

# Krzysztof Kłosiński

---

## Imię Róży

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/1, 5-20

---

1999

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRZYSZTOF KŁOSIŃSKI

## IMIĘ RÓŻY

Nasze Nic nie jest przeciwstawne w stosunku do świata realnego, do „rzeczywistości”. Ono jest rzeczywistością. [T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*]

— Czy cierpi na psychozy?  
Tak. Myślę, że cierpi [...].  
(T. Różewicz, *Jestem nikt*)<sup>1</sup>

## Słowa-rzeczy

*Niepokój* Tadeusza Różewicza ukazał się w roku 1947. I samą datę wini się do dziś za to charakterystyczne przesunięcie, któremu poddawano teksty poety w lekturze najpierw krytycznej, a potem w zasadzie — dzięki szkolnym kanonom — powszechnej.

Jak zauważył Edward Balcerzan, mając na myśli *Ocalonego*, wówczas „trudno by oczekiwać recepcji preferującej fikcyjność opowiedzianych w tym wierszu wydarzeń”<sup>2</sup>. Domyślam się, że chodzi tu nie tyle o samą fikcyjność, co o możliwość uwolnienia lektury od kagańca kontekstu historycznego, któremu zawdzięczamy ową szczególną fiksację sensów w odczytaniu takich wierszy, jak *Ocalony*. A zatem, mówiąc jeszcze prościej, o dopuszczenie takich procedur interpretacyjnych, jakie przysługiwać winny każdemu — bez wyjątku — wierszowi pretendującemu do tytułu „*das literarische Kunstwerk*”. „Bez wątpienia — pisał więc dalej Balcerzan — *Ocalony* Różewicza jest dziełem sztuki i pełna interpretacja musi ten fakt uwzględnić”<sup>3</sup>. Formuła, jakiej używa znakomity krytyk, nie pozostawia wątpliwości: nacisk kontekstu utrudnia i może nawet — przynajmniej dotąd — wyklucza „pełną interpretację”, która domagałaby się jednak „preferowania fikcyjności”, czyli właściwie literackości interpretowanego utworu.

To wszakże właśnie zostało zaraz po wojnie uniemożliwione: Balcerzan ma na myśli przede wszystkim sam układ komunikacyjny, w którym wiersz w wa-

<sup>1</sup> T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 121; *Jestem nikt*. W: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988, s. 415. Dalej do wydania *Poezji* odsyłam podając w nawiasach tom i stronicę.

<sup>2</sup> E. Balcerzan, *Interpretacja jako „próba całości” (na przykładzie polskiej liryki powojennej)*. W zb.: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Studia. Red. J. Sławiński i J. Święch. Wrocław 1979, s. 87. Zob. też uwagi tegoż autora o strategii świadka w: *Poezja polska w latach 1939 — 1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1982.

<sup>3</sup> Balcerzan, *Interpretacja jako „próba całości”*, loc. cit.

runkach powojennych tracił prawo do „normalności”, czyli do nieutożsamiania autora z podmiotem utworu, czytelnika z wirtualnym odbiorcą, a komunikatu poetyckiego z komunikatem pragmatycznym. I konkluduje Balcerzan:

Ale dla czytelnika z 1947 roku *Ocalony* był przede wszystkim wyznaniem autora (nie podmiotu fikcyjnego), znakiem zwróconym ku niedawnej przeszłości narodu (a nie ku przestrzeni wewnątrztekstowej), jak i inne, wspomnieniowe, publicystyczne itp. dokumenty okropności wojny. Był nadto głosem swoich przeciwko obcym. Jego poetyckość miała sens instrumentalny: jak w folklorze *in statu nascendi*<sup>4</sup>.

W tym sformułowaniu zawiera się odwołanie do wspólnotowego, niejako przedliterackiego, charakteru pewnych wyślowień<sup>5</sup>, w których zwraca się „swój do swego po swoje”. Mechanika historyczna bardzo tu sprzyjała interpretacyjnemu oswajaniu od zewnątrz wszystkiego, co – widziane od środka – wcale nie chciało być oswojone.

Mówiąc o instrumentalnym traktowaniu znaku poetyckiego, Balcerzan podkreślał coś, co można by nazwać zasadniczą powagą liryki *Niepokoju*, która dokumentując „okropności wojny” nie powinna zarazem wdawać się w poetyckie zabawy znakami. Sprawa nie była oczywista, bo u Różewicza, już w pierwszych syntezach jego liryki, udokumentowano pewną dwoistość działań „poetyckich”, łączących metonimię z metaforą. Metonimicznie odczytywano znaki, z których poeta buduje swoje utwory, znaki w gęście jakiegoś *détachement* wyjmowane z rzeczywistości samej. Kombinowanie zaś owych znaków, bliższe biegunowi metafory, określano z zasady eufemistycznie, wyraźnie unikając nazywania tego metaforyzacją, co w konsekwencji dawało formuły właśnie metaforyczne.

