

# Dariusz Szczukowski

---

## Dwóch poetów i dwóch papieży : Jan Paweł II Czesława Miłosza, Jan XXIII Tadeusza Różewicza

---

Język - Szkoła - Religia 4, 370-379

---

2009

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## DWÓCH POETÓW I DWÓCH PAPIEŻY (JAN PAWEŁ II CZESŁAWA MIŁOSZA, JAN XXIII TADEUSZA RÓŻEWICZA)

Tadeusz Różewicz i Jan XXIII oraz Czesław Miłosz i Jan Paweł II, a raczej poeci i ich papieże oto bohaterowie tego krótkiego artykułu. Różewicz „nihilista” (to termin ukuty także i przez Miłosza) i Miłosz „sekretny zjadacz manichejskich trucizn” (tak przedstawia siebie autor *Trzech zim*) poświęcają wiersze i szkice osobom reprezentującym Kościół katolicki, wpisując ich w osobliwą konstelację znaczeń. Spróbujmy się przyjrzeć tym dwóm poetykom, spotykającym się w samym sercu sporu o możliwość doświadczenia poetyckiego i religijnego:

1. W *Roku myśliwego* Czesław Miłosz wspomina o swoim spotkaniu z Janem Pawłem II:

*W rozmowie prywatnej o »Sześciu wykładach wierszem« powiedział Jan Paweł II: »Robi pan zawsze krok naprzód i krok w tył«, na co ja: »A czy dzisiaj można inaczej pisać poezję religijną?«<sup>1</sup>*

W tym enigmatycznym fragmencie rysuje się pewna koncepcja uprawiania twórczości literackiej. Papież zdaje się sugerować, iż słabością poezji Miłosza jest jego niezdolność do jednoznacznego umocowania w wierze, ciągle wahanie, bolesna niepewność strącająca poetę z wysokości wiary. Natomiast w zdaniu Miłosza można odnaleźć sugestię, że w późnej nowoczesności, po „śmierci Boga” doświadczenie religijne należy opisywać nie tyle z pozycji niczym niezmaconej wiary, która niebezpiecznie może zamienić się w pewność, ile z perspektywy człowieka naznaczonego złem, opuszczonego przez Boga. Nieprzypadkowo wszak Miłosz napisze: „Dlaczego nie przyznać, że nie postąpiłem w mojej religijności/ poza księgę Hioba?”<sup>2</sup> Poezja religijna, by nie straciła ze swojej wiarygodności, musi nieustannie przemyślać swoją pozycję, musi mówić z samego wnętrza doświadczenia nowoczesności. W krótkim szkicu *List i jego odbiorcy*, nawiązującym do Papieskiego *Listu do artystów*, Miłosz (mimo całego szacunku

---

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 29.

<sup>2</sup> Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, w: tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 80.

i podziwu wobec zawartości *Listu*) nie może zgodzić się z tym, że Jan Paweł II pomija fundamentalne doświadczenie zła. Dla Miłosza doświadczenie to jest kluczowe dla zrozumienia sztuki i literatury XX wieku. W Miłoszu odzywa się manichejczyk, dla którego nieredukowalnym rozpoznaniem sytuacji człowieka XX wieku będzie doświadczenie bólu.

Poeta interesuje się także papieską teologią. Szuka w pismach Janie Pawła potwierdzenia dla własnych zmagających z szeroko pojętym postmodernizmem, w którym drażni go zbyt łatwa ucieczka filozofów od pojęcia prawdy, paradygmatu epistemologicznego. Filozofia Wojtyły, zaznacza poeta, jest „najzupełniej optymistyczna przez swoją wiarę w postęp i nieograniczone możliwości rozumu ludzkiego”<sup>3</sup>. A encykliki *Veritatis splendor* i *Fides et ratio*, jak mówi Miłosz, to „aprobata ludzkiego umysłu i aprobata historii”, nad którą czuwa Opatrzność<sup>4</sup>.

