, budowany jest przez dwa kolejne obrazy kobiety. Pierwszy ukazuje ją jako skamieniałą - „*stoisz/ nieruchoma*” - zdeorientowaną, wyprutą z uczuć, by później przedstawić ją jako „*niejasną*”, obcą w momencie zrozumienia sytuacji.

Wiersz stanowi jeden z najpiękniejszych quasi dialogów we współczesnej liryce. Jego treścią jest niemożliwość spotkania się w słowie, które ma rozpoznać emocje. Przedstawiona w wierszu historia, poniekąd dramatyczna, zwieńczona odejściem w „*ślepą ulicę*”, trwaniem w sytuacji „*bez wyjścia*” - dowodzi niemocy słów i magicznej potęgi ciszy, milczenia. Rozmowa miała załagodzić konflikt, zbliżyć do siebie kochanków, uleczyć ich rany, ponieważ w świadomości „Ja” lirycznego wypowiedziane w niej słowa są w stanie jedynie „*zasłonić/ to co się stało*”, osaczając i budując pułapkę. Dlatego największą dozę emocji wiersz ujawnia nie w słowie, ale w zarejestrowanym na wzór niemego filmu zdarzeniu - w pantomimie. W niej oddana została nieobecność Ja i Ty lirycznego. W niej ostatecznie zwycięża cisza. Milczenie pokrywa istotne dla nich treści. Milczenie oddaje samotność, zranienie, walkę, zgodę i klęskę. Poeta wydobywa milczenie poprzez tworzenie obrazów - „*nieruchomego stania*”, „*odchodzenia w ślepą ulicę*” i niewerbalnej mowy ciała - „*wyciągniętych rąk*”. Brak słów buduje pułapkę bez wyjścia. Różewicz w tym tekście, w oparciu o nagromadzenie czasowników zbudował obraz gestów, w które zamienił rozmowę

kobiety i mężczyzny. Nie zawsze jednak milczenie jest wyrazem przegranej - czasami wyraża ono więcej niż samo słowo, gdy mieści się w prze-milczeniu. Tak dzieje się w wierszu „*czego byłoby żal*”:

czego byłoby żal
uśmiechu Wiesławy
kiedy mówi dzień dobry

i kiedy nic nie mówi

kiedy zamyka za mną drzwi
i otwiera

po długiej podróży
i po powrocie
z dalekiej krainy
gdzie budowałem wiersz

czego byłoby żal

ciszy między naszymi twarzami
i słów które nie zostały
wypowiedziane
bo to co boskie
między ludzkimi istotami
ciągle poszukuje
swojego wyrazu

czego byłoby żal

„całego życia”
i jeszcze czegoś
ogromnego wspaniałego
poza słowem
poza ciałem.

Mieszczący się w poetyce elegijnej wiersz budowany jest w oparciu o powracające pytanie „*czego byłoby żal*”? Jego charakter mieści się w granicach wyrażalności i niewyrażalności, ponieważ poeta udziela konkretnych odpowiedzi, jak i niespodziewanie w ostatniej zwrotce ucieka od ich jednoznaczności, dosłowności. W utrzymanej poetyce intymnej, podsumowując swoje życie twórca twierdzi, że żal wiąże się z utratą nieprzemijających dla niego wartości związanych z szarym - zwykłym trwaniem w świecie, w którym najważniejszym elementem jest obecność osoby bliskiej, drogiej. W ten sposób udziela odpowiedzi na postawione w tytule pytanie. Z żalem rozstawałby się z pamięcią chwil i osób najbliższych - a szczególnie trudno byłoby wyrzec się obecności żony - Wiesławy. Jej śladów obecności, trwania w każdej chwili dnia wyrażonego w uśmiechu na powitanie i zakończenie dnia. Znaków istnienia we dwoje - sposobu zamykania i otwierania drzwi.

Obecności i zrozumienia, po długiej nieobecności. Ciszy niosącej zrozumienie, będącej wyrazem mowy bez słów, mieszczącej w sobie uczucia, siłę wręcz boskiej, sakralnej więzi dwojga ludzi. Radości i prawdy w trwaniu ze sobą, przeżywaniu każdego dnia i każdej chwili, dorastania i starzenia się. Zewnętrznej i duchowej obecności - wyrażonej cielesnością czy ruchem przedmiotów. Przede wszystkim żal będzie tych słów, które nigdy nie zostały wypowiedziane. Słów nie tych, które ranią, ale które wyrażają uczucia. Słów nazywających to, co jest boskie, idealne w człowieku.

Różewicz poprzez zawarcie informacji biograficznych wylicza największe skarby, z jakimi trudno jest człowiekowi rozstać się. Są to drobnostki dnia codziennego, przyzwyczajenia i oswojona przestrzeń, a także silna, intymna więź łącząca go z ukochaną kobietą. W tym wymiarze wiersz staje się uniwersalny, ponieważ rysuje tysiące „błahostek” zdradzających naszą wrażliwość, system wartości i wiarę. Byłoby żal także życia i co ważniejsze czegoś, co jest niewyraźne, a co jest obecne i nie mieści się ani w słowie ani czego nie może wyrazić ciało. Zagadka ponownie zamknięta została w słowie pospolitym i niewiele znaczącym. Przywołane „czegoś” – zastosowanie zaimka nieokreślonego, nie pozwala wyrzucić z życia człowieka tajemnicy, tym samym ukazuje bezradność naukowego podejścia – wyrażenia piękna niewiedzy.

Wiersz zanurza się w ciszy milczenia. Różewicz zamraża sytuację i nie boi się wprowadzenia subiektywności, a nawet elementów autobiograficznych, by w ten sposób, rysując swoją linię życia, zawsze ujmowaną we fragmentcie, nie zawrzeć spraw ogólnych, ważnych. W tym wierszu przemycą najcenniejsze chwile życia w ich powszedniości, szarości. Ale tekst ma swój urok właśnie w powtarzających się gestach, to w nich zawiera się miłość, obdarta z patosu, z wielkości metafor - pustych słów, obarczona zwykłością i nieprzemijającym urokiem. Poeta w tym utworze wywołuje fotografie pamięci.

Pierwsza i każda następna - ukazuje uśmiechniętą twarz Wiesławy; jej „krząctwo”, obecność w czasie jego pracy. Bliskość, nie znajdującą siły wyrazu, ponieważ nie można do końca wysłować jak bardzo kocha się kogoś.

Magia tego wiersza mieści się w zaprojektowanej w nim myśli o zamieszkiwaniu świata, o budowaniu w nim przestrzeni dla człowieka z myślą o drugim. Wybrzmiewa ona w prze-milczeniach, niedopowiedzeniach. W lekturze tego tekstu pobrzmiewa jak echo myśl Heideggera o budowaniu i zamieszkiwaniu świata. Zawiera się w nim myśl o mieszkaniu jako o ratowaniu Ziemi, godzeniu się na Niebo jako Niebo, oczekiwaniu Istot Boskich jako Boskich, posłuszeństwie wobec własnej istoty. Co więcej ten wiersz jest wskazówką, jak powinno zamieszkiwać się świat – w oparciu o miłość, przestrzeń uczuć, spokój, ciszę,

obecność Boga, słowa...W nim mieści się przestrzeń wertykalna i horyzontalna, które okazują się spojone wielką tajemnicą istnienia.

Ich moc tkwi w intymności oraz w ciszy, jaka je okrywa. Ciszy, w której wyrażona została zgoda na to co zostało przeżyte, czego się doświadczyło. Ciszy goszczącej w sobie prawdę o człowieku.

Milczenie w poezji Różewicza oznacza docieranie do granic ludzkiego poznania. Jest także dotykaniem granic możliwości języka i przełamywaniem ich za pomocą uruchamianego gestu językowego, wskazującego na tajemnicę, metafizykę ludzkiego istnienia. Milczenie w wierszach poety jest nachylaniem się w stronę zakrzyczanych przez współczesny świat wartości. Jest cichą mową, wprowadzającą refleksję w obszar zagadnień związanych z egzystencją człowieka, czyli jego nowoczesnego wędrowania. Pisarz nie może i nie chce zamknąć się w przestrzeni białej - niemej kartki, dlatego stosuje prze-milczenia, by uczyć sposobu wsłuchania się w to, co jest najbardziej wewnętrzne i tym samym trudne do usłyszenia. Niejednokrotnie w milczeniu buduje pantomimy, każąc wyostrzyć wzrok, dowodząc jasności mowy ciała, tak niezbędnej dawniej w niemym kinie. W bogactwie operowania kategorią milczenia i niewyraźnego dowodzi, że milczenie jest jednym ze sposobów docierania do prawdy, nieustannym nawrotem do początku, poszukiwaniem harmonii, w które musi zaangażować się odbiorca - czytelnik. Niezaprzeczalną siłą oddziaływania tych wierszy jest ich uniwersalny charakter. Czytając je spotykamy siebie.

