

Jacek Brzozowski

O symbolizmie "środka" i tragicznej wizji świata Tadeusza Różewicza

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 33, 153-169

1977

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JACEK BRZOZOWSKI

O SYMBOLIZMIE „ŚRODKA” I TRAGICZNEJ WIZJI ŚWIATA
TADEUSZA RÓŻEWICZA

„Świat bierze początek od środka, rozciąga się od punktu centralnego, który jest jakby »pępkiem«”¹. „Środek” ten wyznacza obszar sacrum, obszar ładu, światła i czystości (tym samym i obszar profanum, ciemności, wrogich sił). W „pępku” świata znajduje się raj (por. mity biblijne, babilońskie, perskie) i tam też — jako że akt stworzenia człowieka jest powtórzeniem aktu kosmogonicznego — stworzona zostaje pierwsza ludzka istota. Jednakże z owej optymistycznej wizji o swym arkadyjskim pochodzeniu zachowuje człowiek jedynie tę pewność, że był w raju. Następuje przejście do wizji tragicznej i jednocześnie próby jej przełamania: nieprzerwanie będzie realizował się mit powrotu do źródła i mit poszukiwania sacrum, i to zarówno w sferze onirycznej, jak i wśród pewnych elementów świata rzeczywistego.

Istnienie „środka” jako swoistego punktu orientacyjnego staje się przyczyną uporządkowania niejako przestrzennego: „ja”, mój najbliższy świat jako centrum Kosmosu a Kosmos, które korelując z uporządkowaniem linearnym i zstępującym (granice jego wyznaczone są narodzinami i śmiercią) pozwala na wyodrębnienie dwóch przeciwnie nacechowanych szeregów znaczeniowych: 1) raj — dom — matka (kobieta dojrzała) — dziecko (dzieciństwo i 2) piekło — brak domu — starucha (kobieta bezpłodna) — starość, co daje się oczywiście mnożyć dalej: światło — dzień — bezpieczeństwo — życie; ciemność — noc — wrogie siły — śmierć; ogród — łąka a morze — las.

Uzasadnienie umieszczenia „domu” w centrum daje się odnaleźć, gdy połączyć stwierdzenie Eliadego, iż „wszelkie ludzkie osiedlanie się powtarza stworzenie świata poczynając od punktu centralnego”² (oczywiście z zastrzeżeniem, że jest ono prawdziwe

¹ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974, s. 67.

² *Ibidem*, s. 68.

dla pewnych tylko kultur), z tym, co o „domu rodzinnym” i „domu onirycznym” znajdujemy u Bachelarda³.

Podobne uzasadnienie istnieje i dla motywu matki, by przypomnieć tu choćby mityczną analogię kobieta—dziecko a ziemia—roślina czy paralelę między aktem płciowym a spadającym na ziemię deszczem lub ogrzewającymi ją promieniami słonecznymi — czego przykładem opowieść o Zeusie nawiedzającym w postaci złotego deszczu Danae; a wreszcie i mający długą mitologiczną i literacką tradycję topos matki rozpaczającej po stracie dziecka.

Gdy do tak ujawniającego się symbolizmu „środka” dodać jeszcze kosmogonię świata poetyckiego i znajdującą się w tym obszarze zależność twórcy — dzieła; ciągłą realizację — o czym wspomnieliśmy — mitu powrotu i poszukiwania, staje się ów symbolizm archetypem poezji. I nie oznacza to — stwierdźmy już przed przystąpieniem do rozważań o Różewiczowskiej poezji, powtarzając za poetą — że istnieje poezja *in abstracto*⁴, lecz że archetypiczna jest gotowość poety do określonych reakcji na pewne odwieczne sytuacje. Przypomnijmy tu starą prawdę, że nie same, w pewnym sensie zewnętrzne, świadome formy, jakie dodaje poeta do tradycji, ale to, w jakim stopniu stara się wniknąć za ich pomocą do tajemnicy, do źródła bytu, wywołuje poetyckość (gdyby np. pamiętała o tym większość poetów pokolenia lat sześćdziesiątych, nie musiałby Różewicz stwierdzić „śmierci poezji”).

Nie ginie kanon harmonii i piękna, proporcji między znakiem a znaczeniem. *Homo demens*⁵ porusza się zawsze w ramach określonej reguły; nieład jest dla nas, zdominowanych kanonem ładu, może jedną tylko z form tegoż ładu, jako że następuje ciągła orientacja do punktu wyjścia, do „środka”, czyli do miejsca uporządkowania, tu bowiem, u źródła, nastąpiło wyłonienie się bytu z niebytu, oddzielenie światła od ciemności, tu Kosmos wyłania się z Chaosu. Stąd też każda „opowieść” *homo narrans* będzie, istniejąc w obrębie mitu poszukiwania i powrotu, przynajmniej zmierzała do osiągnięcia ładu i harmonii.

Chcielibyśmy zaznaczyć jeszcze tylko, że zależałoby nam również, by — może pośrednio — wykazać w niniejszym szkicu, iż Różewicz ustrzegł się, jak dotychczas, tego, co o bardzo chyba niewiele da się powiedzieć, mianowicie powtarzania samego siebie.

³ Por. G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975.

⁴ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, [w:] *Proza*, Wrocław 1973.

⁵ Por. E. Morin, *Zagubiony paradygmat: natura ludzka*, „Odra” 1976, nr 4.

1. POSZUKIWANIE SACRUM

Osiągnięcie, w pewnej przynajmniej mierze, ładu i proporcji prócz wywołania takiego czy innego doznania estetycznego pozwala na stwierdzenie, w jakim stopniu prawdziwe jest to, co właśnie w takiej, koniecznej wtedy formie zostało wypowiedziane. Oczywiście nie ma żadnej pewności, czy kryteria, za pomocą których postaramy się „sprawdzić” ów stopień, są właściwe bądź czy w ogóle jakiegokolwiek istnieją. Sądzić by jednak można, iż w przypadku przedmiotu naszego tu zainteresowania takim kryterium jest konieczność i konsekwencja w pojawianiu się i znikaniu w twórczości Różewicza pewnych motywów.

