

# Katarzyna Przebinda

---

## Teraz poety, syna, starego człowieka - o sytuacjach granicznych i ciężeniu ku śmierci Tadeusza Różewicza ("Matka odchodzi")

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 3,  
161-178

---

2003

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.

Katarzyna Przebinda

## **Teraz poety, syna, starego człowieka – o sytuacjach granicznych i ciężeniu ku śmierci Tadeusza Różewicza (*Matka odchodzi*)**

“Teraz, kiedy piszę te słowa, oczy Matki spoczywają na mnie... Mam 77, 78 lat”<sup>1</sup>. Jeden aktor w trzech rolach: pisarza, syna, starego człowieka. Takim jawi się Różewicz już w pierwszych zdaniach tej wielogłosowej sztuki, której pomysł dało samo życie, a scenariusz napisał on sam i bliskie mu osoby – matka i bracia; sztuki zatytułowanej *Matka odchodzi*. Ot bowiem i prawdziwy teatr – życie, w którym los człowieka zapisany jest już od chwili poczęcia, a wraz z narodzinami, z tym traumatycznym wydarzeniem, jakim jest opuszczenie łona matki, rozpoczyna się jego ludzka egzystencja – byt ku śmierci. Oto teatr – świat, w którym brakło reżysera (Bóg umarł), w którym zagościł chaos (wojna), a ocalony wśród gruzów człowiek sam musiał znaleźć nauczyciela i mistrza, który pozwoliłby mu nazwać rzeczy od początku, ulepić nowe formy, przywrócić wrażenie ładu. Oto teatr, w którym rozpanoszyła się śmierć dotykająca każdego, zabierająca z biegiem lat przyjaciół i najbliższych, niszcząca wartości, wiarę w dobro, piękno, poezję, ale omijająca głównego aktora, który tyle razy obnażał ją, odpatetyczniał, wulgaryzował, grał z nią, by wreszcie teraz, na starość, oddać jej hołd, uwznioślić. Oto sztuka składająca się ze scen, na które aktor ma wpływ, a także z momentów niezależnych od niego, nazywanych granicznymi.

I właśnie rozważeniem owych krańcowych sytuacji, doświadczanych przez Różewicza, jak również i aspektem “teraźniejszości” ciężenia ku śmierci i zmagania z nią starego człowieka i poety emerytusa, pragnę zająć się, sięgając po raz kolejny po książkę *Matka odchodzi*. Żeby jednak owo **Teraz** rozjaśnić, konieczny stanie się powrót do przeszłości.

<sup>1</sup> T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 7 (kolejne cytaty z tego wydania oznaczone tylko numerem strony w nawiasie).

## Grenzsituationen

Życie ludzkie składa się z różnych sytuacji. Większość z nich możemy kształtować sami. Są jednak momenty, które nazwiemy granicznymi. Zawsze pozostaną takie same, gdyż nie mamy na nie wpływu. Musimy umrzeć, musimy cierpieć, musimy walczyć, podlegamy działaniu przypadku. We wspomnianych wyżej chwilach możemy różnie reagować. Najczęściej rodzą one rozpacz lub chęć ucieczki. Tak w wielkim skrócie brzmi idea *Grenzsituationen* Karola Jaspersa. Różewicz, przedstawiciel pokolenia, któremu na czas młodości nałożył się czas śmierci, bardzo często przywoływał słowa filozofa egzystencjalisty. Wierzył, że to właśnie w sytuacjach granicznych spadają maski i człowiek ukazuje swoje prawdziwe oblicze. Kiedy spadają kostiumy, prawdziwa i wieczna staje się też sztuka.

Poezje chodzą w maskach. Kostiumach, które spadają po latach w utworach nielicznych. Ostatnich. I tylko te wiersze są ważne, ponieważ najszybciej starzeją się utwory, w których zostały użyte kostiumy i maski<sup>2</sup>.

Zaś w innym miejscu, sięgając do założeń Jaspersa pisał:

Odejście w takich granicznych sytuacjach od specjalnego języka "poetyckiego" dało te utwory, które nazywamy utworami bez maski i bez kostiumu. Krytycy mówili u nas o "sprozaizowaniu" poezji. Była to opinia powierzchowna i błędna. Właśnie utwory powstałe w sytuacjach granicznych stworzyły poezji możliwość dalszej wietacacji a nawet życia<sup>3</sup>.

Autor *Niepokoju* wiedział, że "na granicy mowy i milczenia jest cierpienie, świadomość niewyrażalności. Na granicy świata faktów i transcendencji zaś znajduje się śmierć"<sup>4</sup>. Granica też oddziela ten brzeg, gdzie już nie ma Nic. Na granicy stał już niejednokrotnie, doświadczał jej jako człowiek – syn, brat, przyjaciel. Zmagał się też z nią jako poeta, prozaik, dramaturg. **Teraz** doświadcza uczucia bycia na granicy śmierci własnej. Jest poetą emeritusem, czyli

kimś rozmawiającym z innymi poetami, żyjącymi, umarłymi a także wracającym do swoich wcześniejszych wierszy. Kimś umieszczonym między rzeczywistością, poezją a milczeniem. Kimś rozumiejącym tak wiele, że nie rozumiejącym prawie nic; kimś sprzecznym, kto zdobył tajemną wiedzę, kto nie ma tajemnicy. Krzątającym się wśród swoich drobnych spraw, ale w istocie smutnym i niepokodzonym – poetą, który odchodzi powoli, który mówi już nie w języku Muz, ale w języku ludzkim<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> A. Skrendo, *O szczególnych właściwościach tzw. późnej twórczości Tadeusza Różewicza*, "Polonistyka" 1999, nr 4, s. 205.

<sup>3</sup> T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 33.

<sup>4</sup> M. Rychlewski, *Między nicością a wiecznością. Różewicz i Wittgenstein*, "Polonistyka" 1997, nr 7, s. 418.

<sup>5</sup> A. Skrendo, *O szczególnych właściwościach...*, s. 207.

## Ciążenie ku śmierci

Co zaczęło się, musi się skończyć; co istnieje, musi umrzeć. Przy tym istnienie ludzkie ze swą nieustanną troską wyczerpuje siły i człowiek sam ciąży ku śmierci. Istnienie jego jest skierowane ku śmierci, jest Sein zum Tode, jak mówił Heidegger. A śmierć nie jest przejściem do innego istnienia, lecz nieodwołalnym końcem istnienia. Śmiertelność, skończoność jest podstawową jego cechą. Nieodwołalny koniec, przejście w nicosć musi wywołać trwogę i istnienie, choć skierowane ku śmierci, jest zarazem ciągłą ucieczką przed nią. Myślimy o śmierci cudzej, ale nie chcemy myśleć o własnej: mówimy sobie: "jeszcze nie teraz, jeszcze nie ja", choć wiemy, że umrzeć musimy<sup>6</sup>

– tak o egzystencjalizmie pisał Władysław Tatarkiewicz.

Człowiek, który był świadkiem totalnej zagłady, skazę śmierci nosi do końca życia.