Różewicz jest konsekwentny w zastosowaniu środków wyrazu, bu oddać sprawy najważniejsze i określić stopień ich niewyraźności. Poprzez odkrycie tajemnicy wprowadza interpretatora w obszary zaciemnione. Mieszczące się w prze-milczeniach, milczeniu i ciszy sprawy religii, filozofii, etyki czy estetyki domagają się rozwiązania ze strony czytelnika. W ten sposób „wiersz. Mglista myśl, zamiar, fala obrazów, która rozbijając się o regularność form i o nieprzewyciężony opór konwencjonalnej prozodii, daje początek rzeczom nowym i niespodziewanym przenośniom²⁰⁰”. Stosowana przez poetę opisana konwencja stwarza szansę trwałości jego wierszy. „Dzieło trwa o tyle, o ile może uchodzić za zupełnie inne, niż było

w zamierzeniu autora. Trwa dzięki doznany przemianom i o tyle, o ile zdolne było do tysięcy przekształceń i interpretacji. Czasem również trwa ono dlatego, że posiada jakąś właściwość niezależną od swego autora, stworzoną nie przez niego, lecz przez jego epokę lub naród

²⁰⁰ Valéry Paul.: *Estetyka słowa. Szkice*. Wybór A. Frybesowej. Wstęp M. Żurawski. Przeł. D. Eksa, A. Frybesowi. PIW. Warszawa 1971. s. 247.

i nabierającą wartości dzięki zmianom zachodzącym w epoce lub w narodzie²⁰¹”. Tego rodzaju poezja nie należy do łatwej i dlatego buduje niezaprzeczalną wartość, ponieważ „[...] pragnie przełamać lenistwo umysłowe odbiorcy, zmusza do myślenia i niepokoju. Wiersz jest często tekstem otwartym, zapraszającym do kontynuacji myśli, do współdziałania czytelnika²⁰²”.

Różewicz w swoich niedookreślonościach, w prowokowaniu odbiorcy do refleksji, w specyficznym wyciszeniu wprowadza wyrazy, treść, która wbrew pozorom nie podlega banalizacji, chociaż w wielu przypadkach odtwarza powszechne doznania i uczucia. Granica wyrażalności i jej przekraczanie w przypadku jego poezji wiąże się ze stanem niemożności wyrażenia głębi i filozofii, ale dnia codziennego, każdego człowieka. W sposób pełen prostoty oznajmia nie tyle o niewyrażalności co niepoznawalności, czyli tajemnicy ludzkiego trwania w świecie, tajemnicy jego życia i dlatego jego wiersze implikujące milczenie czy też prze-milczenie są ujmujące, uniwersalne i niebanalne. Ich niebezpieczeństwem jest tym razem gadatliwość wyłącznie interpretatora.

W banalnych sytuacjach otwiera w swojej poezji prawdopodobieństwo zdarzeń, które z kolei budują świadomość uniwersalności problemu - a czasami nawet wspólnoty ponadkulturowej – mieszkańców planety Ziemia.

²⁰¹ Valery Paul.: *Estetyka słowa. Szkice...*, op. cit. s. 252.

²⁰² Kamińska Anna: *Poezja jako asceza słowa*. Wykład 2. [w] tejże. *Na progu słowa*. Poznań 1985. s.32.

Zakończenie

Niniejsza praca wpisuje się w szereg głosów interpretujących twórczość awangardowego poety Tadeusza Różewicza. Ograniczona do kilku tomików poetyckich z przełomu XX i XXI wieku - od *Płaskorzeźby* do *Wyjścia* - stanowi próbę nowego spojrzenia na fundamentalne i ambiwalentne zagadnienia związane ze słowem i milczeniem, odnoszące się do przestrzeni ludzkiego czasu.

Przedstawienie i badanie słowa w poetyce Różewicza nie tylko wskazuje na obecne i zawsze powtarzalne w konstrukcji tekstów m.in. cytaty, kryptocytaty, związki frazeologiczne i klisze językowe, ale przede wszystkim na słowo jako podstawowy budulec tekstu, implikujący w swe znaczenie elementy socjologiczne, kulturowe, historyczne i filozoficzne.

Słowo w poezji Różewicza postrzegam jako element przynależny do czasu, w którym poecie przyszło żyć. Dlatego jego osłabiona materia, jak dowodzi poeta, wciąż jest w stanie świadczyć w negacji, w ukazywanym braku, w wyrzeczeniu się patosu o potrzebie i pragnieniu zachowania wartości. W ten sposób artysta tworzy w słowie głodu, w słowie „dzikości”, w słowie sponiewieranym i krwawiącym księgę czasu i człowieka stechnicyzowanego. Staje się nieodrodnym „pisarzem plemienia”, którego niepokój „jest jego niepokojem”, a z wątplenia „ranią [...] w łonie tych samych słów”²⁰³.

Zasadnicza część pracy poświęcona słowu odsłania nie tylko odczytaną i zbadaną intertekstualność w poezji Różewicza, ale staje się przede wszystkim ukazaniem słowa będącego pomostem łączącym czas i ludzi z różnych środowisk i krajów, poszukujących w słowie lub w sztuce form wyrazu i odrzucenia samotności. Dowodzę, że słowo uruchamiane w intertekstualnych dialogach jest traktem, w którym poszukiwana jest własna artystyczna tożsamość.

Ostatecznie dowodzę – na podstawie fragmentów tekstu *Matka odchodzi* - że słowo jest kruchym schronieniem, przechowującym pamięć związaną z najbliższymi osobami. W rejestrowaniu najbardziej intymnych, a zarazem poddanych literackiej presji obszarów wnętrza, osiąga granice możliwości wyrażania. Pojawiająca się właśnie na tym terenie badań myśl jest punktem wyjścia do rozpatrzenia istoty milczenia.

Rozdział poświęcony milczeniu na pewno można rozpatrzyć w innych kategoriach gramatycznych i symbolicznych. Stanowi on próbę zmagania się z jedną z najbardziej

²⁰³ Cyt. Jabès E.: *Powrót do Księgi*. Op. cit. s.71.

tajemniczych w warsztacie każdego poety cech. Różewicz nie chce zamilknąć, ale coraz częściej pozwala, by milczenie zagościło w jego poezji. Jego obecność wyraża nie tylko chęć odcięcia się od pustych słów, ale jest próbą stworzenia nowej mowy – cichej, wewnętrznej, dotykającej tajemnic ludzkiej egzystencji.

Badanie słowa i milczenia nieustannie prowadzi do zgłębienia świadomości artystycznej poety. Zapewne tkwiące w nim pragnienie i możliwość bycia czytany jest punktem wyjścia każdego utworu. A czyta się przecież tekst będący

słowem w tekście, tekstem w słowie, to znaczy wszystkie słowa w słowie, a poprzez nie niekończący się korowód zwątpień, zuchwalstw, pytań, potwierdzeń, które pisarz bierze na siebie, przede wszystkim dlatego, że są jego własne? Wsluchiwać się w język, to wsluchiwać się w siebie. Stąd uwaga pisarza skupiona na kształcie słów, na ich brzmieniu, na sposobie w jaki przyzywają albo odrzucają inne słowa. W każdym słowie żyje potajemnie inne słowo²⁰⁴.

Dlatego wciąż otwarte pozostaje pytanie, czy zakres badań obejmujących problematykę słowa i milczenia może być, w sposób wyczerpujący, kiedykolwiek opisany?

Końcowe impresje

Różewicz w polskiej szkole znany jest wciąż z debiutanckiego tomiku poetyckiego. Młodzież, jak i zdecydowana większość polonistów ma ograniczoną wiedzę na temat jego twórczości i najchętniej zamyka ją w przedziale II wojny światowej i odnotowanej w niej powojennej traumy. Krótko więc i dobitnie mówi się o Tadeuszu Różewiczu: Kolumb, klasyk, zanurzony w niepokój poeta. Pozostanie jednak tylko w tym wymiarze postrzegania i odczytywania poezji śląskiego poety jest zbyt jednostronne i krzywdzące. Przecież jest on jednym z najbardziej znanych i cenionych ludzi pióra na terenie Europy, a współczesna krytyka literacka zmagą się z materią jego tekstów, które niejednokrotnie świadczą o awangardowości rozwiązań. Jak „przewietrzyć” szkolny kanon lektur? Oczywiście pozornie i wprost za cenę lekcji o innych nurtach poetyckich, za cenę przekroczenia modelowego systemu myślenia o poezji Różewicza i nastawienia się na wielopoziomowy dialog kulturalny z młodym człowiekiem.