Gdy próbować bardzo ogólnie przedstawić linię rozwojową Różewiczowskiej poezji, otrzymujemy schemat: „związanie” apokalipsą wojenną i próby przewycięzenia go — powrót do krainy dzieciństwa i prowincjonalnego miasteczka — nowa kosmogonia (od *Niepokoju*, 1947, do *Poematu otwartego*, 1956) — chaos współczesnego świata — poeta, poezja, mity kulturowe — symbolika ciała (od *Poematu otwartego* i *Form*, 1958, do *Regio*, 1969). W drugim okresie, przyjmując za datę graniczną rok wydania *Poematu otwartego*, równoległe z twórczością poetycką rozwija się prozatorska i dramaturgiczna.

Powyższy schemat — jest on, co nieuniknione, wielkim uproszczeniem — wyodrębniony został na podstawie nie tyle właściwych Różewiczowskiej twórczości prób odnalezienia czy ustanowienia „środka”, wyrazistej w niej realizacji mitu poszukiwania, ile na podstawie kryterium natężenia, częstotliwości pojawiania się w pewnych okresach takich czy innych motywów. Nie wnikając jednakże w owe proporcje spróbujemy nieco szerzej zanalizować nasz schemat, koncentrując się przede wszystkim na dwóch motywach: „środka” i matki. Interpretujemy głównie poezję, kończąc rozważania analizą *Starej kobiety*, gdyż chodziłoby m.in. również o uzasadnienie twierdzenia, że w przypadku dzieła Różewicza współistnienie pewnych motywów w poezji i dramacie (także i prozie), czy raczej może nawet finalizowanie się ich w sztukach teatralnych⁶ jest koniecznością wynikającą z wewnętrznych jego uwarunkowań, jest wynikiem takiego, a nie innego rozwoju pewnych motywów; nie wynika natomiast wyłącznie z istnienia wspólnego podmiotu twórczego. (Może nasuwać się tu podobieństwo do zależności poezja, mit — tragedia antyczna.)

Opuszczenie domu, wejście w Wielki Świat zaczyna się doświadczeniem apokaliptycznej zagłady wartości. Sytuacja w pewnym sensie pierwotna: za mną, we mnie, wokół jest Chaos; go-

⁶ Porusza ten problem m.in. K. Wołicki, *Różewicza droga na scenę*, „Dialog” 1963, nr 9.

rzej nawet, gdyż przekonałem się o niemożliwości istnienia „środka” w świecie wartości duchowych. A muszę stworzyć Kosmos. Czysto retoryczne jest tu wołanie o nauczyciela i mistrza (*Ocalony* z tomu *Niepokój*). Kto ocalał (zdany wyłącznie na siebie, nie ocalał bowiem nawet i Bóg), musi ujrzeć go w sobie, przełamawszy „związanie” zagładą, i nieomal równy Bogu — gdyż u początku poznał śmierć i zniszczenie (w mitologii stworzenie poprzedzone jest walką i zabiciem mitycznego potwora, symbolizującego chaos, np. walka Marduka z Tiamat i śmierć tej ostatniej) — rozpocząć dzieło odbudowy świata. Skazanie na wyłączenie ludzki wymiar kosmogonii zmusza do poszukiwania „środka” (nie jest on tu, jak w micie, dany z góry i raz na zawsze), do odnalezienia takich elementów świata — nieskażonych, sakralnych — które umożliwiłyby odbudowę. W tym kontekście można by rozumieć cofnięcie się do rzeczywistości sprzed katastrofy — domu i prowincjonalnego miasteczka. Spełnia ono i funkcję oczyszczającą jako powrót do raj, źródła. Z drugiej zaś strony — jak już zaznaczyliśmy — konstrukcja świata przedkatastrofalnego powoduje uświadomienie kruchości wszelkich prawd i tym samym niemożliwym czyni wyznaczenie niewzruszenie prawdziwego „środka” etycznego, filozoficznego czy bodaj estetycznego. „Dualizm” ów jest wynikiem niejednorodności przedapokaliptycznego raj. „Miejsce urodzenia”, prowincjonalne miasteczko, okazuje się rajem pozornym; należy do Wielkiego Świata, którego wartości i niewzruszoność zostały zakwestionowane i zniszczone. Prostota, cisza, izolacja prowincjonalnej miejsciny kryją fałsz, nudę i bezmyślność, niewrażliwość i pogodzenie się z klęską (*Rok 1939*, *Szerokie czerwone usta*, *Wieczność mieszczańska*, *Rachunek* z tomu *Niepokój*, *Wyobraźnia kamienna* z *Czerwonej rękawiczki*, *Papuga*, *Syn marnotrawny* z tomu *Srebrny kłosa*). Rajem, choć oczywiście wiele łączy go z „małym miasteczkiem północy”, jest dopiero dom, mityczna kraina szczęśliwości, czystości dzieciństwa (*Kasztan*, *Niebo dzieciństwa* z tomu *Czerwona rękawiczka*, *Acheron w samo południe* z tomu *Twarz trzecia*). Pragnienie powrotu nie zrealizuje się nigdy (*Od moich stóp* z *Czerwonej rękawiczki*, *Z domu mojego* — *Niepokój*, *Pierwsze jest ukryte*,*** [O świecie światło...], *Drzwi*, *Prześwietlenia* z tomu *Twarz trzecia*), lecz świętość domu, przynajmniej we wspomnieniu, jest niszczalna.

Boską siłą, która nadaje znak sacrum domowi — stąd niejednorodność małego miasteczka i domu — jest matka. Ta, która wydała na świat, która wprowadzała w broniący przed złem światła raj pierwszego poznania:

Zasłona dzieciństwa
ręce pełne miłości
które zawieszają pierwszą zasłonę

ręce matki
 podają chleb i mleko
 wywołują ogień z drewna
 otwierają światło

Zasłony (Poemat otwarty)

która nigdy nie zerwie związku z dzieckiem:

Wyszedł ze mnie
 powędrował w świat
 ale ja nie przegryzłam
 pępownicy
 nie pozwoliłam
 go odciąć

Wciągnę go w siebie
 wsadzę
 zamknę
 jak zajdzie potrzeba

jak powie później Stara Kobieta. Strażniczka ogniska domowego (*Jabłko* z tomu *Niepokój*, *Dytyramb na cześć teściowej z Uśmiechów*), niecierpliwie oczekująca powrotu dziecka (*Powrót z lasu* z tomu *Czas który idzie*). Pojawiające się w tym ostatnim wierszu motywy lasu, dymu z komina, oczekującej w oknie matki nie wyznaczają przejścia od profanum do sacrum, ponieważ całkowicie mieszczą się w granicach arkadyjskiego mitu dzieciństwa; powracający nie nosi jeszcze piętna zła i chaosu. Inaczej przedstawia się sytuacja w *Powrocie* (*Niepokój*), kiedy to doświadczenie okrucieństwa nie pozwala powracającemu na wniknięcie do izolowanego obszaru raju.