Ten szelest  
przesypywanie się życia  
ze świata pełnego rzeczy  
do śmierci

to przeze mnie  
jak przez dziurę  
w rzeczywistości  
przeciska się ten świat  
na tamten świat<sup>7</sup>

W twórczości Różewicza śmierć bardzo intensywnie odciska swoje ślady. Bo-wiem wraz z płomieniami oświęcimskich kominów wygasła wiara w dobrego i sprawiedliwego Boga, prawo bytu utraciły wszelkie wartości i prawda o nieśmier-telności duszy. Umierała, pozbawiona zakorzenienia w absolicie, degenerująca się sztuka. Sensu nie miało nawet cierpienie. Nie mógł mieć innego spojrzenia na świat ktoś, kto i życie, i drogę pisarską zaczął paradoksalnie od śmierci. Ze śmiercią spo-tkał się twarzą w twarz i bynajmniej nie zobaczył w niej Boga. Odkrył natomiast, że niebo jest puste. Wystarczyło mu stwierdzenie tego faktu. Nie czuł potrzeby filozo-fowania na tematy eschatologiczne. Nie chciał także zastanawiać się głośno, co jest po śmierci albo co śmierć kończy. Był w końcu poetą, nie filozofem, realistą, nie metafizykiem. Wydaje się, że poznał on już większość, nazwijmy to, "aspektów śmierci". Ogłosił śmierć Boga, poezji, literatury, sztuki. Począwszy zaś od tomiku *Twarcz trzecia*, w którym to "śmierć odzyskuje swoją pojedynczość i prywatność, i staje się znakiem ludzkiego losu"<sup>8</sup>, Różewicz zdaje się zmierzać ze śmiercią wła-

<sup>6</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1988, t. III, s. 350.

<sup>7</sup> T. Różewicz, *Przygotowanie...*, s. 84.

<sup>8</sup> S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 78.

sną. To ta jedyna jej strona dotąd nie poznana, oczekiwana, wyobrażana, ale jeszcze nie dotknięta, nienamacalna. Opisanie własnej śmierci może wydawać się paradoksem (zwraca na to uwagę m.in. Stanisław Burkot<sup>9</sup>). Jednak do tej pory “cała twórczość autora *Niepokoju* była wytrwałym spisywaniem własnego życia, rodzajem dokumentu, głosu ludzkiego”. Wymienione cechy charakteryzujące pisarstwo poety znalazły też swe odzwierciedlenie w *Matka odchodzi*. W ten sposób, przybliżając pokrótce tematykę śmierci i sytuacji granicznych obecne w **Przedtem** poety doszłam do owego **Teraz** doświadczonego w jego ostatniej książce.

Egzystencja ludzka to nieustanne zmaganie się z cierpieniem, a tym samym nieustanne obcowanie na granicy śmierci (której to cierpienie stanowi zapowiedź) i życia (które jest “nieustannym zadawaniem ran i odbieraniem ran”). Różewicz od kilku lat konsekwentnie próbuje pisać swoje liryki lozańskie – utwory wieńczące życie, twórczość, świadków osiągniętej dojrzałości artystycznej. Żeby jednak je stworzyć, konieczna jest świadomość przeżytego życia, a także powrót w przeszłość. Poeta współczesny te założenia bardzo konsekwentnie próbuje zrealizować, składając utwór *Matka odchodzi*, a przede wszystkim spinając go konfesją – spowiedzią *Teraz*. Jaką jawi się tutaj egzystencja twórcy, syna, starego człowieka? Czy rzeczywistość przenika ją cierpienie i owo Heideggerowskie Sein–zum–Tode?

### Teraz poety

“Wchodziłem w świat poezji jak w światło” – mówi Różewicz, przypominając sobie narodziny siebie, jako poety.

Na początku drogi nie wierzyłem w ten cud... że kiedyś zostanę poetą, czasem w nocy przebudzony przez senne strachy i upiory ratowałem się myślą pragnieniem “będę poetą” przepędzę upiory ciemności śmierć... Wejdę w światło poezji, muzykę poezji, Ciszę [s. 9].

Ale poezja po Oświęcimiu nie była muzyką, a cisza przemieniła się w wymowne, miejscami wręcz groźne milczenie. Błogosławionych wieszczów, nazywających rzeczy, stanowiących je przez słowo, zastąpili poeci, którym pozostała jedynie możliwość utwierdzania słowa w rzeczach i osadzania ich na powrót w świecie.

Po końcu świata  
po śmierci  
znalazłem się w środku życia  
stwarzałem siebie  
budowałem życie  
ludzi zwierzęta krajobrazy

to jest stół mówiłem  
to jest stół

<sup>9</sup> Tamże, s. 80.

na stole leży chleb nóż  
nóż służy do krajania chleba  
chlebem karmią się ludzie  
człowieka trzeba kochać  
uczylem się w nocy w dzień  
co trzeba kochać  
odpowiadałem człowieka [s. 10]

Przemijanie i rodzenie się, które implikują właśnie ów proces stawania się na powrót. Rodzenie się po śmierci jako paradoks egzystencjalny. I siła sprawcza – słowo poety przywracającego rzeczom, wartościom ich pierwotny sens. Ale to *logos* pozbawione boskości, składane przez poetę pozbawionego błogosławieństwa. To słowo okaleczone, oślepię. A jego użycie okazało się być momentami pozbawioną sensu, szyfrową pracą. Sam twórca po wielu latach gorzko i z wyrzutem, krytycznie pisze o sobie:

poeta! Zestarał się, stoi u progu śmierci i jeszcze nie zrozumiał, że nóż służy do urzynania głów do urzynania nosów i uszu do czego służy nóż? [s. 10]

Zaś jego świat, który przez lata próbował budować

wali się pod gruzami domów szpitali świątyń umiera człowiek i bóg, umiera człowiek i nadzieja, człowiek i miłość [s. 10].

A on sam ciągle na nowo powtarza:

człowieka trzeba kochać nie Polaka Niemca Serba Albańczyka Włocha Żyda Greka...  
trzeba kochać człowieka... białego czarnego czerwonego żółtego... [s. 12]

## U progu śmierci

Sytuacja “bycia poetą u progu śmierci” towarzyszy Różewiczowi od początku jego twórczości. W tomie *Matka odchodzi* odnajdujemy jej dwa aspekty. Pierwszy z nich, nazwijmy go “poetyckim”, wiąże się z “wkraczaniem w krainę poezji” i z przebywaniem w niej. “Młody obiecujący poeta” nie zna świata, w który wchodzi – ze sobą ma tylko wyobrażenia i wieki tradycji, przed sobą zaś wiarę, że odnajdzie światło i muzykę poezji, nadzieję przepędzenia śmierci i... rozczarowanie, które przychodzi niezwykle szybko. Nie wie, że dopiero w krainie poezji doświadczy poetyckiego “bycia u progu śmierci”. Zacznie pisać inaczej i narazi się na niezrozumienie – stąd już niedaleka droga do zwątpienia w siebie, i ochota do odwrotu, porzucenia tej danej wybrancom krainy:

To, co moi “krytycy” lub “koledzy po piórze” oceniali jako “powtarzanie się”... – mówili “Tadeusz R. się powtarza” – to była i może jeszcze jest najcenniejsza rzecz w mojej

twórczości. Uporczywie przerabianie powtarzanie, wracanie do tej samej materii i tak... aż do końca. Inaczej nie można. Albo wpada się w literacką gadaninę [s. 88].