Na zadane niegdyś pytanie uczniom, „dlaczego tak chętnie poddajecie analizie nie znany wam i trudny tekst?” uzyskałam lapidarną i szczerą odpowiedź - „jest nam bliższy, bliższy prawdzie o życiu człowieka”.

Pisanie o twórczości przełomu XX i XXI wieku Tadeusza Różewicza prowadzi przede wszystkim do refleksji na temat sposobu istnienia słowa w poezji. Późny Różewicz, nie znany

²⁰⁴ Jabès E.: *Z pustyni do Księgi*. Op. cit. s.123.

szkolnej dydaktyce, mógłby stanowić punkt odniesienia wobec poetyk XX wieku, które budowane w większości na braku zaufania wobec istotnego składnika komunikacji międzyludzkiej - słowa, uświadamia, w sensie pozytywnym i negatywnym, jego moc. Istniejące w poezji przełomu Różewicza okaleczone słowo, jak dowodzę w rozprawie, jest wyrazem nieustannej próby ocalenia jego rdzenia - wartości. Poeta ten, jak i wielu jemu współczesnych, np. Miron Białoszewski, Wisława Szymborska czy Stanisław Barańczak, obrał w swej poetyckiej sztuce prymat rzeczywistości nad kreacją artystyczną i uczynił refleksję na temat słowa punktem ciężkości swoich wierszy. W największym uogólnieniu, na które pozwalam sobie na ostatnich stronach pracy, stanowiących impresję dla poczynąń metodycznych, mogę stwierdzić, że powyższe zestawienie ze sobą nazwisk twórców XX wiekowych w szkolnej dydaktyce stwarza możliwość dokładniejszego oglądu słowa poetyckiego, które, przyjmując znamiona okaleczenia, zdewaluowania, nieskończonej interpretacji, tworzy nowy znak jakości rzeczywistości.

Rozpoczęcie pracy z zespołem uczniów na pozalekcyjnych zajęciach z języka polskiego²⁰⁵, w celu oglądu możliwości słowa, można osadzić w emocjonalnym postrzeganiu wierszy, próbie łączenia myśli poetów, wskazywania miejsc wspólnych, by w ostatniej fazie pracy, wyprowadzając rzetelną analizę języka, zwrócić szczególną uwagę na rezerwuar artystycznych środków wyrazu, obnażających sposoby komunikowania się ludzi w społeczeństwie i w kulturze XX i początku XXI wieku.

Poniższą propozycję otwiera wspólny ogląd opisanego w pracy wiersza Tadeusza Różewicza *słowa*. Młodzież po analizie tekstu [jednostka lekcyjna] rozpoczyna pracę w grupach. Celem zespołowej pracy jest nie tylko uświadomienie sposobu funkcjonowania w literaturze słowa i milczenia, ale zbudowanie głębszej refleksji na temat siły i bezsilności słowa w komunikacji międzyludzkiej. Dlatego każda z grup uczniowskich otrzymuje teksty poetyckie, z którymi będzie musiała się zapoznać, i w oparciu o które spróbuje stworzyć jeden, nowoczesny tekst poetycki. Awangardowość ta, jak wykażą trudy młodzieży, wyrastać będzie z przenikającej wszystkich autorów wierszy świadomości słowa, w której korzystać będą ze wspólnego rezerwuaru łączenia słów potocznych ze słowami poetyckimi. Sposób wykonania ostatniego, dla pierwszej części pracy zespołowej, zadania, przewidzianego na trzecią jednostkę lekcyjną, będzie kluczowy dla wprowadzenia uczniów w świadome dekodowanie sposobu funkcjonowania słowa w poezji wybranych twórców. Z tej przyczyny

²⁰⁵ Pomysł można zaadoptować dla potrzeb klasy maturalnej, a mianowicie prowadzonych syntez maturalnych. Jeżeli nauczyciel przyjmie ten sposób oglądów tekstu, rezygnuje z pierwszego, pozbawionego wiedzy oglądu wierszy i zwraca uwagę na zdobyte przez młodzież umiejętności rozpoznawania technik pisarskich.

uczniowie najpierw dokonają prezentacji stworzonego tekstu. Nauczyciel może zaproponować wizualizację tekstu w postaci kolażowej zabawy lub pozwolić młodzieży na samodzielną próbę scalenia tekstu. Zanim to jednak uczyni podzieli uczniów na zespoły²⁰⁶, które otrzymają trzy różne teksty:

- grupa pierwsza wiersze Mirona Białoszewskiego;
- grupa druga wiersz Wisławy Szymborskiej;
- grupa trzecia wiersz Stanisława Barańczaka.

Grupa pierwsza

Ze względu na lapidarność tekstów pierwszego lingwisty młodzież otrzymuje do analizy trzy jego teksty²⁰⁷:

Niedopisanie	Obierzyny (1)	Tłumaczenie się z twórczości
przyjdź	i odejmować słowa od rzeczy	chęć od mojego pisania nabrania życia
pismo		/otoczenia
nosem	nie maleją	a ja ich łapię za słowa
sekssem		po tocznie
trafem	im nie ubywa	po tworzę
cudem		
mussem	a odarte ze skóry	
ciurkiem	nieczulej długim wymawianiem	
zezem	owoce!	
siupem	o one!	
boczkciem	oblewające się początkiem	
truchtem	o warzywa!	
byleś	którym przybywa na wagach	
pis-lo	o słowa!	
	wam	
	przybywa	
	rzecz	

W karcie pracy nauczyciel prosi, by grupa zwróciła szczególną uwagę na:

1. określenia przedstawiające czynność pisania, jak i docierania do sensu słowa. Stworzenie listy cytatów, określających problematykę języka, słowa i pisania;
2. zaznaczenia najbardziej istotnych dla zrozumienia tekstu miejsc, kluczowych słów;
3. wyszukania metafor dowodzących wyjątkowości lub powszechności stosowania, używania słów.

Przykładowa notatka ucznia powinna zawierać następujące informacje:

²⁰⁶ Ważne w pracy grupowej jest wspólne rozwiązywanie problemów, dlatego proponuję, by grupy nie były większe niż pięcioosobowe.

²⁰⁷ Wiersze pochodzą z tomiku M. Białoszewski. *Wybór poezji*. Wyboru dokonał L. Soliński. Warszawa 1997. s.71,61,63.

a. tekst pierwszy – *Niedopisanie*

1. znaczenie tytułu *niedopisanie* jest wyrazem nieustannie wykonywanej przez poetę czynności; wyraża jego niedokończenie, nieskończenie. Stanowi zapowiedź ukazania sposobu pisania - tworzenia.

a. wiersz otwiera zdeformowany – zdeleksykalizowany związek frazeologiczny „*czuć pismo nosem*”, w którym bezokolicznik „czuć” zostaje wymieniony na czasownik „przyjdź”. Tworzy on jednocześnie apostrofę skierowaną do pisma – natchnienia, obrazującego warsztat pracy poety. W obszar zmodyfikowanej wypowiedzi dochodzi do serii wymian dopełnień zwrotu, wyrażanych językiem potocznym: *nosem* na *seksem*, *trafem*, *cudem*, *musum*, *ciurkiem*, *zezem*, *siupem*, *boczkiem*, *truchtem*. Wyczuwanie pisma - słowa - wiąże się z umiejętnością osiągania przez poetę adekwatności w nazywaniu przy jednoczesnym zanurzeniu się w codzienność, wymiar biologicznej egzystencji człowieka - poety. *Czucie pisma* implikuje wszystkie możliwe zdarzenia, prawdopodobieństwa stworzenia czytelnej komunikacji. Tak więc poeta doświadcza pisma, słowa za pomocą zmysłu powonienia, wzroku (nawet niedoskonałego), cielesności, jak i cudowności, z obszaru której nie można wyłączyć *siupu* - wybryku, ironii oraz nieustannej próby zapisywania słowa – *ciurkiem*.