Skoro zatem — wobec konieczności odbudowy ładu świata a niemożnością znalezienia niezniszczalnego kryterium prawdy wśród wartości etycznych — istnieje nie mogące się spełnić pragnienie powrotu do raju i zespolenia z rajska świętością, nieprawdopodobieństwo przywrócenia Arkadii, która okazała się owym mitycznym „środkiem”, pojawia się pragnienie powtórzenia pierwotnego układu dom — raj — matka, uwzględniającego podstawowe jego elementy i związki. Nasuwa się tu analogia do obrzędów rytualnych powtarzających mityczny akt stworzenia, co miało i zapewnić ciągłość świata, i usankcjonować jego porządek.

Związek zatem, jaki istnieje między matką a dzieckiem, uświęcony, gdyż pozostaje zawsze w „środku”, u źródła jako nigdy nie zerwany akt powoływania do życia, gdyż nieodłączny mu jest nieustanny ból i cierpienie — oczyszczające i uszlachetniające, ból i cierpienie stwarzania (by przywołać tu chociażby motyw powstawania perły, pojawiający się w poezji Różewicza: wiersz *Perła* z tomu *Twarz trzecia*), staje się wzorem dla próby nowej kosmogonii i w jego to kontekście znak sacrum nadany zostaje

miłości (*Stąd, Miłość* z tomu *Niepokój, Sznur* z tomu *Uśmiechy*), codzienności (podaję przykłady nieliczne tylko: *Odpowiedź z Pięciu poematów, Karuzela* z tomu *Srebrny kłos, Ostroga* z *Poematu otwartego*), rzeczom „najprostszym” (choćby *W środku życia* z *Poematu otwartego*). Objawia się w swoistej pierwotności, naiwności dziecięcego widzenia, co prowadzi do konstruowania owych, przez Wykę nazwanych, „klocko-obrazów, klocko-sądów, klocko-wypowiedzeń, klocko-ocen”⁷, w odwołaniu się do ascetycznej i alegorycznej sztuki średniowiecza (*Odkrycie pierwotnych barw w ołtarzu Wita Stwosza z Czasu który idzie, Mija mnie z Nic w płaszczu Prospera*) czy do malarstwa naiwnego (*Kopytka* z *Poematu otwartego, Witolda Wojtkiewicza Sąd ostateczny* z *Regio*). Wokół „środka”, raj — domu grupuje się zbiór dodatnio nacechowanych „elementów”: dziecko, miłość, matka, chleb, stół, mleko, ogień, światło.

Sakralny związek staje się wzorem i dla układu poeta — wiersz: to, co niejako naturalne i powszechne, musi dokonać się w jednostkowym akcie pragnienia i woli, by mógł się pojawić nowy kształt, nowa forma. Ponadto, jakby pośrednio, zostaje też postawiony znak równości między tworzeniem poezji a sposobem życia:

Piszę wiersze. Czuję się od tego czasu matką. Każdy wiersz ma innego ojca, ale wszystkie wiersze mają jedną matkę. Jest nią poeta. Ojcem wiersza jest wspomnienie, obraz, dźwięk, uczucie, myśl. Ojciec przychodzi, składa nasienie i odchodzi. Wiersz rośnie teraz w pocie-matce. Matka dźwiga. Musi uważać. Ojciec — bodziec, często zapomniany, bez oblicza lub w masce, ucieka, ginie czasem na zawsze. On tylko szuka miejsca, gdzie może złożyć nasienie. Poeta-matka może być zapłodniony przez wszystkich i przez wszystko, w każdym miejscu i o każdej porze. Nasienie wchodzi tu przez otwarte rany. Kiedy rany zablźniają się, następuje jałowość i śmierć⁸.

Umieszczenie poezji „w środku” nakłada na nią odpowiedzialność za losy świata (choćby *Zdjęcie ciężaru* z tomu *Zielona róża*), włącza w nurt moralistyki (św. Augustyn, Lew Tołstoj, Dostojewski, Camus), a kiedy stwierdzona zostanie jałowość bądź „niepotrzebność” czy nieodpowiedniość mitów kulturowych, etycznych, estetycznych i filozoficznych prawd (*Et in Arcadia ego*, wszystkie bez mała wiersze z tomu *Nic w płaszczu Prospera* — by ograniczyć się tylko do tych przykładów) i, z drugiej strony, „śmierć poezji” („mała stabilizacja poetycka” pokolenia lat sześćdziesiątych), oczyszczenie i zbawienność ujrzy Różewicz w anonimowości poety, w całkowitym zespoleniu się z chaotycznym światem i niejako bezosobowym mówieniu z jego wnętrza

⁷ K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*, [w:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 393.

⁸ T. Różewicz, *Przerwany egzamin*, [w:] *Proza*, s. 193.

(*Wyjście* z tomu *Rozmowa z Księciem*, *Głos anonima z Zielonej róży*). Wbrew pozorom nie ma tu paradoksu, gdyż można to rozumieć jako pragnienie „mówienia od początku”, jako próbę budowania świata poetyckiego w czasie, gdy żaden jeszcze ład, żadne uporządkowanie nie istnieją. „Pisanie wierszy” nie jest ani głosem prawd ostatecznych, ani „tworzeniem pięknych zdań”, lecz jednym ze sposobów istnienia, a związanie go „w centrum” wyraża pragnienie autentyczności i szczerości. Tym bardziej że jest poezja skazana sama na siebie, gdyż — o czym dalej — z sakralnego układu dom — matka — dziecko „odpada” dom, miejsce, w którym matka chroniła przed złem tego świata. Wyjście dokonuje się od razu do Świata, od początku jest się zagrożonym. Poeta wygnany z ogrodu na śmietnik (*Walka z aniołem z Zielonej róży*) „ciężki i pusty leży pod ścianą” (*Spojrzenia z Form*), tylko ona bowiem pozostała z domu. Matka oczekująca na śmietniku (*Stara kobieta wysiaduje*). Unieruchomienie i jednocześnie dynamizm, napięcie; przejście od wizji optymistycznej do tragicznej.