Zaszywając się w małej mieścinie, utraci kontakt ze środowiskiem literackim, z czasopismami, w których mógłby się swobodnie wypowiadać, wejście w konflikt z redaktorami – a stąd już jeden krok do zaniku motywacji pisania po coś, dla kogoś i początek egzystencji poety zapomnianego:

Przez wszystkie lata pracy w Polsce jestem pozbawiony możliwości wypowiedzania się. Dorywco drukuję utwory i to jest wszystko; tymczasem potrzebny byłby mi jakiś bodaj niewielki kąt, w którym mógłbym się swobodnie wypowiedzieć. Miałem i mam ciągle wiele ciekawych tematów, spraw, które chciałbym poruszać: ale gdzie? [...] Nie mam żadnych możliwości. Jestem spętany jak zawsze. Środowisko literackich sutenerów jest ciągle czynne... [s. 97].

Wybierze samotność, która “wymaga odwagi, ale też może grozić skostnieniem, utratą szansy rozwoju, sprowincjonalnieniem twórcy”<sup>10</sup>:

Czuję się osamotniony, opuszczony przez przyjaciół. Jednak wolę zdechnąć tu sam, niż ocierać się o warszawskich literatów moralistów. Coraz bardziej oddalam się nawet od najbliższych znajomych [s. 87].

Nie przewidzi wreszcie pojawienia się owych momentów granicznych, naglej śmierci przyjaciela – Staffa oraz ciężkiej choroby i umierania matki. A to właśnie te chwile krańcowe, które spadły na Różewicza tuż po sukcesie *Poematu otwartego*, objawiły prawdziwe słabości człowieka i stanęły na drodze poety. Wraz z nimi bowiem nadeszła niemożność pisania.

Jestem na dnie. Zwrot retoryczny, naprawdę zużyty, nic nie mówiący. A jednak... Wiem, że to, co piszę, nie ma sensu i wartości. Ale nie mogę krzyknąć [s. 88].

Zaczerpnięte z *Matka odchodzi* fragmenty świadczą o tym, że nawet wkroczenie w krainę poezji niesie ze sobą nieustanny niepokój związany z byciem u progu śmierci – śmierci poetyckiej. Próg ten najczęściej przekraczali ci, w których zwyciężyło zwątpienie lub konformizm. Różewicz pozostał. I dopiero **Teraz** przygotowuje się do wyjścia z tej krainy. Wyjścia, nie ucieczki. Oto ów drugi aspekt “bycia poetą u progu śmierci”. Aspekt, który możemy nazwać “ludzkiem”. Sytuacja przechodzenia ze światłości, bezpieczeństwa życia w ciemność śmierci. Opuszczanie tego brzegu, na którym tyle lat obcowało się z “nicością” i przechodzenie na tamten nieznaną,

w który się nie wierzy. Stan, który możemy porównać z traumą narodzin, wydarzenie, w którym znów ważną rolę odegra matka. Ale o tym później.

Czym jeszcze różni się “poeta szykujący się **Teraz** do wyjścia z krainy poezji” od poety, który niegdyś w nią wkrczał “jak w światło”? Na pewno wiekiem i do-

<sup>10</sup> Tamże, s. 49.

świadczaniem. Tym, że krainę tę już przeszedł piechotą, poznał z każdej perspektywy: "widziałem ją okiem ryby kreta ptaka dziecka mężczyzny i starca" [s. 7]. Przewrotnością, która każe nie tylko pisać o umieraniu, ale i przygotować się na nie: "szykuję się do wyjścia, w ciemność..." [s. 7]. I wreszcie odwagą, która pozwala wyznać zmarłym rodzicom: "Mamo Tato jestem poetą" [s. 8]. U poety emerytusa zaobserwować możemy także wyciszenie emocji. Miejsce młodzieńczego buntu zajmuje stateczne moralizowanie:

I jeśli my ludzie nie pójdziemy po rozum do głowy i nie zagospodarujemy tego rosnącego Nic to... to co? Powiedz, nie bój się! co się stanie... zgotujemy sobie takie piekło na ziemi, że Lucyfer wyda nam się aniołem [...] polityka zamieni się w kicz, miłość w pornografię, religia w naukę, nauka w wiarę [s. 12].

Poeta osiemdziesięcioletni inaczej, obiektywniej patrzy na swoje dokonania, z dystansem podchodzi do swej twórczości, powściąga uczucia i z suchymi oczami pisze swe utwory, które nazywa żebraczymi trenami, "lamentem przed publicznością na jarmarku książki na odpuszczenie poezji, na giełdzie literatury" [s. 9]. Nie umie jednak powstrzymać się od retoryczności pytań. A stawianie sobie pytań świadczy o ciągłym poszukiwaniu. Odnalezienie zaś odpowiedzi na nie wszystkie wiąże się z przekroczeniem enigmatycznej śmierci, tego progu, u którego **Teraz** stoi Różewicz.

### **Uczucia a forma - granice języka**

Czy poeta to człowiek, który pisze z suchymi oczami treny bo musi dobrze widzieć ich formę? Musi całe serce włożyć w to, aby forma była "doskonała"? Poeta człowiek bez serca? [s. 9]

Syn musi dobrze widzieć formę:

ona jest koniecznością, poza nią poezja, gnieźdząca się w poecie nie może znaleźć ujścia. Skoro artysta jest skazany na formę, pozostaje mu szukanie jak najściślejszej więzi między uczuciem a wyrazem. Trzeba serce włożyć, by otrzymać formę doskonałą. Im więcej serca, tym doskonalsza forma? Chyba tak: pod warunkiem, że forma pozostaje pod nieustanną kontrolą. Treny są ciągle poprawiane. Żal i tęsknotę osieroconego poety tłumi jego samowiedza na temat niewyraźności w sztuce, która jednak nie chce się poddać i wciąż pragnie wszystko – choćby poprzez fragment wyrazić. Świadomość formy, czyli świadomość konwencjonalizacji budzi w poecie synu poczucie winy. Wszak treny pisze z suchymi oczami, a przecież winne być te oczy pełne łez, tylko że wówczas przestałby być Poetą<sup>11</sup>.