2. *Obierzyny (I)* traktują o docieraniu poprzez słowo do jego sedna, rdzenia znaczeniowego.

a. okazuje się, że każde słowo - tu *owoc* - ma dla nas znaczenie utarte, konwencjonalne, umowne;

b. wiersz dowodzi - by każde słowo miało sens, „*oblewało się początkiem*” musi być obdarte - tu *obrane* [tytułowe *obierzyny*] – z wyeksploatowanego, wyświechtanego określania;

c. w wierszu obecna jest ironia dochodzenia do sensu słowa i tym samym nadawania mu nowych znaczeń, jak i odejmowania słów, bez których wciąż istnieją rzeczy – przedmioty: „*i odejmować słowa od rzeczy/ nie maleją/ im nie ubywa[...]/o słowa! wam/ przybywa/ rzecz*”.

3. Wiersz *Thumaczenie się z twórczości* wyjaśnia trwanie Białoszewskiego w słowie potocznym, bliskim każdemu człowieku. Najbardziej istotnym znakiem komunikacji w poetyckiej deklaracji poety jest kończące wypowiedź słowo „*po tworzę*”. Wyprowadzenie jego znaczenia powinno prowadzić do konkluzji, jaką wyraził Stanisław Barańczak, pisząc:

Słowo „po tworzę” jest tu bowiem – dzięki graficznie zaznaczonemu podziałowi – celowo dwuznaczne. Oznacza zarówno „tworzę po”, a więc twórczość będącą tylko echem czy odwzorowaniem czegoś, co było już przed nią, jakiejś rzeczywistości będącej stałym punktem wyjścia (w tym wypadku rzeczywistości językowej, owych cudzych „słów”, „potocznych” wypowiedzi), jak i „potworzę”, a więc ‘tworzę potworki’ językowe, wypowiedzi brzydkie, nie dbając o estetykę. W tym jednym słowie mieści się *credo* Białoszewskiego, w każdym razie motywacja „nieestetyczności” jego poczynąń językowych. Są one dlatego brzydkie, że wiernie naśladują obiektywną językową rzeczywistość; są wobec rzeczywistości

bardziej nawet wierne, niż to podejrzewają naiwni doradcy, którzy „chęć od mojego pisania nabrania życia otocznia”: odwzorowują bowiem nie tylko fakty i rzeczy, ale i język, jakim o ich mówimy²⁰⁸.

Grupa druga swoją pracę będzie opierać na tekście damy polskiej poezji – Wisławy Szymborskiej *Wszelki wypadek*. Jej zadaniem będzie obejmowało:

1. wyjaśnienie tytułu wiersza - *Wszelki wypadek*;
2. zaznaczenie w tekście gotowych, obiegowych zwrotów, wyrażeń;
3. odczytanie odwołania do tekstu Różewicza i zaznaczonej w nim dewaluacji słowa;
4. określenie znaczenia zastosowanych słów dla opisu życia człowieka z uwzględnieniem metaforycznej, ostatniej zwrotki.

Przykładowy uczniowski zapis:

Zdarzyć się mogło.
Zdarzyć się musiało.
Zdarzyło się wcześniej. Później. Bliżej. Dalej.
Zdarzyło się nie tobie.

Ocalałeś bo byłeś pierwszy.
Ocalałeś bo byłeś ostatni.
Bo sam, bo ludzie. Bo w lewo. Bo w prawo.
Bo padał deszcz. Bo padał cień.
Bo panowała słoneczna pogoda.

Na szczęście był tam las.
Na szczęście nie było drzew.
Na szczęście szyna, hak, belka, hamulec,
framuga, zakręt, milimetr, sekunda.
Na szczęście brzytwa pływała po wodzie.

Wskutek, ponieważ, a jednak, pomimo
co by to było, gdyby ręka, noga,
o krok, o włos
od zbiegu okoliczności.

Więc jesteś? Prosto z uchylonej jeszcze chwili?
Sieć była jednooka, a ty przez to oko?
Nie umiem się nadziwić, zamilczeć się temu.
Posłuchaj,
jak mi prędko bije twoje serce.

Wnioski uczniowskie uzupełnią słowa Ewy Jaskółowej:

Najogólniej mówiąc, jest to wiersz sprawdzający możliwości zrozumienia drugiego człowieka, dotarcia do prawdy jego uczuć, emocji i przeżyć. Słowo – gotowe na wszelki, czyli każdy wypadek, na każdą okoliczność – zostaje tu obnażone jako słowo bezużyteczne, gdy chcemy powiedzieć coś

²⁰⁸ Barańczak St.: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. [w] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej* pod red. J. Sławińskiego, E. Balcerzana, K. Bartoszyńskiego. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. Wyd. Polskiej Akademii Nauk. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974. s.122. Można także wzbogacić spojrzenie na poezję Barańczaka w oparciu o książkę A. Sobolewska.: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Wyd. IBL. Warszawa 1997.

o człowieku. Słowo takie jest jak stereotypowa ocena, gotowa, by ją wypowiedzieć w przekonaniu, że nie ujawni prawdy o istocie rzeczy. Takimi gotowymi formułami skłonni jesteśmy obsługiwać różne sytuacje, mamy gotowy zestaw słów na „wszelki wypadek”. Ale z tych słów zupełnie nic nie wynika poza konwencją wypowiedzi. Słowa na wszelki, czyli każdy wypadek, stają się siecią, w której trudno znaleźć jedno oko, by dotrzeć do drugiego człowieka. Dlatego przedarcie przez gąszcz gotowych słów budzi takie zdziwienie, dając jednocześnie nadzieję na prawdziwe porozumienie²⁰⁹.

Grupa trzecia.

Kolejną impresję będzie budował tekst Stanisława Barańczaka *Ugryź się w język*²¹⁰:

Nie pluj od razu wszystkim, co ci myśl
na język przyniesie; zanim otworzysz usta,
przelknij tę gorzką ślinę, zanim co powiesz, trzy razy
się zastanów nad losem a) posady, b)
posad świata, c) wszystkich
posadzonych; bity w twarz pięścią
pieśni masowej, ugryź się czym prędzej w język,
tak, mocno, jeszcze mocniej, nie rozwieraj szczęk,
zaciśnij zęby, nie bój się, najwyżej
język ci spuchnie tak korzystnie, że
nie będziesz mógł już wybelkotać ani słowa
i bez żadnych problemów uzyskasz czasowe
zwolnienie z prawdy; a jeśli poczujesz
na podniebieniu słony smak, nie przejmuj się;
ten czerwony atrament gniewu i tak nie przejdzie ci przez usta.

Grupa otrzymująca go nie musi dysponować, na początku spotkania, wiedzą na temat Nowej Fali. Pierwsze odczytanie niech zostanie pozbawione kontekstu historycznego, nawet za cenę niepełnej lub nietrafnej interpretacji. W tym spotkaniu z poezją niech na pierwszym miejscu zostanie postawiony kontakt z tekstem – z jego pierwszym odbiorem, uwzględniającym dotychczasową wiedzę ucznia, jak i jego umiejętności i emocje. Najprawdopodobniej uważna lektura tego wiersza skłoni młodzież do refleksji na temat sytuacji człowieka w obliczu systemu totalitarnego, ze względu na wpisane w wiersz obrazy przemocy i prześladowania człowieka dysponującego prawdą i próbującego ją wyznać. Dopiero po pierwszym odczytaniu tekstu należy wprowadzić podstawową wiedzę z zakresu czasu narodzin i istnienia Nowej Fali i poetyki grupy.

Praca w grupie powinna zatem przebiegać w trzech etapach:

I. Samodzielne odczytanie związane z burzą mózgów i stworzeniem zapisu, np. w postaci metaplanu, który uwzględni:

²⁰⁹ Cyt. za E. Jaskółkowa.: *Kto to był? Żona Lota w poezji polskiej XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu*. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2006. s.53-54.

²¹⁰ Podpowiedzią dydaktyczną dla przeprowadzanie analizy tego wiersza stanowi książka D. Pawelec.: *Czytając Barańczaka*. Op. cit. s. 82.

1. wyszukanie związków frazeologicznych oraz ich kontaminacji;
2. określenie tematyki wiersza w odniesieniu do tytułu oraz pojawiającego się w tekście „języka”; rozpoznanie motywu milczenia.