Trzeba przypomnieć, iż refleksja teologiczna i twórczość poetycka, szczególnie *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II, wyrasta obok nowoczesności. Papież powraca do spójnej wizji świata, sprzed kryzysu romantycznego i modernistycznego. W *Pamięci i tożsamości* wyraźnie opowiada się za projektem Oświecenia. Jan Paweł zauważa, że: „Warto się zastanowić, w jaki sposób te wszystkie procesy związane z inspiracją oświeceniową prowadziły do głębszego odkrycia prawd zawartych w Ewangelii”<sup>5</sup>. Nie ma dla Jana Pawła rozdzwieniu między Oświeceniem, pojmovanym jako „humanizm, wiara w rozum postęp”, a religią. Autor *Trzech zim* wypowiada się także o papieżu jako poecie. W *Tryptyku rzymskim* widzi bardziej Miłosz „medytacje nad biegiem historii, nad całą historią ludzkości” czy formę pobożnych rozmyślań niż dzieło poetyckie.

W perspektywie religijnej wszystko staje się oczywiste, wszelkie egzystencjalne niepokoje zostają zasypane. Nie ma żadnej wątpliwości w moc słowa. Wcielenie gwarantuje transparentność języka, zakotwicza go w rzeczywistości, a wszelkie tak charakterystyczne dla poezji modernistycznej elementy autotematyczne tracą rację bytu. Dlatego też *Tryptyk rzymski* jest raczej ekscentryczny dla doświadczenia modernistycznego, jak to świetnie pokazał Andrzej Skrendo, a mimo to dla badacza stał się „modelem duchowego doświadczenia literatury” przy jednocześnie „ukradkowych i nigdzie niewypowiedzianych wprost podejrzaniach, że ociera się o grafomanie”<sup>6</sup>. Niewątpliwie w tych elementach myśli i twórczości Wojtyły Miłosz odnajduje własne tęsknoty, nostalgię za utraconym porządkiem. Encykliki Jana Pawła i *Tryptyk rzymski* próbują, według Miłosza, przezwyciężyć metafizyczne wydziedziczenie człowieka.

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, *O podróżach w czasie*, Kraków 2004, s. 102

<sup>4</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>5</sup> Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość, Rozmowy na przelomie tysiąclecia*, Kraków 2005, s. 113.

<sup>6</sup> A. Skrendo, *Same kroki w przód – Tryptyk rzymski Jana Pawła II*, [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 246.

Miłosz zgadza się z Wojtyłą, jeśli chodzi o konieczność przezwyciężenia rozpacz. Według Miłosza artysta nie powinien dawać świadectwa tylko i wyłącznie rozpadowi, lecz nie odwracając się od dramatu istnienia, powinien nieść także nadzieję. Stąd krytyka malarstwa Francisa Bacona, twórczości Samuela Becketta, Tadeusza Różewicza i Phillipa Larkina. O tym ostatnim przewrotnie poeta napisze:

Życ nauczyłem się z moją rozpaczą  
 A tu przychodzi ktoś, kto, nieproszony,  
 Wierszem wylicza powody rozpaczcy.  
 Czy mam mu dziękować? Nie bardzo jest za co.  
 Skoro świadomość różne ma poziomy,  
 Na niższy spycha mnie, kto śmiercią straszny.

Ja też pamiętam, żalobny Larkinie,  
 Że śmierć nikogo z żywych nie ominie,  
 Nie jest to jednak temat odpowiedni  
 Ani dla ody, ani dla elegii

(*Przeciwko poezji Filipa Larkina*<sup>7</sup>)

Oczywiste, takich krytycznych uwag można by znaleźć w tekstach Miłosza znacznie więcej. Odwołuję się do tego fragmentu, gdyż znajdziemy w nim tak ważne dla Miłosza nawiązanie do klasycznych refleksji o wzniosłości. Chociażby dla Boileau, jednego z najważniejszych teoretyków poezji klasycystycznej, wzniosła mowa realizuje utrwalane w kulturze i społecznej świadomości *decorum*, które sprowadzało się do zgodności między przedmiotem wypowiedzi, pozycją osoby mówiącej, okolicznościami i sposobem mówienia. Ta problematyka wzniosłości wiąże się z porządkiem aksjologicznym, hierarchią wartości porządkujących ludzką egzystencję. Dla Miłosza tradycyjnie pojęta wzniosłość jest kategorią estetyczną, która broni też godności człowieka. Poeta sprzeciwia się pragnieniu, by odkryć, przedstawić wszelkie okropieństwa i poniżenie człowieka. Wysiłek twórcy powinien przekraczać metafizyczną beznadzieję w niezgodzie na redukcję istoty ludzkiej do nędzy, języka zaś do bełkotu pijaka<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *to*, Kraków, Kraków 2000, s. 66.