Świadomość konwencjonalizacji i świadomość niewyraźności. Jak w tradycyjną formę przybrać to, co w słowach trudno zawrzeć, czego tak naprawdę nie da

<sup>11</sup> A. Legeżyńska, *Treny Różewicza*, "Polonistyka" 2000, nr 1, s. 58.



się opisać? Zajmując się aspektem terażniejszości u Różewicza – poety emeritusa, nie można zapomnieć, że oprócz ciągłego zmagania się z utratą centrum, z bezdomnością, ze śmiercią, które to Grenzsituationen miały duży wpływ na tematykę jego utworów, wciąż walczy on ze słowem, z wierszem, z dramatem i z prozą. Problem przekraczania granic języka, wyrażania niewyrażalnego przewija się nieustannie przez jego twórczość. Nienazwane nazywa milczeniem. Eksperymentuje, skreśla, poprawia. I tym samym uwiarygodnia siebie, jako twórcę i jako człowieka. Czy podobnie radzi sobie z najbardziej osobistymi uczuciami w utworze *Matka odchodzi*?

Założenie na samym początku książki, że będzie ona trenem, już sytuuje ją w kręgu literatury funeralnej. Może się oczywiście okazać, że dalszy ciąg opowieści nie mieści się w obrębie gatunku, że jest jego pastiszem lub parodią stworzoną dla zupełnie innego celu niż opiewanie zmarłej osoby. Różewiczowi jednak wierzymy od pierwszych kart jego utworu. Przed swoją konfesją sytuuje bowiem dwie autentyczne fotografie Matki. Jedną w konwencji nagrobka na okładce, drugą, opatrzoną komentarzem: “Oczy matki spoczywają na mnie” zaraz na pierwszej stronie. Zdjęcie pierwsze oraz umieszczony pod nim tytuł sugerują, że mowa będzie o odchodzeniu, o śmierci matki. Zdjęcie drugie i jego podpis zdają się jednak temu zaprzeczać. Bo jakże mówić o śmierci kogoś, kto nadal patrzy, jak wyrazić, że coś (tu: spojrzenie matki) trwa, mimo że już dawno nie istnieje? Niektóre wątpliwości rozwiewa sama impresja osiemdziesięcioletniego poety. Dowiadujemy się z niej, że Stefania w istocie dawno nie żyje, ale jej syn nie wątpi ani przez chwilę, że zmarła Matka czuwa nad nim, że jej spojrzenie obejmowało i nadal obejmuje całe jego życie:

ale mama nie odeszła była z nami i będzie...

teraz kiedy piszę te słowa... badawcze oczy matki patrzą

na mnie [s. 12]

Ten sam wstępny esej nasuwa jednak i pytania natury genetycznej. Czytelnik, po jego lekturze, zaczyna się zastanawiać, czy rzeczywiście sama śmierć matki stała się bodźcem do napisania tego wspomnienia. Gdyby tak było, owe żałobne utwory powstałyby dużo wcześniej. Wszak nie czeka się ponad czterdzieści lat, by wystawić zmarłej matce pomnik. Chyba że ma się już osiemdziesiąt lat i przed sobą perspektywę odchodzenia, a za sobą ową nie wypełnioną do tej pory pustkę.

Właśnie namacalna świadomość odchodzenia wszystkiego (życia, miłości, poezji) i ewokacja braku wydają się być głównym przedmiotem wzniosłości w tym trenie. A każdy prawdziwy tren z założenia genologicznego przenika estetyka wzniosłości. Ona zaś wymaga od nadawcy stworzenia iluzji obecności przedmiotu doświadczenia wzniosłości. Bowiem retoryka wzniosłości jest właśnie retoryką obecności przedmiotu. Stąd przywołanie postaci Matki. Bo to ona była dla poety: “trwogą i strachem, radością i oddechem” [s. 107]. Była wszystkim. A jak najlepiej oddać ów proces przemijania rzeczy nieprzedstawialnych? Właśnie przez pokazanie kogoś, kto je uosabia. Jak uwznioślić prozaiczny temat, jakim jest strach przed nieublaganym upływem czasu i przed zbliżającą się śmiercią? Najlepiej przywołując

zaistniałą, realną sytuację. Ukazać czytelnikowi śmierć własnej Matki, wzruszyć go, skłonić do współodczuwania i zupełnie mimochodem uświadomić mu, że odczucie braku osoby może stać się pretekstem do wielorakich rozważań, m.in. nad pustką egzystencjalną, nad wyczerpywaniem się życiowych idei, nad utratą miłości, dobra, oparcia w Kimś.

Różewicz, rozpoczynając książkę *Matka odchodzi* bardzo osobistym esejem *Teraz*, złapał czytelnika na lep wzruszenia. Odkrywając swoje słabości, swoje uczucia zaczął od zagrania na emocjach odbiorcy, sprawił, że ten zaczął identyfikować się z jego przeżyciami. Skonstruował tekst zgodnie z zasadami retoryki wzniosłości, ta bowiem jest sztuką używania języka w celach perswazji emocjonalnej. Dzięki temu "struktura tekstu wywołuje pewne oczekiwania, angażując przy tym odbiorcę, powodując jego aktywność"<sup>12</sup>. Zachęca go także do współodczuwania. Pojęcie wczucia zaś charakteryzuje się jako

rodzaj przeniesienia, dzięki któremu stawiamy siebie na miejscu innego człowieka i pod wieloma względami odczuwamy tak samo jak on. [...] Głównie dzięki tej zasadzie poezja, malarstwo i inne sztuki budzące wzruszenie przelewają swe namiętności z jednej piersi w drugą i zdolne są zaszcześcić urok niedoli, nieszczęściu a nawet śmierci<sup>13</sup>.

Aby jednak skomplikowany mechanizm identyfikacji i zarażania emocją mógł zostać uruchomiony,

konieczne staje się, żeby sam mówiący był wiarygodny, co oznacza także, iż w sensie formalnym musi on swoją wypowiedź uwiarygodnić, musi przekonać odbiorcę, że przedmiot, który wywołuje w nim emocje, istnieje naprawdę<sup>14</sup>.

W tym celu Różewicz przywołuje teksty Stefanii, przybliżające nam ją samą oraz wspomnienia pozostałych braci, stanowiące potwierdzenie wcześniejszych, subiektywnych opinii samego poety. I po to także, by uwiarygodnić, wkleja między słowa autentyczne fotografie. Warto jednak zastanowić się, czy samo odkrycie przedmiotu wzniosłości, pokazanie go przez interteksty, stanowi jego wystarczające uwiarygodnienie. Ciekawe może okazać się również zwrócenie uwagi na to, w jaki sposób autor, słynący z głoszenia stanu rozpadu świata, posługujący się do tej pory środkami ten chaos potwierdzającymi, próbuje nagle pokazać rozkład, odchodzenie i śmierć, sięgając po retorykę wzniosłości.

### Między bezradnością a wzniosłością

<sup>12</sup>J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s.182.

<sup>13</sup> Tamże, s. 181.

<sup>14</sup> Tamże, s. 183.