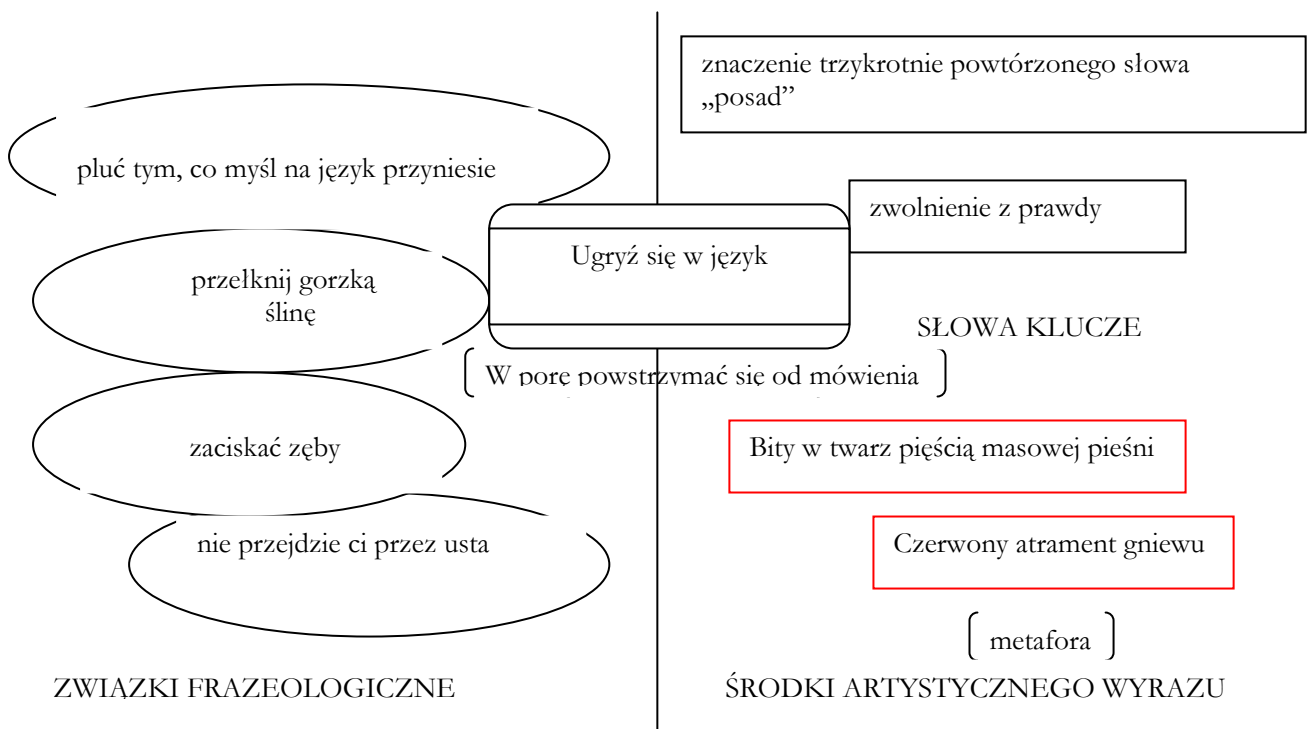
II. Wpisanie tekstu do wiersza Tadeusza Różewicza.

III. Odniesienie wyprowadzonych wniosków do przytoczonej przez nauczyciela wypowiedzi Izydory Dąbskiej:

Milcząc można szkodzić lub pomagać innym; można też szkodzić lub pomagać sobie. (...) Jeśli milczy ktoś, kogo zmuszają do zeznań i udzielania informacji, to może to być milczenie obroną własną lub obroną cudzego dobra. Bywa takie milczenie heroizmem. (...) Milczenie bywa obowiązkiem, bywa cnotą i bywa występkiem. Milczenie jest cnotą, gdy nie jest obowiązkiem, lecz służy jakiemuś dobru moralnemu, a jest równocześnie cnotą heroiczną, gdy równocześnie naraża milczącego na cierpienia, których nie milcząc mógłby uniknąć²¹¹

oraz wnikliwej analizy językowej tekstu Stanisława Barańczaka w celu poznania mechanizmów językowych.

Uczniowski zapis może przyjąć następującą formę²¹²:



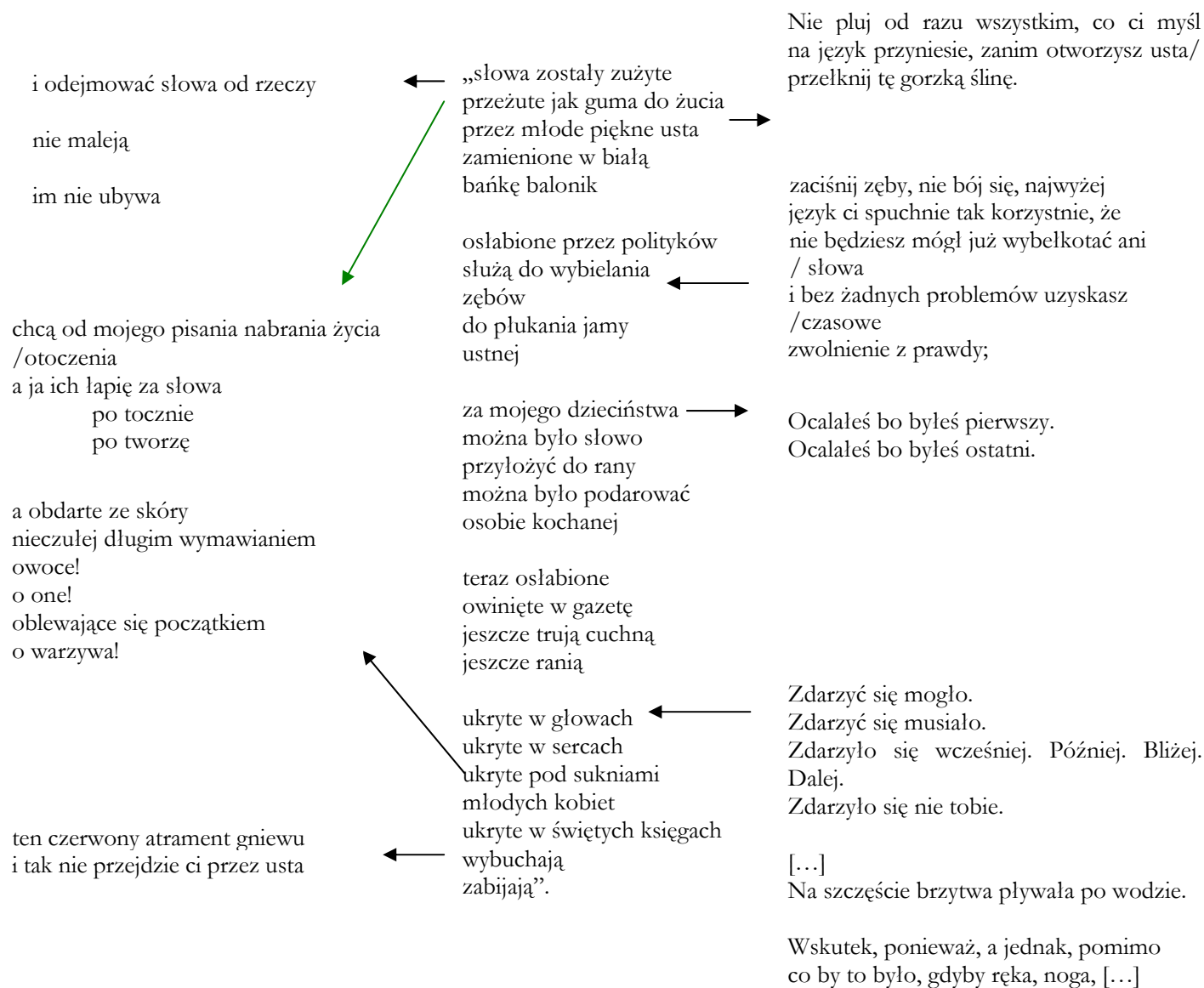
W czasie trwania zajęć uczniowie poprzez ogląd poetyckiego słowa, w którym wybrzmiewa powszechność i potoczność mowy oraz język artystyczny, prowadzeni są przede

²¹¹ Dąbska I.: *Znaki i myśli*. Warszawa 1975. s.93.

²¹² Przedstawiony schemat jest tylko wywołaniem problematyki wiersza. Stanowi jej zasadniczy człon.

wszystkim w stronę refleksji nad komunikatywnością wypowiedzi. Poezja – jak obrazują powyższe przykłady tekstów - nie pozwala zamknąć się wyłącznie stylu wysokoarystystycznym, jak i niezbicie dowodzi niebezpieczeństwa zamknięcia się w stylu niskoarystystycznym. Z kolei ta refleksja wzbudzona w młodym człowieku prowadzić może do zwiększonej świadomości wyrzucanych z ust słów - ich osadzenia w kontekście, jak i możliwości znaczeniowych.