Minimalizm pragnień, niby-ruch, niby-prawda, niby-ideały współczesności burzą marzenie nawet o sakralnej konstrukcji domu:

Cisza dom ciepło
okna i drzwi uszczelnione
w zamknięciu
pół wiary i nadziei
pół prawdy i świętości
pół cierpienia i pół przyjaźni
przystań rozsądku poczwarka ambicji
Marzenia jak ptaki
bez skrzydeł
spadają

Obraz (Wiersze i obrazy)

Potworność człowieka pozbawia go pierwotnego orientacyjnego punktu:

jest wiele domów które stoją
ale nie ma środka
jest wiele dróg które biegną
ale nie biegną do środka

Poemat otwarty

co z kolei staje się przyczyną coraz to większej potworności, tak że nawet

pytanie
które sobie zadał
Królewicz Duński
.....
to zbyt okrutny i prostacki żart
dla współczesnego człowieka

Streszczenie (Twarz trzecia)

Człowiek, centralny, boski punkt wszechświata:

człowiek mówił do wody
mówił do księżyca
do kwiatów deszczu
mówił do ziemi
do ptaków
do nieba milczało niebo
milczała ziemia
jeśli usłyszał głos
który płynął
z ziemi wody i nieba
to był głos drugiego człowieka

W środku życia

jest tylko przedmiotem, pozbawionym świadomości kształtem:

Nowy człowiek
to ten tam
tak to ta
rura kanalizacyjna
przepuszcza przez siebie
wszystko

Nowy człowiek (Rozmowa z Księciem)

Dom rozpada się, otwiera, rozkłada na niemożliwe do złożenia cząstki, poczynając żyć własnym, zawieszonym w beznadziejnej próżni życiem (*Poemat otwarty, Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja, Wyszedł z domu*). Okazuje się jednym z wielu nic nie znaczących miejsc, pokojem hotelowym, kawiarnianą salą, poczekalnią na dworcu kolejowym; jednym z miejsc, których się nie opuszcza i do których się nie powraca, które się mijają jedynie.

Nieistnienie „środką” sprowadza świat do chaosu, tylko że nie jest on stanem niebytu i wywieść z niego ładu i harmonii już się nie daje. Związek zatem poeta — matka — wiersz ulega rozluźnieniu, poezja jakby uniezależnia się od swego twórcy (to oczywiście konsekwencja motywu anonima — wiersz *Buduję* z tomu *Twarz trzecia*) i gdyby nie zafascynowanie w pewnym sensie nową sytuacją, co umożliwia jeszcze nadzieję i wiarę, konstruując stan oczekiwania (***) [rzeczywistość którą oglądałem...] z tomu *Regio*) i tym samym niejako pogodzenia się z taką właśnie sytuacją:

Nikt czekał
u źródła i przy ujściu
Nikt
czekał na obu brzegach
.....
wtedy pojmuję
jeszcze raz
że moim zadaniem
jest zgoda

Acheron w samo południe

tworzenie pozbawione zostałyby sensu. Tak zaś możliwa jest jakby bezosobowa relacja z rzeczywistości (*collage*'owe układy poematów: *Poemat otwarty*, *Et in Arcadia ego* *Opowiadanie dydaktyczne*, *Spadanie*, *Non-stop-shows*), opis świata w jego ożywionej, chaotycznej i bujnej przedmiotowości, w kłębowisku barw, kształtów i ciał, w swoistym samoródtwie.

I to jednakże nie wystarcza, gdyż dążenie do syntezy realizowane jest do pewnej tylko, nieprzekraczalnej granicy (wobec nieistnienia „środką” poemat w rodzaju np. *Boskiej Komedii* powstać nie może), stąd utwór pozostaje zawsze w jakimś stopniu okaleczony, niepełny, natomiast „zadaniem poety jest wydać na świat utwór w stanie możliwie nie uszkodzonym”⁹. Związuje się sytuacja konfliktowa, której konieczniejszym rozwiązaniem jest nie opisanie śmietnika, lecz umiejscowienie na nim akcji. Nie ma „środką”, nie jest się w stanie — o ile w ogóle istnieje — rozpoznać konstrukcji chaotycznego świata, tym bardziej zaś absurdalna wydaje się myśl o jakiegokolwiek kosmogonii. Niewątpliwym jest jedynie tragizm sytuacji. Następuje przejście od *collage*'owej żywiołowości poematu do ascetycznej tragedii.

Otwartość podmiotu na świat a hermetyzm tego świata wywodzą u Różewicza z jednej strony z sielanki i poematu tragedię, z drugiej — sprowadzają zainteresowanie poety z Kosmosu do mikrokosmosu, koncentrując je wokół tajemnicy narodzin, płci, poczęcia, Motyw ciała, tego co jednostkowe i indywidualne, i jednocześnie gatunkowe, powszechne, co zawsze istnieje u źródła i zarazem zbliża do kresu, staje się jednym z naczelnym motywów Różewiczowskiej twórczości. Jest tu szansa najpełniejszej realizacji pragnienia oczyszczenia i powrotu. Czy możliwa, zobaczymy.

Zarówno apokaliptyczne zniszczenie, jakie przynosi wojna, jak i moralny upadek współczesnego świata ujawniają się poprzez obrazy gnicia, rozkładu (*Ranny*, *Żywi umierali*, *Termopile polskie* z tomu *Niepokój*), deformacji i potwornienia ciała (*Circe* z *Uśmiechów*, *Hiob* 1957 z *Form*). Jednocześnie powrót do życia, odnajdywanie siebie, niejako powtórne narodzenie dokonują się poprzez rozpoznanie kobiecego ciała, doświadczenie jego istnienia: wiersz *Ranny* z tomu *Niepokój* (znamienna w nim symbolika piersi) czy sztuka teatralna *Wyszedł z domu*, gdzie „powrót” Henryka odbywa się w uczeniu się nazw i rozpoznawaniu poszczególnych części ciała.