Wspomniana wcześniej postawa poety tracącego zaufanie do Boga, człowieka, sztuki, obnażającego brak ładu we współczesnym świecie, implikuje zachowanie podmiotu jego twórczości, którego charakteryzuje bezradność wobec otaczającego świata: „Jest antyawangardowy w swoim totalnym zdeterminowaniu i posłuszeństwie wobec chaosu”<sup>15</sup>. Wykładnikiem jego sytuacji okazuje się być styl, który Janusz Sławiński określa mianem retoryki bezradności:

Napięcie retoryczne zwykle charakteryzuje mowę porządkującą doświadczenia czy uczucia, panującą nad nimi w sposób zorganizowany. Stanowi ona jakiś wyraz jedności „ja” mówiącego. U Różewicza odwrotnie: rozbudowane szeregi wyliczeń, repetycje, natrętne paralelizmy, które występują w lirycznej narracji, są sposobami utrwalenia stanu rozbicia podmiotu, zapisem jego niemożliwości scalenia. Nakładają się one na materiał językowy, który sam jest produktem owego rozpadu, na strzępy nieporadnych wypowiedzi, w których wszystko znajduje się niejako na jednym planie, bez wyboru i hierarchii. Składnia Różewiczowska nie zna stosunków hipotaksy czy parataksy. Jest zdolna jedynie sumować elementy<sup>16</sup>.

Podmiotowi książki *Matka odchodzi* bezradność także nie jest obca. Jednak tutaj realizuje się ona na dwóch płaszczyznach. Pierwsza z nich ogarnia samego autora. Wynika z pojawienia się w jego życiu Grenzsituationen, z zetknięcia się z owym namacalnym dowodem na istnienie jakiegoś Absolutu, jakim niewątpliwie jest śmierć. Różewicz, jako syn zmarłej matki, a także poeta „wchodzący w ciemność”, wciąż w kręgu śmierci pozostaje. To ona rodzi w nim uczucie niepewności, zagubienia. Przywołuje także pytania, na które nie potrafi sobie odpowiedzieć.

Drugą płaszczyznę bezradności odnajdziemy bezpośrednio w tekście. Bowiem ani upływ czasu, ani kilkudziesięcioletnie obcowanie ze słowem poetyckim nie pozbawiły twórcy owej niemocy, wynikającej z niemożności wypowiedzenia się. Nadal jest świadom istnienia sfery niewyraźności. I tym bardziej chce się z nią zmierzyć. Wbrew Wittgensteinowi i siódmej tezie jego *Traktatu*, mówiącej: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” głosi: „O czym mówić nie można / o tym trzeba mówić” (*Patyczek*).

Jednak środki, używane przez niego dotąd w celu głoszenia brzydoty i okropności śmierci, w tej książce przyczyniają się do jej uwznioślenia. Pokazanie i dosyć pobieżne omówienie w tej pracy tego, w jaki sposób Różewicz posługuje się tylko niektórymi – milczeniem, paradoksem czy powtórzeniem, ma na celu zwrócenie uwagi na to, że poeta, pisząc swoje treny „z suchymi oczami”, cały czas jest świadom formy. Świadomie też przekształca figury bezradności w figury wzniosłości.

Teraz, kiedy piszę te słowa oczy matki spoczywają na mnie. Te oczy, uważne i czule pytają milcząco „co cię martwi synku?”. Odpowiadam z uśmiechem „nic...

<sup>15</sup> J. Sławiński, *Próba uporządkowania doświadczeń*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. III, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1965, s. 266.

<sup>16</sup> Tamże, s. 266–267.

wszystko w porządku, naprawdę Mamo” “no powiedz – mówi Matka – co cię trapi?”  
Odwracam głowę, patrzę przez okno...

Już pierwsze zdania utworu *Matka odchodzi* sytuują nas w kręgu ulubionych chwytów artystycznych Różewicza. Po pierwsze milczenie. W zasadzie w każdej wypowiedzi można odnaleźć przestrzenie milczenia, które, nie podlegając werbalizacji, podminowują dyskurs swoją aktywną nieobecnością, każąc się domyślać drugiego dna wypowiedzi. Niewypowiadalne istnieje więc dzięki temu, co zostało wypowiedziane. Mowę ludzką zaś charakteryzuje odwieczne upośledzenie wobec doświadczenia wewnętrznego. Wszędzie tam, gdzie dochodzi do przemilczenia mamy do czynienia z pewną siłą powodującą, że coś staje się nieprzedstawialne. Tak dzieje się i tutaj. W przytoczonym powyżej początkowym fragmencie książki jako milczenie odbieramy to, co nie zostało powiedziane, choć moglibyśmy tego oczekiwać. Wszak każdy chciałby poznać odpowiedź syna. Jej brak odczuwamy jako pewną lukę, niedomówienie, zawieszenie. “Co cię martwi synku?” – pytają oczy matki milcząc. Głośno artykułując to pytanie, którego tak naprawdę nigdy nie usłyszał (“Jest w tych oczach pytanie, którego nigdy mi nie zadała”), Różewicz zwraca od samego początku uwagę na siebie samego. Wprowadza tym samym czytelnika na seans psychoanalityczny, którego przedmiotem będzie tak naprawdę nie matka, lecz on sam. Skąd owa analogia między pisaniem a seansem psychoanalitycznym? Bo wiem, jak pisze Stanisław Jaworski,

zarówno podczas seansu, jak i podczas pisania następuje zawierzenie wobec kogoś obcego. Przy pisaniu dzieje się to jednak publicznie. I nie tylko o to chodzi, że w procesie ponawianego wspomniania samo przeżycie przeszłe ulega mistyfikacji, staje się nieautentyczne, upośredniczone, że coraz trudniej odszukać prawdę, której tylko milczenie nie zdradza. U piszącego świadomość istnienia pewnej luki może stymulować pisanie, pragnienie jej wypełnienia lub ukrycia, “zacerowania”. Piszący ukrywa to (Przed sobą? Przed czytelnikiem?), ucieka w mówienie o czym innym, w mówienie zastępcze, chce zatrzeć tropy, zmylić pogonie<sup>17</sup>.

Autor *Niepokoju* posługiwał się zawsze poetyką milczenia, jako pewną formą ekspresji. Była ona bowiem, począwszy od awangard, nierozłącznym elementem form fragmentarycznych, niewykończonych, otwartych. Czyli tych, w których najlepiej czuł się Różewicz. A ponieważ *Matka odchodzi* wpisuje się w obręb form posługujących się poetyką fragmentu, więc i milczenie zaczyna funkcjonować tutaj jako samoistna figura. Ale, co ważniejsze, staje się również inherentnym elementem momentu kreacji przedmiotu wzniosłości, którym w tym utworze jest ewokacja braku (nieobecnej matki, będącej niegdyś dla poety uosobieniem wszystkiego, co najważniejsze w ludzkiej egzystencji) oraz namacalna świadomość przemijania, odchodzenia, końca.

<sup>17</sup> S. Jaworski, *Mówić o sobie i milczeć*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 126.