Wyrazem poszukiwań wspólnych sensów może stać się graficzny zapis, zderzenie wszystkich poznawanych utworów:



W szkolnym odświeżaniu lektur nie powinno zabraknąć również literackiego oglądu Różewicza na sferę cierpienia. Proponuję zderzyć fragmenty tomu *Matka odchodzi* z cyklem *Trenów* Jana Kochanowskiego. Analizy porównawczej dzieł można się podjąć w klasie maturalnej, w czasie syntezy związanej z cierpieniem lub w klasie pierwszej już

po omówieniu renesansowych trenów. Uważam, że omawianie właśnie *żebraczego trenu* po udowodnieniu nowatorstwa literackiego bólu Kochanowskiego daje niepowtarzalną szansę uchwycenia zarówno idei tekstu - jednostkowe, jak i archetypiczne cierpienie²¹³ – i stylu wypowiedzi. Oryginalność tekstu Różewicza można dodatkowo zestawić z odrodzeniowym tekstem, a odszukanie analogii i różnic stwarza okazję do jednoczesnego odkrycia złożoności problematyki współczesnego tekstu. W ten sposób po wnikliwym prześledzeniu fragmentów *Matka odchodzi* oraz znajomości *Trenów* uczniowie mogą sporządzić następującą tabelę:

„Treny” Jana Kochanowskiego	„Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza
ANALOGIE	
nowatorska struktura gatunku	
✦ cykl treniczny [19 trenów]	✦ hybryda [kompozycja, polifoniczność, wielogatunkowość, fotografie];
autobiograficzne źródło	
✦ śmierć dziecka – Orszulki	✦ śmierć matki i odczuwanie jej nieustannej obecności
postać bohaterka	
✦ nieznana światu Orszula - dziecko	✦ nieznana światu skromna kobieta – Stanisława Różewicz, której oddaje się głos, o której pisze się wiersze, wspomnienia i której poświęca się zapisy w dzienniku, przedstawiając jej walkę z rakiem krtani
sens cierpienia - niezawinionego, ludzkiego; tajemnica cierpienia i jej doznawanie;	
✦ trudna sztuka odkrywania sensu cierpienia w wymiarze boskich planów; przywoływanie archetypicznych postaw wobec cierpienia: Hiob {tren XVII i XI}; Brutus {tren XI}; Niobe {tren IV};	✦ ludzkie cierpienie, które nie ma nadrzędnego sensu, w którym nie można ofiarować siebie – cierpienie syna; ✦ postać umierającej w bólach matki.

²¹³ Młodzież znając literackie archetypy cierpienia np. Hioba, Prometeusza, Chrystusa, czy też rodzaje cierpienia [choćby ojcowskie czy matczyne (Niobe, Mater Dolorosa)] może pokusić się o zderzenie wyłaniającego się z „*Matka odchodzi*” wizerunku cierpiącego i cierpiącej ze znanym toposem. Zachętą staje się „autonarracja, budująca „kroniki” rzeczywistych osób, przedstawiająca realne sytuacje, w których te osoby uczestniczyły, a szczególnie miejsce zajmują w niej jednostkowe losy podmiotu opowiadającego, a zwłaszcza dzieje jego osobowości” [Zob. Roman Chymkowski, *Wokół metody dokumentów biograficznych*, Przegląd Humanistyczny nr5 (392) Rok XLIX, s.101-111]. „*Matka odchodzi*” w kontekście badań socjologicznych, np. Jana Szczepańskiego może być poddana tzw. analizie typologicznej, w której określić można typy osobowości, wzorce zachowań [Zob. op. cit R. Chymkowski].

Orfeusz {tren XIV}; Dawid {tren XVIII}; Cyccero {tren XVI} ²¹⁴	
doświadczenie śmierci, a w niej wielkości i małości ludzkiej, jak i „zwyczajnej miłości”	
✦ wymowa trenów: I, III, IV, VII, VIII, XIV	✦ przedstawienie zagadnienia w oparciu o zderzenie polifonicznych wypowiedzi: dziennika, eseju, listu, pamiętnika
intymny ton wypowiedzi	
✦ wybuchowy liryzm, refleksyjność, bezpośredniość wypowiedzi	✦ pierwszoosobowa narracja, krzyk gniewu i bezradności, szept i szczerość wypowiadanych słów
możliwości literatury autobiograficznej; jej właściwości interpretacyjne oraz granice konkretnego bolesnego doświadczenia; wstydlivość i smak dzieła intymistycznego i pytanie o stosowność „opisywania tego, co jest tak intymne?, banalne, powszechne, nieuchronne, zwyczajne” ²¹⁵ ;	
RÓŻNICE	
paradygmat poety – Orfeusza;	
✦ renesansowy artysta przeżywający kryzys światopoglądowy: tren II, IX, X, XI, XVI i XVII	✦ współczesny wizerunek poety – odniesienie do horacjańskiej idei <i>exegi monumentum</i> czy <i>non omnis moriar</i> w kontekście otwierającego utwór eseju „Teraż” oraz informacji zawartych w <i>Dzienniku gliwickim</i>
postać autora jako bohatera	
✦ zrozpaczony ojciec i filozof, znajdujący ukojenie i nadzieję w trenie XIX – albo sen	✦ zrozpaczone, dorosłe dziecko-syn, które nie jest w stanie pogodzić się z utratą matki i nieustannie przeżywa dramat osamotnienia
kondycja słowa	
✦ metaforyczność, kunsztowność języka artystycznego	✦ powrót do przejrzystości słów, ich przynależności do paradygmatu; ✦ słowa proste, naznaczone bólem

Na szkolną percepcję tego dzieła możemy przeznaczyć od czterech do pięciu jednostek lekcyjnych. W czasowych granicach powinniśmy koniecznie zamieścić scenariusze obejmujące zagadnienia cierpienia (wnikliwa interpretacja chociażby tylko *Dziennika gliwickiego* jako serca lirycznego solilokwia tajemnicy ludzkiego bólu – 2/3 jednostki) oraz staranny ogląd struktury tekstu (ilość, polifoniczność i fragmentaryczność wypowiedzi

²¹⁴ Ciekawą wykładnię archetypicznych postaw ludzkich wobec cierpienia wpisanych w cykl Kochanowskiego przedstawia w swej książce P. Wilczek. Zob. ibidem, *Dyskurs, Przekład, Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*, Katowice 2001, s. 13-31.

²¹⁵ Borkowska G.: *W morzu ciszy i milczenia. O nowej książce Tadeusza Różewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1999. nr 48. s. 12.

uzupełniania dwudziestowieczną figurą fotograficzną – 2 jednostki). Prowadzone w tym czasie zajęcia powinny przebiegać w oparciu o metody poszukujące, np. problemową, zajęć praktycznych – ćwiczenia z tekstem, a także metodę oglądową²¹⁶.

Różewicz zasługuje na odkłamanie w szkolnej praktyce nauczania. Kolejne pokolenia Polaków poznają go jako autora *Kartoteki*, *Ocalonego*, *Lamentu*, *Drewna*, *Listu do ludożerców*, czy autora humorystycznych wierszy na temat Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Polskiej szkole udało się zbudować stereotyp odbioru jego dzieł - wszyscy wychodzą od znamiennej przynależności do rzeczywistości ocalonego z wojennej pożogi. Jest to zaledwie półprawda o poezji Różewicza, dlatego po zdobyciu wyróżnień, tytułów i uznania w kręgu kultury literackiej powinien on wreszcie zaistnieć w szkolnym życiu jako autor tekstów poruszających problematykę współczesnego świata i żyjącego w nim człowieka²¹⁷.

²¹⁶ Szerzej piszę na ten temat w artykule M. Witosz.: „Jestem, który płaczę” – czyli o nieskończoności i skończoności człowieka w cierpieniu na przykładzie „żebraczych trenów” Tadeusza Różewicza, który ma się ukazać w czasopiśmie Uniwersytetu Śląskiego. *Z teorii i praktyki*.

²¹⁷ Wiele poematów Różewicza dotyka życia społecznego podporządkowanego komercjalizacji i próbuje dostrzec niebezpieczeństwa wycenienia uczuć czy wartości. Poeta nie ucieka przed najtrudniejszymi pytaniami. Stawia je otwarcie i albo przekonuje albo odrzuca odbiorcę. Dzieje się tak chociażby w czasie omawiania poematu „Walentynki”, które wzbudziły w mojej klasie tyle sprzecznych emocji w czasie odczytywania i analizowania, że ostatecznie zamieniły się w performance, by wprowadzić ze słowa fundamentalne prawdy o życiu każdego z nas zanurzonego w realia XX i XXI wieku.