W tym też kontekście należałoby widzieć motyw dziewczynny-aniola, przewodniczki po piekle świata, jednej z niewielu ocalałych „cząstek” raj (Maska czy *Do umarłego* z *Niepokoju*, *Ostro-*

⁹ N. Frye, *Archetypy literatury*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 287.

ga z *Poematu otwartego*, *Otwierały się drzwi*, *Motyle z Twarzy trzeciej*, *stewardesy ze Śmierci w starych dekoracjach*).

Z jednej zatem strony sakralność ciała, niewinność i czystość, z drugiej — skalanie i nieczystość; tajemnica poczęcia, cud narodzin i potworne obrazy przedstworzeniowego nieomal kłębowiska ciał (fragmenty *Et in Arcadia ego*, *Spadania*, *Non-stop-shows*, krwawe, lśniące góry mięsa (*O tej samej porze z Nic w płaszczu Prospera*) w jaskrawości barw, sztuczności neonowych świateł, w zaduchu i smrodzie. Zaciera się granica między czystym a skalanym („to wszystko są dekoracje raju /dekoracje piekła” — *Et in Arcadia ego*), zachwiana zostaje bowiem równowaga między, mówiąc banalnie, duszą a ciałem, co uzyskuje potwierdzenie w tym np. wierszu:

Już dziś
w tej chwili
życie bez wiary jest wyrokiem
przedmioty stają się bogami
ciało staje się bogiem
jest to bóg bezwzględny i ślepy
swego wyznawcę połyka trawi
i wydała

Kara (Rozmowa z Księciem)

Tym samym zaś biblijne „poznanie” zatracą swój sens i wartość (by wziąć dla przykładu choćby *Godzinę karmienia* czy *** [biała noc. .] z *Regio*, *W Świetle dziennym z Zielonej róży*, *Akt przerywany*). I tu konstruuje się paradoksalna sytuacja. Kobieta nie jest wprawdzie zła, nie jest „naczyniem grzechu”, lecz sztuczna, bezmyślna, staje się przedmiotem, rzeczą (*Kasa pancerna* czy *Grająca szafa z placu Pigalle* z tomu *Zielona róża*). Wabienie i kuszenie tracą pierwotny sakralny sens (przypomnijmy tu *Mons pubis* z poematu *Regio*). „Mityczna” pierwsza para okazuje się parą starych ludzi (*Para z Twarzy trzeciej*), pragnieniem macierzyństwa „obarczona” zostaje stara kobieta (*Stara kobieta wysiaduje*). Dążenie do autentyczności doprowadza do absurdu. Okazuje się więc, że nie ma racji Vogler stwierdzając, iż „istnieje atoli jedno łożysko, w którym owa — wciąż ostatecznie przez współczesnego człowieka nie zrealizowana, ale pełna rozsadzającej energii — tęsknota do Raju znajduje żywiołowe ujście”¹⁰. Tak jak niemożliwy jest ani powrót do arkadyjskiej krainy dzieciństwa („wtajemniczenia / misteria / dzieci / jedyńskich mieszkańców nieba / na ziemi” z *Regio* uświadamiają jedynie w sposób niesłychanie ostry tę niemożność), ani powtórzenie, na wielu poziomach, pierwotnego układu dom — raj — matka, jak nigdy nie dokona się nowa kosmogonia, tak i nie zostanie odzyskana rajska czystość cia-

¹⁰ H. Vogler, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972, s. 77.

ła, nie nastąpi nieskalane, kathartyczne zespolenie. Wystarczyłoby bowiem zburzenie jednego tylko „środka”, by rozpadł się sakralny układ raj — dom — ciało — matka — dziecko, tu zaś stwierdzona zostaje nieosiągalność bądź zakwestionowana wartość nieomal wszystkich. W obszarze sacrum pozostaje jedynie związek między matką a dzieckiem, a właściwie między starą kobietą a jej synem.

Zasadniczym czynnikiem sakralizacji motywu kobiety-matki jest, jak zaznaczyliśmy już wcześniej, to, że matka dała życie. Najdoskonalsze i najpiękniejsze dzieło stworzenia, któremu towarzyszy wielkie cierpienie i radość, ból i nadzieja:

Wyszedłeś z matki
razem z krwią
czarnym łożyskiem
ból
W świetle się topią
listki drzew
i ptak wywodzi
tryle
W zielonej smudze
sen swój śniesz
nad tobą
białe motyle

Piosenka (Wiersze i obrazy)

Ona to, wiecznie czujna, pojawi się w sielankowych obrazach-wspomnieniach domu; odizolowana od spraw Wielkiego Świata, nieświadoma zła i okrucieństwa (np. *Powrót*). Z drugiej zaś strony mamy obraz matki rozpaczającej po stracie syna (zbędne chyba byłoby tu przypominanie długiej tradycji tego wędrownego motywu), beznadziejnie samotnej w obojętnym świecie (*Matka powieszonych z Niepokoju*), pozbawionej jakiegokolwiek nadziei (*Martwy owoc z Niepokoju*), porażonej ogromnym bólem (*Dwa wyroki z Niepokoju* — wiersz ten wyraziście nawiązuje do ukrzyżowania Chrystusa, *Kobieta w czerni stąpa po różach z Czerwonej rękawiczki*).