“Te oczy, uważne i czule pytają milcząc...” Po pierwsze milczenie. Po drugie paradoks. Ten zaś, jako uosobienie niezwykłości zawsze powoduje poznawczy i wyobraźniowy wstrząs. Jarosław Pluciennik wysnuwa hipotezę, że

paradoksy w ramach retoryki wzniosłości mogą uosabiać jej podstawowy cel, jakim jest ikonoklastyczna ewokacja. Przywołuje także zdanie Rudolfa Otto, który w paradoksie i antynomii widzi formę sugerowania *mirum* – dziwności, sugerowania czegoś, co wymyka się naszemu pojmowaniu, o ile przekracza nasze kategorie. Ale nie tylko je przekracza, lecz zdaje się w przypadkowy sposób przeciwstawiać im, wykluczać je i gmatwać. Jest więc nie tylko ponad wszelkim rozumem, ale zdaje się iść przeciw rozumowi<sup>18</sup>.

“...oczy pytają milcząc”, oczy zmarłej matki – to zaskakujące i sprzeczne wewnętrznie, oksymoroniczne zestawienie (jak zmarła może patrzeć? jak może pytać milcząc?) przynosi tutaj ze sobą starą prawdę o sile miłości przewyżającej granice śmierci. Paradoksalna jest jednak i ta rozmowa syna ze zmarłą Matką, jak i niemożność powrotu do domu–Arkadii ze świata–Chaosu, niemożność wyznania prawdy rodzicom, czy wypowiedzenie jej już po ich śmierci. W obliczu sytuacji nieprawdopodobnych, a jednak istniejących, sytuacji, którymi zaskakuje samo życie, człowiek jest bezbronny. Powyższe zaś przykłady, które odnajdujemy w książce *Matka odchodzi*, potwierdzają, że świat opanowany przez paradoks tylko paradoks tak naprawdę jest w stanie ująć. Dlatego tak często sięgała po niego retoryka bezradności. Dlatego też zakorzenił się on we wcześniejszej twórczości Różewicza. Wydaje się jednak, że w tym utworze, składającym się z przywoływanych wspomnień, pojawia się on w nieco innym charakterze. Tutaj głównym paradoksem okazuje się owa językowa pogonia za utraconym czasem, która nigdy nie zakończy się zwycięstwem. Poeta tak naprawdę nigdy nie dopędzi przeszłości. Im więcej powie, tym więcej pozostanie do powiedzenia. Jeden szczegół przywoła kilka następnych, jedna rzecz pociągnie za sobą następne. Dlatego próżno się zastanawiać nad takim właśnie układem tego zbioru, nad przywołaniem tych, a nie innych tekstów. Każdy uważny czytelnik mógłby wtedy przecież zarzucić Różewiczowi, że stworzył niepełną książkę, że zapomniał o jeszcze kilku innych, równie wzniosłych wierszach, fragmentach próz lub dramatów mówiących o matce.

“Teraz kiedy piszę te słowa oczy matki spoczywają na mnie...” Kolejnym ze środków bezradności, przemieniających się pod piórem poety emeritusa w figurę wzniosłości, okazuje się być powtórzenie. Ono zaś najczęściej jest znakiem tego, że podmiot nie posiada adekwatnych środków przedstawień. Pojawienie się powtórzeń we wcześniejszej twórczości autora *Niepokoju* wywoływało zdziwienie, zaskakiwało, rodziło wątpliwości co do umiejętności poetyckich Różewicza. Zresztą on sam pisze o tym w *Dzienniku gliwickim*: “Uporczywe przerabianie, powtarzanie, wracanie do tej samej materii i tak... aż do końca...” Teraz stoi u kresu swojej twórczości, życia i... znów się powtarza. Stworzył książkę, w której owo powracanie do jednego motywu, koncentrycznego obrazu – “oczu matki” nabiera emocjonalnie przytłacza-

<sup>18</sup> J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 190.

jących wymiarów i staje się w końcu znakiem – symbolem ogromu tej miłości, która przetrwała granice czasów, tego co dawno minęło: **przedtem** matki i **teraz** syna. Napisał utwór, w którym poetyka powtórzenia ponad swój główny cel, jakim zawsze było głoszenie rozpadu i niemożności scalenia, wysuwa próbę połączenia. Doremną, bowiem taką jest zawsze chęć zmuszenia do powrotu cząstek, które zaczęły już żyć własnym życiem (tajemnica dekonstrukcji), ale jednak próbę.

Ryszard Nycz w swoim artykule zatytułowanym „*Wyrażanie niewyraźnego*” w *literaturze nowoczesnej* stwierdził:

O prawdziwości sztuki nie decyduje ani wspomnieniowe kopiowanie tzw. rzeczywistości, ani szczerść twórczego przeżycia, lecz odkrywczność poetyckiej formy, odsłaniającej niedostępną w inny sposób rzeczywistość<sup>19</sup>.

Różewicz wprowadził czytelników do swojego domu, pokazał z różnych punktów widzenia swoją matkę, odkrył skrywane dotąd uczucia bólu po jej utracie. Uczynił to wszystko w swoim stylu – nieczystą, otwartą formą sylwiczną, budującą nowe napięcia semantyczne na granicach tekstów oraz starymi, ulubionymi figurami. Tutaj jednak ich użycie posłużyło czemu innemu: uchwyceniu niewyraźnego, jakim jawi się ów brak wszystkiego, co w życiu ważne; opisaniu nieprzekładalnego, jakim jest odchodzenie, umieranie; zwróceniu uwagi na niepoznawalne, a takim jest to, co za progiem ciemności i dotknięciu niewyobraźalnego – przekraczającej granice bytów miłości matki. Dlatego między innymi cały ten utwór wydaje się tchnąć nowością i oryginalnością.

## Poeta-Matka

Autor *Niepokoju*, wiodący nieustanny spór z tradycją, pokazujący, że idee, normy i dawne wartości legły w gruzach, sam nazywał siebie gorzko matką-realistką. Pisał:

Byłem jak matka, która przerywa dzieciom zabawę... Wzięłem na siebie niewdzięczną w poezji rolę matki-realistki... przerywałem chłopcom od poezji, krytykom cudotwórcom posiadałym w homeryckich bojach awangardowo-skamandryckich, kapłanom..., przerywałem gry i zabawy, czary i nabożeństwa...

Mówił o sobie również: Poeta-Matka i to ujęcie jego własnej twórczości wydaje się istotniejsze dla dalszych rozważań.

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 te-

<sup>19</sup> R. Nycz, „*Wyrażanie niewyraźnego*” w *literaturze nowoczesnej*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, s. 89.

raz w poecie–matce. Matka dźwiga. Musi uważać. Poeta–matka musi być zapłodniony przez wszystkich i przez wszystko, w każdym miejscu i o każdej porze. Nasienie wchodzi tu przez otwarte rany. Kiedy rany się zabliznią, następuje jałowość i śmierć<sup>20</sup>.

Z bólem każdego wiersza przychodziła świadomość bycia Poetą–Matką. Ale cierpienie rodzenia równoważyła radość dawania życia wierszom, kształtowania ich. Wstąpienie na tę drogę było jego własnym wyborem. Dokonał go, decydując się na pozostanie w krainie poezji. Mógł wybrać inaczej. Podobnej szansy nie dało mu życie, stawiając go pewnego dnia w roli Syna–Matki.