<sup>8</sup> W *Ziemi Ulro* Miłosz złośliwie zaznacza: „Beckett chce nas oczywiście zdręczyć oczywistością, tj. zachowuje się jak ktoś, kto przychodzi do garbusa i zaczyna się nad nim znęcać: «garbus jesteś, garbus, wolisz o tym nie myśleć, to ja już postaram się, żebyś myślał». Sam wiem, że jestem garbus, i nie udaję, że nie jestem. Innymi słowy nędzę mojego istnienia znam dobrze, niejedną też raz, kiedy chciało mi się wyć i bić głową w ścianę, zbierałem się do kupy, wysiłkiem woli i przystępowałem do pracy, bo musiałem, a ten do mnie zwraca się, jakby dokonał odkrycia, i jest w tym jakaś niestosowność, koń uczący lisa, jak polować, przy czym to ja jestem lisem, skoro chytryścią, fortelem pokonuję w sobie moje cierpienie istoty świadomej (Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1982, s. 246).

Nieprzypadkowo interesuje zatem Miłosza historiozofia Wojtyły, jej teleologiczny charakter, wskazujący na metafizyczny ład.

Utworem, w którym Miłosz złoży hołd Janowi Pawłowi, będzie kunsztowna *Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II*<sup>9</sup>. Pamiętajmy o tym, że stary poeta pisze do starego papieża w poczuciu nadchodzącej śmierci. W tomie *to* znajdziemy wiersz *Na moje 88 urodziny*. Dlatego też *Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II* podszyta jest elegijnością, myślą o nadchodzącej śmierci, która nie burzy jednak ufności i zawierzenia Bogu. W metonimicznych określeniach Jan Paweł w wierszu Miłosza jawi się przede wszystkim jako „nauczyciel nadziei”. Określenie to, prócz jawnych odwołań do książki papieża *Przekroczyć próg nadziei*, wskazuje też na pewną bliskość ideową myśli papieskiej z refleksją Miłosza. Wśród innych określeń pojawiają się konwencjonalne sformułowania, przynależne papieżowi: „Namiestnik”, „pasterz”, odsyłające do katolickiego rozumienia instytucji papieżstwa – wskazują też one na wewnętrzną moc jednostki, zdolnej przeciwstawić się zdegradowanej kulturze technokratycznej („Bezbronne tłumy biegną, składają ofiarę/ Z własnych dzieci skrawionym ekranem Molocha”); „Pasterzu nam dany, kiedy odchodzą bogowie! I we mgle nad miastami błyszczą Złoty Cielec.”) W tym wypadku osoba Jan Paweł II staje się znakiem sprzeciwu wobec wszelkiej idolatrii, noszącej tutaj imiona z mitologii Starego Testamentu. W *Odzie* poeta też uruchamia romantyczny mit wybrańca Bożego:

Cudzoziemcy nie zgadli, skąd ukryta siła  
U kłeryka z Wadowic, Modlitwa, prorocstwo  
Poetów nie uznanych przez postęp i pieniądź,  
Choć królom byli równi, czekały na Ciebie,  
Abyś za nich oznajmił urbi et orbi,  
Że dzieje nie są zamęt, ale ład szeroki.

Miłosz, sięgając po peryfrastyczne określenie „kłeryk z Wadowic”, uruchamia pamięć narodową, utożsamioną z paradygmatem romantycznym. Jan Paweł II staje się spadkobiercą romantyzmu, dziedzicem Norwida, Mickiewicza i Słowackiego. Zwróćmy też uwagę, że w cytowanym fragmencie prześwieca podskórnie mesjanistyczno-narodowy mit, do którego Miłosz wielokrotnie się dystansował, nie zgadzając się na wykorzystywanie religii do wzmacniania narodowych mitów. W dalszej części wiersza Miłosz kontynuuje ten romantyczny fantazmat o szczególnym duchowym posłannictwie naszego kraju. Poeta pyta „jakże to możliwe./ Że wielbią Ciebie młodzi z niewierzących krajów./ Gromadzą się na placach głowa przy głowie./ Czekając na nowinę sprzed lat dwóch tysięcy,

<sup>9</sup> Cz. Miłosz, *to*, s. 57-58.