Nałożenie się tych dwóch obrazów — czego przyczyną był i tragiczny los, jaki spotkał rodzinę Różewiczów (w czasie wojny ginie starszy brat poety, Janusz), i to, że ten, który ocalał „prowadzony na rzeź”, który jest „narzędziem tak ślepym jak miecz w ręku kata”, który „płynął przez morze łez i krwi”, jest w pewnym sensie również umarłym — powoduje rozluźnienie związku między matką a synem, wrażenie obcości (*Obcy z Czerwonej rękawiczki*, *Zły syn z Uśmiechów*) i jednocześnie pragnienie pocieszenia rozpaczającej, przeniesienia jej ulgi i ukojenia: „ach chciałbym ją nosić na sercu / i karmić słodyczą” (*Ale kto zobaczy... z Czerwonej rękawiczki*). Zaznacza się tu ów pełen pietyzmu stosunek poety do starej kobiety-matki: tej, która poznała ból i radość dawania życia, nieustanny niepokój o losy

dziecka, i wreszcie porażonej śmiercią najbliższej istoty. Stąd też wielka mądrość i dobroć starych kobiet, „widzenie spraw tego świata w wymiarach właściwych” (matka z opowiadania *Na placówce dyplomatycznej* czy *Ta stara cholera*, gosposia z *Aktu przerywanego*, Pelasia z *Na czworakach*). Ich świętość zatem upatrywać należy nie w kontekście stwierdzenia, że starość jest powrotem do stanu dziecięcości (co byłoby istotne np. przy analizie motywu starego mężczyzny w *Śmieszny staruszek* czy *Na czworakach*) — czyli czystości wynikającej z nieświadomości, z rajskiej niewiedzy o dobru i złu; są święte jako „oczyszczone” przez cierpienie i ból. Im to najpełniej i najdotkliwiej dana jest tajemnica życia i śmierci, stąd mądrość ich sięga nieomal mądrości boskiej. I tak znajdując się „w środku życia”, w centrum świata, są „czynnikiem” równoważącym wielkie i małe jego sprawy, widząc je „w wymiarach zbliżonych do wymagań dnia powszedniego” (*Opowiadanie o starych kobietach* z tomu *Twarz trzecia*). W wierszu tym pojawia się wiele określeń potwierdzających „boskość” starych kobiet (pomijając już fakt, że polega ona na całkowitej akceptacji wszelkich przejawów życia czy na danej tylko bogom — możliwości zbliżania się, bez niebezpieczeństwa skalania, do przedmiotów z obszaru profanum): „są solą ziemi” (biblijne: „Wy jesteście solą ziemi. A jeśli sól zwietrzeje, czym solona będzie? Na nic się więcej nie przyda, jeno aby była precz wyrzucona i podeptana od ludzi” — Mat. V, 13; u Różewicza „umiera bóg / stare kobiety wstają jak co dzień / o świcie kupują chleb / wino rybę”); „są jajem” (niejako odwołanie się do niezaprzeczonego prairódła bytu, by przypomnieć choćby pelazgijski mit o stworzeniu czy biblijne: „A Duch Boży unaszał się nad wodami”, Gen. I, 2), co uznać można za pogłos mitu ugaryckiego o bogu, który jak ptak osiadł na wodzie i wysiedział życie z chaosu); „są kulą, która się toczy” (kula, najdoskonalsza z brył, atrybut boskości); „są małymi / pomarszczonymi / wysychającymi / ź r ó d ł a m i o w o c a m i / albo tłustymi / owalnymi b u d d a m i”.

Realizują stare kobiety ideał „życia prostego”, ideał wiecznej odnowy, nieustannego powrotu do świeżości i młodości. Widzieć by to można („kiedy umierają / z oka wypływa / łza / i łączy się / na ustach z uśmiechem / młodej dziewczyny”) w kontekście toposu staruszki i dziewczyny¹¹: „święta młodość” dana jest tej, która pozbawiona pożądania i nie wzbudzająca go, oczyszczona przez ból i cierpienie, posiadała tajemnicę dobra i mądrości, „tajemnicę bez tajemnicy”.

Jedynie sakralne części świata — stara kobieta i dziecko — i jedyna mająca jeszcze jakiś sens czynność — dawanie życia,

¹¹ E. R. Curtius, *Topika*, „Pamiętnik Literacki” R. LX: 1969, z. 2.

niczym nie chronione przed otaczającym je chaosem, składają się na współczesną tragedię realizującą, choć w pewnym tylko stopniu, topos, „świata na opak”¹². Wizja jest tu zaś tym posepniejsza, że dokonuje się wyłącznie na poziomie rzeczywistości świata ludzkiego. *Stara kobieta wysiaduje* nie jest bowiem utworem symbolicznym w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu; znajduje się w niejako pierwotnym stadium, kiedy to symbol w równej mierze odsyła poza, jak i do siebie, np. „śmietnik” jest symbolem współczesnego świata i jednocześnie samym światem.

2. TRAGICZNA WIZJA ŚWIATA

„Bezruch, a nie ruch jest tam istotą sztuki” — pisze Różewicz w *Przyroście naturalnym* o dramatach Czehowa. Jest to słuszne i w przypadku sztuk teatralnych Różewicza, pozbawionych klasycznej, „rozwijającej i popychającej” dramatu akcji, sztuk, w których między wszystkim składającymi się na nie elementami istnieje nierozzerwalny konieczny związek. Zwróćmy np. uwagę na bardzo rozbudowane didaskalia (w *Starej kobiecie*, *Na czworakach*, *Białym małżeństwie*, nie mówiąc już o *Akcie przerywanym*), nie będąc w żadnym razie typowymi wskazówkami dla potencjalnych inscenizatorów. Daje to już w pewnym sensie możliwość analizowania Różewiczowskich sztuk teatralnych jako wyłącznie utworów literackich, z pominięciem zawartej w nich wizji teatralnej.

Mówiąc tedy o *Starej kobiecie* jako tragedii chodziłoby nam przede wszystkim o realizację w niej kategorii tragizmu, nie o genologiczną jej przynależność. Może zresztą prawdziwe byłoby stwierdzenie, że przejście od „mitycznego” poszukiwania w poezji do tragicznej wizji świata musi być przejściem do tragedii (jako gatunku dramatycznego), gdyż z nią to pojęcie tragizmu związane jest najsilniej.

Poezji Różewicza właściwe jest, jak staraliśmy się — fragmentarycznie bardzo — wykazać w rozdziale poprzednim, poszukiwanie sakralnych elementów świata i ustalanie się określonego obrazu rzeczywistości. Tragedia jest już odnalezieniem, niejako zrozumieniem świata, stąd pewne motywy poezji muszą się w niej sfinalizować, funkcjonując jako zasadnicze wyznaczniki tragizmu.