W poszukiwaniu brzydoty w dziejach malarstwa współczesnego, pewnego dnia uczennica, pokazała obraz Francisza Bacona – „to jest brzydkie” – tak skomentowała siedzącą postać kobiety. Nie wiedziała nic na temat prezentowanego nurtu w malarstwie ani życia malarza. Z doboru barw i rysunku uparcie trwała w przekonaniu o odrażającej brzydocie zdeformowanego ciała. Przypadek ten pozwolił na ogląd obrazów Bacona i powiązanie ich z kolejnym poematem Różewicza – „Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym”. Nikt nie przeszedł obojętnie wobec korespondencji sztuk i zadawanych w spotkaniu poety i malarza pytań na temat jakości życia.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Różewicz T.: *Płaskorzeźba*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1991
Różewicz T.: *zawsze fragment*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1996
Różewicz T.: *zawsze fragment. recycling*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1998
Różewicz T.: *Matka odchodzi*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1999
Różewicz T.: *nożyk profesora*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 2001
Różewicz T.: *szara strefa*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 2002
Różewicz T.: *Wyjście*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 2004

Omówienia i recenzje

- Borkowska G.: *W morzu ciszy i milczenia. O nowej książce Tadeusza Różewicza*. „Tygodnik Powszechny” nr48.1999
Bratkowski P.: *Demon rdzy*. „Gazeta Wyborcza” nr91.2001
Chojnowski Z.: *Różewiczowskie stany umierania i przebudzeń*. „Pracownia” nr1.2003
Drzewicki J.: *Matka poety i poeta*. „Lektury” nr225.1999 - dodatek do „Gazety Wyborczej”
Drzewicki J.: *Rozmawiać milcząc*. „Rzeczpospolita” nr103.1998
Dziadek A.: *Wiersze, historia i rdza*. „Arkusz” nr9.2001
Frącz ST.: *Unde malum? Tadeusza Różewicza*. „Odra” nr10.2000
Gleń A.: *Kapitol i pantalony*. „Pogranicza” nr5.2003
Gutorow J.: *Światło między wersami*. „Odra” nr7/8. 2001
Jakubowska-Ożóg A., Ożóg Z.: *Nienazwane nazywać milczeniem. O Płaskorzeźbie Tadeusza Różewicza*. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dydaktyka. z.1.2002
Kisiel M.: *Zwyczajna miłość*. „Śląsk” nr12.1999
Kunz T.: *Zanikający poeta, gasnąca poezja*. „Dekada Literacka” nr7/8. 2001
Legeżyńska A.: *Treny Różewicza*. „Polonistyka” nr1.2000
Lipowski K.: *Stary poeta pisze(O Płaskorzeźbie Tadeusza Różewicza)*. „Przedproża” nr1.1993
Łukaszewicz J.: *Sylwiczny tren*. „Nowe Książki” nr11.1999
Łukaszewicz J.: *Szara strefa*. „Więź” nr2.2003
Majerski M.: *Medaliony Różewiczów*. „Kwartalnik Artystyczny” 2000
Maliszewski K.: *Robigus demon rdzy*. „Arkusz” nr9.2001
Matywiecki P., Szaruga L., Smolka I.: *O książce Tadeusza Różewicza „Matka odchodzi”*. „Dekada Literacka” nr2/3.2000
Menzel Z.: *Matka wraca (dzięki – Różewiczowi!)*. w: tegoż: *Niebezpieczne narzędzie w ustach*. Wyd. Słowo/Obraz/terytoria. Gdańsk 2001
Morawiecka K.: *Pojedynek z próżnią. O Płaskorzeźbie Tadeusza Różewicza*. „Fraza” nr3.2001
Skorpion: *Nożyk profesora*. „Tytuł” nr1/2. 2002
Świeściak A.: *Szara strefa*. „Opcje” nr6.2002
Zawada A.: *Szara strefa*. „Nowe Książki” nr4.2003

Omówienia twórczości Tadeusza Różewicza

1. Brach-Czaina J.: *Szczeliny istnienia*. Wyd. eFKa. Kraków 1999
2. Braun K., Różewicz T.: *Języki teatru*. Wyd. Dolnośląskie. Wrocław 1989
3. Burkot ST.: *Tadeusz Różewicz*. Wyd. Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa 1987.
4. Cieślak R.: *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Wyd. Słowo / Obraz Terytoria. Gdańsk 1999.
5. Drewnowski T.: *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 2002

6. Kisiel M.: *Od Różewicza: małe szkice o poezji*. Wyd. Forum Sztuk. Katowice 1999.
7. Kisiel M.: *Pamięć, biografia, słowo: szkice o poetach dwóch generacji*. Wyd. Gnome. Katowice 2000.
8. Kłak T.: *Od Różewicza do Nowej Fali (pokolenia poetyckie 1945-1975)*. Katowice 1977.
9. Kłak T.: *Reporter róż: studia i szkice literackie*. Wyd. Śląsk. Katowice 1978.
10. Kłak T.: *Spojrzenie. Szkic o poezji Tadeusza Różewicza*. Katowice 1999.
11. Majchrowski Z.: *Poezja jak otwarta rana. Czytając Różewicza*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1993
12. Niziołek G.: *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Wyd. Literackie. Kraków 2004
13. Różewicz T.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Wyd. PIW. Warszawa 1977
14. Skrendo A.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury: poetyka i etyka transgresji*. Wyd. Universitas. Kraków 2002.
15. *Słowo za słowo: szkice o twórczości Tadeusza Różewicza* pod red. M. Kisiela, Wł. Wójcika. Wyd. Fa-art. Katowice 1998.
16. *Świat integralny: pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza: materiały konferencji literackiej 14 listopada 1994* pod red. M. Kisiela. Górnośląskie Towarzystwo Literackie. Katowice 1994.
17. *Tadeusz Różewicz: Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*. Oprac. M. Kisiel, D. Rott, Wł. Wójcik. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 1999.
18. Vogler H.: *Tadeusz Różewicz*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1972.
19. *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza” UAM Poznań, 4-6.11.1991* pod red. E. Guderian-Czaplińskiej, W. Kalemby-Kasprzak. Wyd. WIS. Poznań 1993

Konteksty literackie, kulturowe, filozoficzne

1. Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka*. Wybór H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, J. Błoński. Wyd. PIW. Warszawa 1975
2. Barthes R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Wyd. KR. Warszawa 1996
3. Bartnik Cz. ST.: *Hermeneutyka personalistyczna*. Lublin 1994
4. Bataille G.: *Doświadczenie wewnętrzne*
5. *Biografia – geografia, kultura literacka* pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław 1975
6. Bolecki Wł.: *Poetycki model prozy w XX leciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Wyd. Universitas. Kraków 1996
7. Bolecki Wł.: *Pre-teksty i teksty*. „Teksty Drugie” nr2. Warszawa 1996
8. Bronk A.: *Rozumienie, dzieje, język: filozoficzna hermeneutyka Hansa Georga Gadamera*. Wyd. Katolicki Uniwersytet Lubelski. Lublin 1988.
9. Brzozowski J., Poradecki J.: *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź 1993
10. Buczyńska-Garewicz H.: *Milczenie i mowa filozofii*. Wyd. PWN. Warszawa 2003
11. Chiaromonte N.: *Granice duszy*. Przeł. S. Kasprzysiak. Wyd. Czytelnik. Warszawa 1996
12. Cieślukowa T.: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1990
13. Czaplewicz E.: *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*. Wyd. PWN. Warszawa 1990