I przypadają do stóp Namiestnika/ który miłością objął ludzkie plemię”. Zresztą sam w innym miejscu zauważa, że „w kulcie Karola Wojtyły dochodzi do głosu zepchnięty nieco w podziemie prąd czy fluid łączący nas z romantyzmem i mesjanizmem”<sup>10</sup>. Podmiot wiersza ustanawia się zatem poprzez poczucie przynależności do wspólnoty wiernych czczących papieża, mówi z miejsca obiegowego niczym niekwestionowanego kultu papieża. W zamykającej utwór kodzie oznajmia:

Jesteś z nami, i odtąd zawsze będziesz z nami.  
 Kiedy odezwą się moce chaosu,  
 A posiadacze prawdy zamkną się w kościołach,  
 I jedynie wąpiący pozostaną wierni,  
 Twój portret w naszym domu co dzień nam przypomni,  
 Co może jeden człowiek i jak działa świętość

„Jedynie wąpiący pozostaną wierni” – czyżby Miłosz znowu robił, jak pisał Wojtyła, krok w tył? Paradoks – *para doxon*, mający dwa łacińskie odpowiedniki *contra rationem* („przeciwko, wbrew rozumowi”) i *super rationem* („ponad rozumem”), tworzy logikę sprzeczności, która jest dla Miłosza próbą odnalezienia języka dla wyrażenia doświadczenia religijnego. Sprzeczność – dla Miłosza podstawowa zasada nie tylko kompozycyjna, ale też i hermeneutyczna. „Sprzeczność jest dźwignią transcendencji”, powtarza za Simone Weil Miłosz, odzegnując się od języka jawnej deklaratywności. Dla niego wiara nie daje pocieszenia, a uczestnictwo w obrzędach religijnych nie zwalnia od dręczącego niepokoju.

Kim jest zatem dla Miłosza Jan Paweł II? Na pewno nie jest gwarantem udzielonej prawdy, nauczycielem zasad moralnego życia. Staje się nie idolem, by wykorzystać rozróżnienie Jeana Luca Mariona, lecz ikoną, odsyłającą do Niewidzialnego, przypominającego o świętości<sup>11</sup>. To jedna z możliwych odpowiedzi, ale jest też druga, podskórnie tkwiąca w refleksji Miłosza: Jan Paweł II to ostatni wielki romantyk, z mocą wskrzeszający narodowy mit o wyjątkowym posłannictwie narodu polskiego.

<sup>10</sup> Cz. Miłosz, *O podróży w czasie*, Kraków 2004, s. 101. Krytycznej analizy pontyfikatu Jana Pawła II w kontekście romantycznego „zarażenia” podjął się Tadeusz Bartoś, *Jan Paweł II – analiza krytyczna*, Warszawa 2008.

<sup>11</sup> Zob. J.L. Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996. Dla francuskiego filozofa, idącego za Lévinasem, idol jest znakiem religijnego doświadczenia, zatrzymującego tylko na sobie, podczas gdy ikona tworzy dystans, odsyła do Innego, Boga.

2. Dwa lata po opublikowaniu Miłoszowego zbioru *to Różewicz wydaje szarą strefę*, w której zamieszcza wiersz *jest taki pomnik*<sup>12</sup>. Bohaterem tego utworu będzie Jan XXIII. Czy to tylko zbieg okoliczności, próba opisu jednego z wielu pomników wrocławskich? Czy próba odnalezienia innego języka dla możliwości wyrażenia doświadczenia religijnego? A jeśliby przyjąć hipotezę, iż ten utwór Różewicza jest zawaolowaną odpowiedzią na patetyczną *Odę* Miłosza, wpisującą się w niedokończony spór między tymi dwoma poetami, to jesteśmy w sercu samego sporu o możliwość i granice poezji<sup>13</sup>.

Różewicz mówi odmiennym językiem niż Miłosz, jego głos jest ściszony, niepozbawiony ironicznego dystansu. Autor *Niepokoju*, buduje wiersz w charakterystycznym dla siebie idiolektie. Sam umieszcza siebie nie w „obowiązującym” kodzie polskiej religijności, lecz na jej peryferiach. I mówi we własnym imieniu, nie szuka żadnego wymiaru wspólnotowego, kodu, w którym rozpozna swoją tożsamość.