Jedność miejsca, w którym rozgrywa się „tak zwana akcja” *Starej kobiety*, jest niewątpliwa. W pierwszej odsłonie jest to „wnętrze wielkiej dworcowej kawiarni” — konsekwencją braku „środka” — domu: kawiarnia jako miejsce, gdzie jest się jednym z wielu, anonimem, i dworzec — miejsce oczekiwania i ogrom-

¹² Tamże.

nego przepływu anonimowego tłumu, jeden z wielu niby środków. Początek bezpieczeństwa jeszcze początkowo istnieje: zasłonięte jest szczelnie wielkie okno. Brak powietrza zmusza jednakże do otwarczenia go:

Kelner [...] zdiera z okna kotarę i powoli otwiera okno. Przez szparę wpada do wnętrza kawiarni trochę śmieci: popiołu, kości, ogryzków... Kelner szybko zatrzaskuje okno,

co grozi katastrofą. Następuje ona:

Lekarz podchodzi do okna i zdecydowanym ruchem otwiera je szeroko. Przez otwarte okno wlewa się, wysypuje góra śmieci, wodospad śmieci i odpadków. Góra śmieci piętrzy się za oknem. Co jakiś czas porusza się i do kawiarni wysypuje się nowa porcja śmieci. Czasem daje się słyszeć ostry zgrzyt wywracanych blaszanych pojemników, warkot motoru. Te odgłosy towarzyszą z przerwami rozwijającemu się na scenie obrazowi.

Może się tu nasunąć podobieństwo do mitycznego otopu, z tą tylko różnicą, że zagłada nie przychodzi z zewnątrz, za sprawą rozgniewanej boskiej istoty, lecz jest rezultatem rozwoju, mówiąc patetycznie, myśli ludzkiej; i nie woda, której „zasoby [...] na ziemi straszliwie zmalały”, tak że „w tej chwili [...] rozporządzamy na głowę mieszkańca szklanką czystej wody”, i która warunkowała oczyszczenie (wszelkiej rytuały zanurzania, obmywania, umywania, by wziąć na przykład choćby chrzest) i ponowne odrodzenie życia (większość opowieści mitycznych mówi o wyłonieniu się życia z wody), lecz „morze śmieci”.

W odsłonięciu następnej obraz jest jeszcze posępniejszy, znika nawet ów niby środek, kawiarniana sala:

Śmietnisko „jak morze”, od brzegu do brzegu. Została tylko jedna ściana kawiarni (może ta z oknem?). [Tak jak z domu ocalała też tylko jedna ściana, mur — przyp. J. B.] [...] Otwarta na trzy strony przestrzeń. Może pobojuwisko. Olbrzymi śmietnik. Poligon. Nekropol. Jednak plaża. [...] Podłogę pokrywa warstwa śmieci, popiołu, piasku. [...] Kopczyki. Może groby.

W śmietnikowym potopie ginie podział na obszar sacrum i profanum, nie ma szansy odnalezienia jakiegokolwiek „środka”. Mimo że istnienie wszechobecnego śmietnika staje się problemem życia, problemem kształtującym życie ludzkie. Morze śmieci (w wielu opowieściach mitycznych „morze” towarzyszy wizji tragicznej) jako symbol współczesnego świata i morze śmieci jako sam ów świat:

Na plac zamiatacze wpychają drugi wóz z odpadkami, makulaturą, złomem. Tym razem w śmieciach znajduje się więcej ludzi. Zamiatacze zwalają to wszystko na kupę. Teraz plaża, kawiarnia, plac boju zamienia się w jedno wielkie śmietnisko. Życie jednak toczy się tu normalnie, wszystkie instytucje (włącznie z kościołami i służbą zdrowia) działają — stosunkowo — sprawnie [...] Ludzie pracują, bawią się, opowiadają dowcipy, plotkują. Chwilami słysząc ożywione głosy, a nawet śpiew. Pew-

wne zamieszanie i ożywienie trwa kilka minut. [...] Można nawet nucić stare szlagiery, czytać ogłoszenia w gazetach, sprawozdania, nieaktualne podręczniki filozofii i historii itd. Głosy te wydobywają się z kupy śmieci (podkr. moje — J. B.).

Nie jest ów śmietnik tylko „konstrukcją i kodensacją przedmiotową — nie żadną wizją symboliczną”, jak chce Kellera. Jest symbolem: w tym sensie, że znaczenie słowa „śmietnik” wynika z określonego rozwoju pewnych kluczowych motywów Różewiczowskiej poezji — motywu domu-środka, motywu potwornego kłębowiska ciała i rzeczy czy motywu „przedmiotowości” świata. Element natomiast „wizyjności” polegałby na tym, że rozwiane zostają wszelkie złudzenia co do możliwości jakiegoś pozytywnego rozwiązania. Wizja ma bowiem coś z ostateczności, narzuca wrażenie konieczności, jest apodyktyczna.

Wszechobecność śmietnika powoduje, iż wszelkie jak najszerzej pojęte tworzenie staje się całkowicie absurdalne, gdyż w każdym przypadku jego „produkt” jest wchłonięty przez śmietnik. Nie ma miejsca, które się opuściło, nie ma punktu, do którego się zmierza. Usiłowanie zaprowadzenia ładu spełza na niczym:

Tymczasem zamiatacze przystąpili z nagłą energią do robienia porządków. Zamiatają plac, plażę, podłogę. Składają śmieci do kupy, to znów je rozrzucają. Przesuwają śmieci i szmaty z miejsca na miejsce. W powietrzu unoszą się kłęby popiołu i kurzu. Zamiatacze upychają śmieci pod krzesłami i stolikami, omiatają krzesła i stoły, przy których siedzą klienci.