14. Czeremińska M.: *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Wyd. Morskie. Gdańsk 1987
15. *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce* pod red. S. Wysłouch, B. Kaniewskiej. Poznań 1999
16. Dąmbska I.: *Milczenie jako wyraz i jako wartość*. „Roczniki Filozoficzne” r.11.z.1.1963
17. Dąmbska I.: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*. Tom XXV. z.2. Warszawa-Poznań-Toruń 1975
18. *Dekonstrukcja w badaniach literatury* pod red. R. Nycza. Wyd. Słowo/ Obraz Terytorium. Gdańsk 2000
19. Derrida J.: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Wyd. KR. Warszawa 2004
20. Drewnowski T.: *Próba scalenia: obiegi, wzorce, style. Literatura polska 1944-1989*. Wyd. PWN. Warszawa 1997
21. Eco Umberto, Richard Rorty.: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przeł. T. Biedroń. Wyd. Znak. Kraków 1996
22. Eco Umberto: *Czytanie świata*. Przeł. M. Woźniak. Wyd. Znak. Kraków 1999
23. Gadamer H. G.: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wyd. Oficyna Naukowa. Warszawa 1993
24. Gadamer H.G.: *Język i rozumienie*. Wybór, przeł. i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka. Warszawa 2003
25. Gadamer H.G.: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski. Przeł. M. Łukaszewicz, K. Michalski. Wyd. PWN. wyd. 2. Warszawa 2000
26. Gadamer H.G.: *Czy poeci umilkną*. Wybrał i oprac. J. Margański. Przeł. M. Łukaszewicz, przejrzał i wstępem poprzedził K. Bartoszyński. Bydgoszcz 1998
27. Gadamer Hans Georg: *Poetica. Wybrane eseje*. Przeł. Małgorzata Łukaszewicz. Instytut Badań Literackich. Warszawa 2001
28. Głowiński M.: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Wyd. Universitas. Kraków 1998
29. Gralewicz-Wolny I.: *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*. Wyd. Gnome. Katowice 2002
30. Heidegger M.: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski. Tłum. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner., K. Wolicki. Warszawa 1997
31. Heidegger M.: *Bycie i czas*. Przeł. przedmowa i przypisy B. Baran. Wyd. PWN. Warszawa 1994
32. Jabès E.: *Powrót do Księgi*. Przekł. A. Wodnicki. Posłowie I. Kania: Jabès, czyli o składaniu rozsypanego Tekstu. Wyd. Austeria. Kraków 2005
33. Jabès E.: *Z pustyni do Księgi. Rozmowy z Marcelem Cohenem*. Przekł. A. Wodnicki. Wyd. Austeria. Kraków 2005
34. Jędraszewski M.: *Wobec innego: relacje międzyprzedmiotowe w filozofii E. Levinasa*. Wyd. Księgarnia Świętego Wojciecha. Poznań 1990
35. Kamieńska A.: *Na progu słowa*. Wyd. „W drodze”. Poznań 1985
36. Legeżyńska A.: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Wyd. PWN. Warszawa 1996
37. Legeżyńska A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań PSSP. Seria Literacka. Poznań 1999
38. Lejuene F.: *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*. Przeł. W. Grajewski. Wyd. Universitas. Kraków 2001
39. Lèvinas E.: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Migasiński. Wyd. KR. Warszawa 1999

40. Lèvinas E.: *Istniejący i istnienie*. Przeł. J. Margański. Wyd. Domini. Kraków 2006
41. Lèvinas E.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. Kowalksa. Wstępem poprzedziła B. Skarga. Wyd. PWN. Warszawa 2002
42. *Literatura wobec niewyraźnego*. Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej pod red. Wł. Boleckiego, E. Kuźmy. Wyd. IBL. Warszawa 1998.
43. Lubas - Bartoszyńska R.: *Między autobiografią a literaturą*. Wyd. PWN. Warszawa 1993
44. May R.: *Odwaga tworzenia*. Przeł. E. i T. Hornowscy. Poznań 1994
45. *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej* pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, Wł. Boleckiego. Wyd. PWN. Warszawa 1992.
46. Mizińska .: *Uśmiech Hioba. Filozoficzne troski współczesności*. Wyd. Uniwersytetu Marii Curie- Skłodowskiej. Lublin 1998
47. Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002
48. Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Wyd. Universitas. Kraków 2001
49. Nycz R.: *Sylwy współczesne*. Wyd. Universitas. Kraków 1996
50. Nycz R.: *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993
51. Pajdzińska A.: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*. Lublin 1993
52. Pawelec D.: *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Wyd. Uniwersytet Śląski. Katowice 2003
53. *Pisać o sobie – dla siebie: wielogłos pamiętnikarski. Antologia fragmentów wypowiedzi osobistych nadesłanych w odpowiedzi na apel ogłoszony w prasie krajowej na przełomie 1992 i 1993 roku*. Pomysł, wybór i oprac. R. Lubas – Bartoszyńska. Sosnowiec 1994
54. Pisarkowa K.: *O komunikatywnej funkcji przemilczenia*. „Zeszyty Prasoznawcze.” Kraków 1986. R.XXVII nr1
55. *Przestrzeń i literatura*. Studia pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej. Wyd. PAN. Warszawa 1978
56. Przybylski R.: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Wyd. Sic. Warszawa 2002
57. Przybylski R.: *Pustelnicy i demony*. Wyd. Znak. Kraków 1994
58. Ricoeur P.: *Język, tekst, interpretacje. Wybór pism*. Wybrała i wstępem opatrzyła K. Rosner. Przeł. P. Graff i K. Rosner. Warszawa 1989
59. *Semantyka tekstu artystycznego* pod red. A. Gajdzińskiej, R. Tokarskiego. Lublin 2001
60. Skwarczyńska S.: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Wyd. PAX. Warszawa 1975
61. Sławek T.: *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2001
62. Tischner J.: *Myślenie według wartości*. Wyd. Znak. Kraków 1998
63. Valery P.: *Estetyka słowa. Szkice*. Wybór Aleksandra Frybesowa. Wstęp Maciej Żurowski. Przeł. Donata Eska, Aleksandra Frykasowa. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1971.
64. Wittgenstein L.: *Dociekania filozoficzne*. Przeł. wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz. Wyd. PWN. Warszawa 1971
65. Wittgenstein L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Przeł. B. Wolniewicz. Wyd. PWN. Warszawa 1970.
66. Wittgenstein L.: *Uwagi o kolorach*. Przeł. R. Reszke. Wyd. „Spacja”. Warszawa 1998
67. *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* pod red. M. Głowińskiego. Wrocław 1982
68. Wysłouch St.: *Literatura a sztuki wizualne*. Wyd. PWN. Warszawa 1994
69. Zalewski M.: *Formy pamięci*. Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria. Gdańsk 2000

Artykuły zawarte w czasopismach

1. Anusiewicz J.: *Potoczność jako sposób doświadczania świata i jako postawa wobec świata*. „Język a kultura”. T.5. „Potoczność w języku i w kulturze” pod red. J. Anusiewicza, F. Nieczuli. Wrocław 1992
2. Balcerzan E.: *Zawsze Różewicz*. „Odra” nr4.1999
3. Drzewicki J.: *Poezja jest jak śmierć*. „Twórczość” nr9.1991
4. Franaszak A.: „*Nie widziane dotychczas zwiedzam okolice*.” *O późnej twórczości Mistrzów*. „Polonistyka” nr4.1999
5. Gębala St.: *Poezja jak kromka chleba*. „Twórczość” nr8.1994
6. Grzenia J.: *Odczytywanie aluzji literackiej*. „Język Artystyczny” nr8. Katowice 1993
7. Jedlińska E.: *Francis Bacon: w cierpieniu jest źródło wielkiej sztuki*. „Odra” nr7/8.2001
8. Kłosowicz J.: *Różewicz na tle epoki*. „Dialog” nr10.1994
9. Kornhauser J.: *Pan Nikt czyta gazety*. „Odra” nr4.1999
10. Lejeun P.: *Pakt autobiograficzny*. Tłum. W. Labuda. „Teksty” nr5.1975
11. Łukaszewicz P.: *Słowo i ciało u Różewicza*. „Dialog” nr10.1994
12. Nycz R.: *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*. „Teksty Drugie” nr4.2002
13. Romaniak R.: *Chrystus Różewicza*. „Znak” nr3.2003
14. Skrendo A.: *O szczególnych właściwościach tzw. późnej twórczości Tadeusza Różewicza*. „Polonistyka” nr4.1999
15. Szaruga L.: *Fenomen Różewicza*. „Kultura” nr1.2000
16. Śliwiński P.: *(Nie)konieczność słów*. „Kresy”. Kwartalnik Literacki. nr 4/5.1986

Słowniki

Kopaliński Wł.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990

Praktyczny słownik biblijny. Oprac. zbiorowe katolickich i protestanckich teologów pod red. A. Grabner-Haidera. Przel. I prac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek. PAX. Wyd. Księży Pallotynów. Warszawa 1994

Słownik gatunków literackich pod red. M. Bernackiego, M. Pawlusa. Wstęp St. Jaworski. Wyd.1. Bielsko-Biała 1999

Słownik literatury polskiej XX wieku pod red. J. Sławińskiego. Wyd. Ossolineum. Wrocław 1993

Słownik terminów literackich pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego. Wyd. Ossolineum. Wrocław - Warszawa - Kraków 1998