Wiersz wydaje się zapisem refleksji związanej ze spacerem po wrocławskim Ostrowie Tumskim. Tak zresztą sugeruje sam Różewicz, decydując się na umieszczenie fotografii, na której widnieje sam autor zwrócony w kierunku „wyrzeźbionego” Jana XIII, z podniesioną w geście błogosławieństwa ręką. Utwór autora *Płaskorzeźby* ma jednak swoją historię. Wyraźna sympatia dla inicjatora Soboru Watykańskiego II. uwidacznia się już w *Notatce z 31 maja 1963 roku*. Różewicz wspomina w niej o nagrodzie od włoskiego prezydenta za działalność na rzecz pokoju, o postępującej chorobie Ojca Świętego (Jan XXIII zmarł kilka dni później, 3. czerwca; przypomnijmy też, że encyklikę *Pacem in terris* ukończył w kwietniu). A tak poeta opisuje samego papieża:

*Ojca Świętego Jana XXIII zobaczyłem w roku 1960 «na własne oczy». Pamiętam jego wielką głowę, wielką twarz, wielkie uszy, wielki mięsisty nos, wielki brzuch. Nieśli go na tronie (a może fotelu). Błogosławił i uśmiechał się. Pamiętam ten uśmiech. Uśmiech ludzki*<sup>14</sup>.

Różewicz nie zauważa w Janie XXIII strażnika chroniącego kościelną skarbnicę prawdy. Zwraca uwagę przede wszystkim na jego obfitą, wręcz namacalną cielesność, oraz uśmiech, znak ludzkiej dobroci i ludzkiej kondycji. Tak zaprojektowany opis nie jest tylko i wyłącznie werystycznym sprawozdaniem ze „spotkania” ojca świętego, lecz uruchamia dodatkową przestrzeń semantyczną. W podobnej retoryce pisze Różewicz o Tomaszu z Akwinu, jednym z najbardziej

<sup>12</sup> T. Różewicz, *szara strefa*, Wrocław, 2003,

<sup>13</sup> O powinowactwach bliższych i dalszych Miłosza i Różewicza najciekawiej pisali: A. Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, 208-235) oraz A. Fiut, *Dialog niedokończony: Miłosz i Różewicz*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, pod red. W. Browarnego, J. Orskiej, A. Poprawy, Kraków 2007, s. 336-349.

<sup>14</sup> T. Różewicz, *Proza*, t.2, Kraków 1990, s. 151

znaczących teologów dla doktryny katolickiej: „imponuje mi waga/ jego ciała ducha i rozumu// przypomina mi fizycznie/ doktora Marcina Lutra/ ten gatunek hipopotamów/ przywrócił Kościołowi ciężar// Widzę ich ogromne ciała/ które zanurzają się/ w żywej wodzie/ wiary nadziei i miłości” (*Co zobaczył Akwinata*)<sup>15</sup>. Cieleśność dla Różewicza staje się miejscem integracji porządku egzystencjalnego i porządku wiary. Różewicz zwraca uwagę na ludzki uśmiech papieża. Znowu wydaje się on tylko zgodny z powszechnym wizerunkiem papieża jako Jana Uśmiechniętego. Jednak motyw uśmiechu połączony z epitetem „ludzki” uruchamia pewną nadwyżkę znaczeniową. W wierszu *bez* opozycja śmiejący się człowiek a Bóg niemogący znieść ludzkiego uśmiechu staje się podstawowym sporem z wyobrażeniami religijnymi: „a może uciekleś/ nie mogąc słuchać/ mojego śmiechu// Ty się nie śmiejesz” – oznajmia podmiot wiersza *bez*. W innym miejscu postać Boga przeciwstawiona radości zostaje utożsamiona ze śmiercią: „zatrzymani w biegu –/ w biegu do czego?! może do radości a może .../ do Boga który nie gra w kości” (*W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*)<sup>16</sup>. Wyraziste przeciwstawienie radości i śmierci to różnica między tym, co ludzkie, a nieludzkie, poza człowieczym doświadczeniem.

Do sylwetki Jana XXIII Różewicz powróci po czterdziestu latach. Tym razem jednak przyczynkiem do wspomnienia papieża będzie wrocławski pomnik, stojący na Ostrowie Tumskim. W przeciwieństwie do ulotnej pamięci pomnik za pomocą materialnej formy ma za zadanie zamknąć przeszłość w granicach widzialnego. Społeczny gest utrwalania pamięci świadczy o próbie jej ochrony przed unicestwieniem i wyzuciem z tradycji, ale też może prowadzić do monumentalizacji i galwanizacji pamięci, zastygnięcia jej w skamielinie ideologii. Różewicz wskazuje w wierszu na niezbywalny rys obcości tego pomnika. Jawi się on jako anachroniczny, z gruntu podejrzany, gdyż postawiony, mimo protestów Episkopatu i ówczesnego arcybiskupa wrocławskiego, z inicjatywy tzw. księży patriotów współpracujących z komunistyczną władzą. Poeta żartobliwie stwierdza: „widzisz Janie jesteś opuszczony/ bo Twój pomnik «niesłuszny»/ został wystawiony przez/ jakiś PAX podejrzany czy/ inny Caritas z Partią powiązany”.