Ale kto zobaczy moją matkę  
w sinym kitlu w białym szpitalu  
która trzęsie się  
która sztywnieje  
z drewnianym uśmiechem  
z białymi dziąsłami [...]

jej twarz jest jak wielka mętna lza  
żółte ręce składa jak przestraszona  
dziewczynka  
a wargi ma granatowe

ale kto zobaczy moją matkę...

ten

ach chciałbym ją nosić na sercu  
i karmić słodyczą. [s. 49]

– pisze w zamieszczonym w książce *Matka odchodzi* wierszu *Ale kto zobaczy...* Jednak prawdziwe świadectwo jego walki z nieuleczalną chorobą Matki, walki z czasem, bezradnością i w końcu ze śmiercią tej ukochanej osoby znajduje się w *Dzienniku gliwickim*. To tam m.in. wyznaje: “Kocham Matkę jakby była moim chorym małym dzieckiem” [s. 85]. Los splątał mu figła. Odwrócił rolę. Dziecko przejęło obowiązki matki, matka stała się dzieckiem. Sytuacja taka rodziła wiele sprzecznych emocji. Gesty czułości, tkliwości przeplatał bunt, zwątpienie. Poświęcenie walczyło z egoizmem. Chwila graniczna obnażyła wiele słabości:

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]

Matka–rodzicielka i syn–towarzysz śmierci. Matka poety dała mu życie, pomogła wprowadzić w świat, syn zaś mógł tylko odwdziżyć się przejmując jej rolę,

<sup>20</sup> T. Różewicz, *Przerwany egzamin*, [w:] T. Różewicz, *Próba rekonstrukcji*, Wrocław 1979, s. 453.

współuczestnicząc w jej umieraniu, pomagając jej w szykowaniu się do wyjścia – ale nie w ciemność, ponieważ ona, w przeciwieństwie do poety, głęboko wierzyła. Niemożność ofiarowania życia matce przynosiła wzmożone pragnienie pisania – dawania życia wierszom. Jednak bycie Synem–Matką i Poetą–Matką w jednym czasie okazało się niemożliwe. W tym przypadku umieranie nie sprzyjało rodzeniu. Rozwiązaniem, paradoksalnie, okazała się śmierć: “Oddałem ziemi moje kochanie. Moje dobre cierpiące dziecko – moją duszę” [s. 106].

Syn–Poeta powraca do funkcji Poety–Matki. To jest jego właściwa rola. Tak tylko może wyrazić niewyraźne, udowodnić, że naprawdę kochał. Rodzi kilkanaście wierszy o matce, ale gubią się one w licznych tomikach. Pragnienie ich zebrania wciąż pozostaje w sferze zamiarów. Jakby czekało na odpowiedni moment. Okazuje się nim być owo **Teraz**.

Teraz syna  
Pamiętam, że Matka powiedziała  
do nas, chyba tylko raz... miałem pięć lat... tylko jeden raz w życiu  
powiedziała do nas “zostawię was... jesteście niegrzeczni...  
pójdę sobie i nigdy  
nie wrócę”... trzej mali chłopcy byli niegrzeczni... pamiętałem  
przez całe  
życie strach i ciemną rozpacz w jaką wpadła nasza trójka....  
[...] i pamiętam do dnia dzisiejszego moją rozpacz i płacz.... [s. 11]

– wspomina Różewicz. Pamięć poety jest szczególna. Zawiera się w słowach–śladach, miejscach po czymś, co było, a czego już nie ma. To ona ożywia wielkiego czarnego komornika, pieczętującego meble (*Czerwone pieczęcie*) i starszka–sasiada z zamarznąętą brodą (*Wspomnienie z roku 1929*), przywołuje też obraz trzech małych chłopców oczekujących na matkę i częstochowskie słodkości (*Matki Boskiej Gromnicznej*). Dzięki niej osiemdziesięcioletni poeta może na powrót przenieść się do dzieciństwa, które, jak pisze w *Kasztanie*, “jest jak zatarte oblicze / na złotej monecie która dźwięczy / czysto” [s. 44]. Słowo staje się także łącznikiem między tym co **Przedtem**, minionym, a chwilą obecną – **Teraz**. Daje moc kreowania na nowo przeszłości, pozwala przywołać tych, którzy odeszli, porozumiewać się z nimi: “Te oczy, uważne i czule pytają milcząc «co cię martwi synku...?» Odpowiadam z uśmiechem «nic... wszystko w porządku, naprawdę Mamo»” [s. 7].

Stawia także Różewicza–syna w komfortowej sytuacji. Jego Matka tak naprawdę nie odeszła: “Teraz, kiedy piszę te słowa, oczy Matki spoczywają na mnie”, bo słowo poety “ma moc udzielania zmarłym nieśmiertelności lub choćby jej namiastki w postaci zapisanego imienia czy obrazu, który trwałby w tekście lub w uniwersum kultury”<sup>21</sup>. Jednak świat słów to świat iluzji, a one same są tylko namiastką rzeczywistości. I nawet jeśli mówią o uczuciu, stanowią tylko pewien element rzemiosła

<sup>21</sup> T. Żukowski, *Non omnis moriar?*, “Res Publica Nowa” 2000, nr 5, s. 69.



poetyckiego. Dlatego też poeta to “człowiek, który z suchymi oczami pisze treny, bo musi dobrze widzieć ich formę” [s. 9]. A Różewicz–syn już na samym początku książki *Matka odchodzi* głośno przyznaje się do bycia poetą:

Wiesz, Mamo, tylko tobie mogę to powiedzieć na stare lata, mogę to powiedzieć, bo jestem starszy od ciebie... nie śmiałem ci tego powiedzieć, za życia... jestem Poetą [s. 7].

To świadomy zabieg sugerujący, żeby nie brać dosłownie wszystkiego tego, co dalej napisze, że owa rekonstrukcja obrazu własnej rodziny, zbieranie śladów pamięci: wierszy, opowiadań, zdjęć, zagubionych dotąd wśród starych papierów potrzebne mu będzie do stworzenia własnych reguł cyklu funeralnego, którego celem w “równym stopniu okaże się wspomnienie śmierci matki, co wyznaczenie żalu za grzech poezji, który – jak grzech pierworodny – na zawsze odłączył go od matki i nie pozwolił być dobrym synem”<sup>22</sup>.

A bycie synem matki żyjącej różni się od bycia synem matki zmarłej. W pierwszej sytuacji miłość matczyną mierzy się jej fizyczną obecnością, a już samo wyobrażenie jej braku (jak w cytowanym wyżej fragmencie wspomnień) rodzi rozpacz i uczucie zapadania się w ciemność, które jednak mija wraz z pojawieniem się ukochanej osoby. Z sytuacji drugiej nie ma już wyjścia. Żyją osobę musi zastąpić wspomnienie. Syn już nie wyczekuje przybycia Matki. Wie jednak, że ona nie odeszła, że zawsze patrzy na niego, bo: “oczy Matki wszystko widzące patrzą na urodziny patrzą przez całe życie i patrzą po śmierci z «tamtego świata»” [s. 7].