Konsekwencją tego jest konstruowanie się „świata na opak”. Jak w poezji nicość moralna, potworna reifikacja człowieka ujawniała się w obrazach zdeformowanego ciała, w obrazach piekielnego kłębowiska, tak w *Starej kobiecie* mamy deformację funkcji. Lekarz okazuje się recytującym „magiczne” receptury znachorem. Ślepiec widzi (np. czyta gazetę); jest niczym wieszczek Tejrezjasz, tylko że ma „widzenia” tego, co był o, co było ongiś pięknem przyrody, na śmietniku zaś orientacji nie traci. Trzy piękne młode dziewczyny okazują się mitycznymi Mojrami. Między Stróżem Porządku (już samo to określenie jest paradoksalne, gdyż pomyśleć o śmietniku) a Młodzieniem rodzi się konflikt, ponieważ Młodzieniec „zaśmieca... śmietnik”. Znamienna jest także niemożność rozpoznania sytuacji, np.:

Z przeciwnej strony również wolno, centymetr za centymetrem, przepokopuje się drugi Człowiek. Kiedy wreszcie się spotykają, nie wiadomo, czy ze sobą walczą, czy rzucają się sobie w ramiona, czy się mordują, czy ściskają.

Charakterystyczne również, że obraz tonie „w nocnym świecie”, „światło dociera wszędzie”, z chaosem natomiast wiążą się ciemności, noc. Tylko że tu jest to już nie owa mityczna światłość odpowiadająca ładowi i harmonii, lecz martwe, oślepiające i spa-

lające światło. Świat powoli nieruchomieje, zastyga w potwornym kłębowisku „starych gazet, książek, encyklopedii, tygodników ilustrowanych, szmat, maszyn, butelek, zwierząt oraz ludzi: starców, dzieci, kobiet”. Dziewczyny „przewalają” się z boku na bok „leniwie”, wolno czołgają się dwaj Ludzie, Stara Kobieta prawie się nie porusza. Zdecydowane, czyste barwy potęgują sztuczność. Czerwień, biel, czerń, zieleń; lśnienie metalu, żar i duchota; chmury pyłu i kurzu. Oczekiwanie na zagładę i jednocześnie ciągłe jej trwanie. Nieustanny dopływ nowych przedmiotów i zarazem samozniszczenie świata.

I wreszcie ostatnia deformacja, jedyna, której nadany jest znak sacrum: Stara Kobieta oczekująca dziecka. Może szansą opuszczenia śmietnika jest pojawienie się Nowego Człowieka, wyłonienie się piękna i harmonii z bezkształtnej masy świata?

„W środku” śmietnika siedzi Stara Kobieta

okryta — albo pokryta wielką ilością garderoby: wiosennej, letniej, jesiennej i zimowej. Obwieszona [...] broszkami, bransoletami, zegarkami, łańcuszkami, klipsami, kwiatami... Na głowie ma trzy różne nakrycia oraz wielką ilość różnokolorowych włosów.

Wszystkie te rekwizyty spełniać mają magiczną funkcję, zapewniając płodność, umożliwiając poczęcie i rozwiązanie: okrywające staruchę ubrania dają niezbędne do powstania życia ciepło, świecidełka, pierścionki, łańcuszki kuszą i wabią. Ogromne ilości jedzenia, które zamawia Stara Kobieta, są również jednym z elementów tego swoistego kultu płodności.

Starucha wysiaduje, oczekuje, nieomal przez cały czas trwania akcji nie porusza się. Może dałoby się tu dostrzec odległy pogłos rytualnej pozycji rodzenia, gdzie siedzenie na ziemi miało umocnić kontakt z *Terra Mater*, „aby otrzymać od niej dobroczynne siły i znaleźć macierzyńską opiekę”, jako że „poczęcie i rozwiązanie to mikrokosmiczne wersje wzorcowego aktu dopełnionego przez ziemię”¹³. Tym bardziej że mamy tu i samorództwo (mityczne przypisywanie poczęcia bądź „sile wiatru, jedzeniu fasoli lub przypadkowemu połknięciu owada”¹⁴, bądź też upatrywanie samorództwa kobiet w analogii do samorództwa ziemi):

STARA KOBIETA

[...] Zdaje mi się, że coś chodzi mi po nodze... pewnie mysz... albo karaluch. [...] Wyraźnie czuję, że coś mi chodzi po nodze. [...] Pewnie szczur chodzi po nodze.

KELNER

To niemożliwe, łaskawa pani, u nas nawet mucha nie siada na gościa, nie śmie...

¹³ Eliade, op. cit., s. 144.

¹⁴ R. Graves, *Mity greckie*, Warszawa 1974, s. 44.

STARA KOBIETA

Co, co niemożliwe? Przecie wiewiórka po mnie nie chodzi.

Kelner klęka, próbuje podnieść do góry suknie kobiety.

Zostaw. Nie trzeba... Już weszło... [...] Co się gapisz? Weszło we mnie i nie ma o czym gadać.

Stara Kobieta byłaby zatem jedną z projekcji archetypu Wielkiej Matki, znajdując się w centrum świata, niejako u wiecznego źródła. Boska, dobra i mądra, ożywiająca siła.

Z drugiej jednakże strony nieodłączny jest utworowi element goryczy i ironii. Stara Kobieta nie jest bowiem w stanie urodzić. Tylko zewnętrznie wszystko jest tu przygotowane do poczęcia i porodu. Pragnienie macierzyństwa nie zrealizuje się nigdy i w tym dopełnia się tragedia.

Piękny, półboski Młodzieniec pojawia się niczym z zaświatów, niezbyt realny, jakby trochę wysniony. Śmietnik „jak morze” pochłania go; ginie jak sen. I teraz dopiero

Stara kobieta wychodzi na śmietnisko. Rozgląda się, szuka, myszkuje. Zagląda do wszystkich koszy, dziur, pod stoły i krzesła. Stuka w ścianę, nasłuchuje. [...] W czasie tych poszukiwań opadają z niej nakrycia głowy, sztuczne włosy, ozdoby, biżuteria, bransolety, naszyjniki, pończochy.

Jest znowu starą matką, rozpaczającą na śmietniku świata:

Powtarza niewyraźnie jedno słowo. Kurtyna spada. Kurtyna przecina nagle i akcję sztuki, i przedstawienie.

I tu chyba kończy się w twórczości Różewicza droga kolejnego jej motywu — motywu matki, pozostaje bowiem tylko jeden „przeciągły jęk”. A czyż jest sens powtarzania go w nieskończoność.