Poza tym pomnik Jana XXIII odznacza się wyjątkową brzydota: papież „wygląda jak baryła/ jak słoń”, a sam pomnik zostaje przyrównany do „granitowej beczki” i „kamiennej poczwary”. Takiemu wizerunkowi odpowiada także język utkany z frazeologizmów: papieżowi wiatr „wieje w oczy”, „gra na nosie”, „zrobili Cię na szaro”, „sen mara Bóg wiara”, które budują pejzaż codzienności, pozbawiony jakiegos epifanicznego doznania, doświadczenia wzniosłości, które

<sup>15</sup> T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 43.

<sup>16</sup> Cytaty kolejno za: T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1990, s. 9 i *zawsze fragment recycling*, Wrocław, 1998, s. 32.



miałyby unieść klasyczna oda z charakterystycznym dla niej postulatem *decorum*. Zwrot „zrobili Cię na szaro”, nawiązuje do koloru pomnika, ale zgodnie ze znaczeniem tego frazeologizmu, „zrobić na szaro” to tyle, co okłamać i oszukać. Jan XXIII oszukany, ale przez co i przez kogo? Czy tylko przez artystę, który skonstruował pomnik o wątpliwej jakości estetycznej?

Różewicz rozbija mit metafizycznej harmonii świata, jedyną pozostałością po muzyce sfer zostaje „metalowa/ muzyka techno” po toczącej się puszcze po piwie. Nie mogą zgodzić się z interpretacją Wojciecha Kudyby, który w wierszu Różewicza zauważa przejawy klasycznej ody. Już na samym poziomie brzmienia tekstu i struktury gatunkowej rozpoznaje – jak mówi – „gest aksjologiczny”<sup>17</sup>. Nie wiem, czy chociażby fraza „sen mara/ Bóg wiara/ jest we Wrocławiu/ kamienna poczwara” może być odzwierciedleniem „muzyczności” świata, harmonii sfer niebieskich. Nie ma żadnego powrotu do metafizycznej wizji świata, zasadzającej się na celowości i racjonalnym porządku bytu, który miałyby wyrażać oda. Warstwa brzmieniowa to zbiór przypominający dziecięce wyliczanki, słowo poetyckie zostaje przenicowane, zanurza się we frazeologii.

Spotkanie z pomnikiem Jana XXIII jawi się jako wydarzenie intymne, dzięki któremu dokonuje się rytuał symbolicznego przywracania pamięci, jej głębokiego „uwewnętrznienia”. Ten rytuał możliwy jest tylko w przestrzeni wewnętrznej: „ale w moim sercu masz/ pomnik najpiękniejszy w świecie”. Słowa Różewicza odsyłają do pascalskiej logiki serca, którą Heidegger przeciwstawił logice rachującego rozumu Kartezjusza jako rzeczywistość najbardziej intymną i źródłową. Serce w utworze Różewicza zostaje związane z pamięcią i podejmuje wysiłek uobecniania przeszłości, uruchamia rytuał cytowania, który staje się gwarantem pamięci kulturowej. Samo powtórzenie wiersza Norwida („Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia/ Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia”) przypomina o doniosłości języka poetyckiego, jakby Różewicz dzielił się darem słowa poetyckiego. Ale też i w tym przypominanym języku znajduje poeta słowa na zdiagnozowanie kryzysu współczesnej kultury, który wiąże się z porzuceniem ciężaru pamięci: „nikt nie pamięta/ kwiecień to miesiąc pamięci?” – ironicznie pyta poeta.