Jego zadaniem zaś staje się “ściganie uciekającego w niebyt jej cienia lub stanie na straży pustego miejsca, które zostało przez ten cień naznaczone”<sup>23</sup>. Dlatego zbiera ślady, ewokujące brak, w tę książkę zatytułowaną wymownie *Matka odchodzi*. Dzięki temu stawia jej pomnik, oddaje hołd, ale i sprawia, że Stefania Różewicz “odchodzi i przychodzi niejako równocześnie. Odchodzi, bo pisanie stanowi zdradę żywej pamięci, przychodzi – albowiem za cenę tej zdrady pamięć zostaje ocalona”<sup>24</sup> – konkluduje Andrzej Skrendo.

W jeszcze innym punkcie znajduje się syn, który wyznaje zmarłej matce: “wiesz, teraz jestem starszy od ciebie”. Kolejny paradoks – syn starszy od matki. Zdarzyć się mógł tylko człowiekowi Słowa. Ma osiemdziesiąt lat i znów staje przed nim wizja ciemności. A zgodnie z odwieczną symboliką to ona jest bramą wyprowadzającą człowieka z bytu. Właśnie ciemność. W dzieciństwie wyprowadzała z niej Matka. Teraz Różewicz–syn ma nadzieję, że znów w wejściu w nieznaną świat pomoże mu właśnie ta, która tamten świat już poznała. Wprowadzała go w światło życia i wprowadzi go w ciemność śmierci. “Tu nasuwają się analogie: do *Trenu XIX* Kochanowskiego, gdzie do Jana przychodzi matka; do napisanego pod koniec życia wiersza *Głęb las II* Przybosa, gdzie umierać znaczy zmierzać w stronę

<sup>22</sup> P. Czaplinski, *Marginesy i centrum: proza polska 1999–2000*, “Kresy” 2001, nr 4, s. 154.

<sup>23</sup> T. Żukowski, *Non omnis moriar?*, s. 69–70.

<sup>24</sup> A. Skrendo, “Zebrać treny” *Tadeusza Różewicza*, “Kultura” 2000, nr 3, s. 152.

matki”<sup>25</sup> i wreszcie do wiersza bez tytułu poświęconego pamięci Pużyny (którego jednak nie znajdziemy w tomie *Matka odchodzi*), a będącego zapisem rozmowy poety ze zmarłą matką.

### Teraz starego człowieka

Różewicz – poeta emeritus jest świadom tego, że większość życia już za nim. Nie marzy więc o przyszłości, lecz wspomina przeszłość. Wspomina i ma wyrzuty sumienia. Publicznie wyznaje swoje grzechy: grzechy dzieciństwa, z których się wypowiadał przed przyjęciem pierwszej komunii; grzech młodości – rozbicie matczynego wazonu, o którym opowiedział ukochanej kobiecie i wreszcie, męczący go najbardziej, grzech zaniedbania, któremu już nie może zadośćuczynić – nie zabrał matki do Krakowa, nie pokazał Zakopanego, gór ani morza.

Jego wspomnienia, pozornie koncentrując uwagę czytelnika na matce, czynią autora obiektem naszego współczucia. To on zdobywa nasze zainteresowanie, naszą empatię, ponieważ przedstawia nam swoje cierpienie osierocenia czy cierpienie niespełnionych obowiązków. Każdy grzech obraca się tedy na jego korzyść – pisze Czapliński<sup>26</sup>.

Ryszard Przybylski w swojej *Baśni zimowej* przywołuje słowa Carla Gustawa Junga: “Stary człowiek powinien nieustannie oswajać śmierć i, aby nie wpaść w otchłań nicości, powinien dać się wieść archetypom”<sup>27</sup>. Różewicz dał się uwieść – archetypowi zmarłej matki. Nazywany niegdyś “oschłym awangardzistą” na starość zaczął “przewartościowywać wszystkie wartości”. Przywołanie obrazu matki skłoniło go do refleksji nad własnym życiem. Zrobił rachunek sumienia ze swej twórczości, z miłości synowskiej, z własnego człowieczeństwa. A wracając do obrazów przeszłości, do chwil granicznych, do cierpienia matki i jej umierania w bólu, ponownie utwierdził się w swej niewierze. I nadal nie wie, czy pójdzie do “poprawki”. Jedyne, w co naprawdę nie wątpi, to ta ogromna miłość, która pozwala Matce opiekować się synem nawet w zaświatów. Dzięki niej tak naprawdę nigdy nie zblądził w ziemskiej wędrowce, będącej nieustannym Sein–zum–Tode. I niebo nie było dla niego tak puste, znajdowała się w nim przecież ukochana Staruszka.

“Teraz kiedy piszę te słowa oczy Matki spoczywają na mnie” [s. 117]. Czas zmienia egzystencję Poety–Syna, ciężącą ku śmierci, w egzystencję Syna–Poety, będącego już na granicy śmierci, lub w jej celi. Bowiem, jak pisze dalej Przybylski:

Starość to celną śmierci. W zasadzie podobną katownią jest cała egzystencja człowieka i już dziecko dowiadyuje się o tym w chwili, kiedy pierwszy raz przeżyje czyjs zgon. W młodości jednak życie, samo w sobie na ogół radosne, każe o tej prawdzie zapomnieć.

<sup>25</sup> Tamże, s. 149.

<sup>26</sup> P. Czapliński, *Marginesy i centrum...*, s. 154.

<sup>27</sup> R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 102.

Przypomina nam o niej groźna lub śmiertelna choroba i – starość. Słowem pełną wiedzę o naszej doli uzyskujemy wówczas, kiedy zapada nieodwołalny wyrok [...]. Nie podając dokładnej daty wykonania wyroku, Bóg zatrzaskuje więc drzwi celi śmierci i odchodzi. Rozlega się zgrzyt przekreślanego klucza i oto świat ulega gwałtownej przemianie...<sup>28</sup>

***Now (Teraz) of a poet, son, old man - on Tadeusz Różewicz's  
border situations and gravitation towards death  
(Mother is Leaving/ Matka odchodzi)***

**Abstract**

The article conducts a literary and philosophical analysis of Tadeusz Różewicz's work *Matka odchodzi*. The poet *emeritus*, composing a sylphic threnody and directing reader's attention to own family (especially mother), highlighted his very person and showed that he never ceased to be a poet-mother. The poem *Matka odchodzi* opens with a confession *Now (Teraz)*. *Now* is the key word of the whole article, it is a departure point for considerations over Różewicz's literary output. *Now* opens up the door to the past and the analyses of what was *Before* both in poetry and the poet's life.

The evoked literary passages confirm that Różewicz is familiar with the philosophical ideas of Jaspers, Heidegger, Jung and Wittgenstein.

A considerable part of the article is devoted to the problem of expressing the inexpressible, or depicting the experienced border situations (such as mother's death) with linguistic means, especially those implemented by the rhetoric of sublimity, that is a simile, repetition and paradox.

<sup>28</sup> Tamże, s. 101.