Warto przyrzeć się temu pytaniu, gdyż zostało ono jakby urwane. Przecież kwiecień to miesiąc pamięci narodowej. Różewicz dystansuje się od formuły budowania tożsamości narodowej, gdyż konstruuje ona narrację, która cierpienie wprowadza w tryby pedagogii i martyrologii narodowej. Nieprzypadkowe jest to, że jego rozmówcą staje się Jan XXIII, a nie powszechnie darzony w Polsce kultem Jan Paweł II. Poeta dystansuje się w ten sposób od budowania tożsamo-

<sup>17</sup> W. Kudyba, *Nauczyciel wartości*, [w:] *Kompetencje nauczyciela polonisty we współczesnej szkole*, pod red. E. Bańkowskiej, A. Mikołajczuk, Warszawa 2006, s. 117.

ści religijnej związanej z tendencjami narodotwórczymi<sup>18</sup>. Różewicz przemieszcza *sacrum* utożsamione z czystością, pięknem, nieskazitelnością w rejonny pojęte, poza obiegiem dominujących tendencji kulturowych.

Pozbawiona jakiegokolwiek wysokiego tonu pochwała sylwetki Jana XXIII jest jednoczesnym „wyznaniem” nacechowanym intymnością, o czym świadczy ciąg metonimicznych określeń: „Dobry Papież”, „Ojciec święty”, „ojciec serdeczny”. Poeta wyznaje:

błogosławisz mi  
Tadeuszowi Judzie z Radomska  
o którym mówią że  
jest „ateistą”

ale mój Dobry Papieżu  
jaki tam ze mnie ateista

Przybranie imienia apostoła to zabieg performatywny, pozwalający na dystans wobec obiegowych formuł dotyczących nader doniosłej i skomplikowanej relacji między poezją Różewicza a *sacrum*, próbujących zamknąć ją w kategoriach „ateista” – Różewicz bierze to słowo z cudzysłów, jakby widząc w tym określeniu kolejną kliszę językową. Ale to słowo „ateista” w wierszu przybiera nowe znaczenie, określa ono człowieka odmawiającego mówienia o Bogu. W dalszej części wiersza poeta tak zwraca się do Jana XXIII, wykorzystując figurę chiazmu:

ciągle mnie pytają  
co pan myśli o Bogu  
a ja im odpowiadam  
nieważne jest co ja myślę o Bogu  
ale co Bóg myśli o mnie

Jerzy Ziomek w *Retoryce opisowej* zaznacza, że chiazm to figura „osiągnięta przez zmianę szyku, ale zmianę symetryczną, prowadzącą do antytezy<sup>19</sup>. Antyteza to jedna z ważniejszych figur poetyckiego dyskursu autora *Do piachu*. Ujawnia ona dyskrecję Różewiczowskiego mówienia o Bogu, w której wyraża się świadomość granic języka oraz granic ludzkiego poznania. Milczenie poety

<sup>18</sup> Sam Miłosz interpretuje ten aspekt twórczości Różewicza. Twierdzi, że niewiara Różewicza bierze się z reakcji na rodzimy rys katolicyzmu. Cz. Miłosz, *Noty o Różewiczu*. „Plus minus”. Dodatek tygodniowy do „Rzeczpospolitej” 1996, nr 41.

<sup>19</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa 1990, s. 222.

jest pewną formą sprzeciwu wobec oczywistości i banalizacji języka religijnego. W tomie *Wyjście* Różewicz ironicznie zauważa, że:

Bóg jest modny Modny jest też absolut  
Boga zapraszają do telewizji  
Bóg Lévinasa Bóg Bubera  
Bóg Hegla Pascala Blocha  
Heideggera Rosenzweiga  
występuje między Telenowelą argentyńską kawą i  
herbatą<sup>20</sup>  
(*tempus fugit*)

Różewicz konstruujący tożsamość religijną sytuuje się poza polskim dominującym paradygmatem religijności skupionym wokół postaci Jana Pawła II. Pisząc o Janie XXIII, autor *Plaskorzeźby* nie buduje jakiegś pozytywnej teologii, nie interesuje go kreowanie pozytywnego obrazu bóstwa i hagiografii świętego. Dla Różewicza Jan XXIII, hipopotam, nadający ciężar Kościołowi, to jeden z jego „prywatnych” świętych, do których w innym miejscu zalicza także Wittgensteina, Kafkę, Gandhiego i Bonhoeffera. Miłozz natomiast mówi z wnętrza polskiego mitu o słowiańskim papieżu, przyznając się do wspólnotowego wymiaru kultu Jana Pawła II - świadka świętości, pochodzącej od Boga.

---

<sup>20</sup> T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 75