Na potwierdzenie przywołajmy dwa podstawowe ujęcia krytyczne wywodzące się ze „szkoły krakowskiej”, która – jak to zrekonstruował Balcerzan – stawiając alternatywę „wizja czy równanie”, wyobraźnia czy awangarda, Czechowicz czy Przyboś – próbowała wpisać Różewicza do „wyobraźniowców”<sup>6</sup>.

Jan Błoński w książce *Poeci i inni* akcentował retoryczną „skuteczność”<sup>7</sup>, ku jakiej zmierza liryka Różewicza (krytyk zaznacza, że chodzi mu o „naturalną retorykę mowy”). Jego sztuka, określona tutaj jako „doprawdy elementarna” (s. 236), „naga”, prosta „prostotą pierwszego spostrzeżenia, najprostszego wyrazu”, posługująca się „atomami mowy” (s. 263), polega na tym, że „zamiast nazywać wzruszenia, poeta pokazywał rzeczy” (s. 230), używając „słów-rzeczy” (s. 263), jakby „reflektorem» swej uwagi wyrwał z ciemności rzeczy potrzebne mu obrazy” (s. 274). Gdy Błoński postawił wskazywanie przeciw nazywaniu, Różewiczowski znak zamieniał się przez to z symbolu w indeks, więzią naturalną złączony z rzeczą, denotatem. Stawał się w ten sposób znakiem niearbitralnym, metonimicznie przyległym do rzeczy, co uwiadczał wiążący oba słowa myślNIK. Słowo-rzecz: figura uogólniona po latach przez Edwarda Balcerzana w kategorię „rzeczowości”<sup>8</sup> i strawestowana

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1, s. 18–19.

<sup>6</sup> Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne* (1988), s. 52–65.

<sup>7</sup> J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*. W: *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 235. Dalsze odwołania do tej książki zlokalizowano w nawiasach w tekście głównym.

<sup>8</sup> Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, s. 89.

przez Jacka Łukasiewicza jako „poetycki razowiec”<sup>9</sup>. Wymyśloną przez Błońskiego formułą krytyczną na określenie metaforycznego bieguna poetyki Różewicza jest „kontrapunkt” („Różewicz [jest] mistrzem kontrapunktycznego układu słów”, s. 232). Budowany przez poetę z owych „atomów mowy”, które – aby powstał wiersz – muszą być co najmniej dwa! „Żadnych wykrętów: jeśli jesteś poetą, z dwu słów, słów-rzeczy, słów najprostszych, tryśnie wzruszenie” (s. 263). „Mamy do czynienia jakby z lirycznym kontrapunktem” – konkludował Błoński (s. 274) i sam kontrapunktowo łączył tę ideę ze „słowem-rzeczą”, fugę z razowcem...

Inną formułę stworzył Kazimierz Wyka, uznając, że „budulec obrazowy wynikający z wyobraźni Różewicza przypomina starą dziecinną zabawę w obrazkowe klocki”<sup>10</sup>. Wywody Wyki, trybem dziwnej echolalii, nawracają do owych „klocko-obrazów, klocko-czynności, klocko-wypowiedzi, klocko-sądów, klocko-ocen” (s. 325), „klocko-wersetów” (s. 326), przez co poetyka tekstu krytycznego uczestniczy w ćwiczeniach wyobraźni Różewicza, która działa „wyliczając i selekcjonując elementy rzeczywistości” (s. 325). Znowu więc zabiegi – tym razem wyliczenia i selekcje – nie na znakach, ale na „elementach rzeczywistości”! Wyka pomaga sobie terminem, który dokładnie odpowiada „znakom-rzeczom” u Błońskiego, terminem „prozaizm”, wytłumaczonym jako „gesty i czyny”, „rzeczy codzienne, rzeczy oswojone” (s. 328).

Jak widać, owo definiujące znak poetycki Różewicza połączenie słów z rzeczami ma cechy „podwójnego związania”. Daje się bowiem, biorąc „prozaizm” Wyki za pośrednie ogniwo, wyinterpretować w odwrotnym porządku, jako rzecz-znak, czyli jako znak urzeczowiony, stereotyp, klisza. Warto może przypomnieć, że dopiero po takim zaklasyfikowaniu wyobraźni Różewicza („Cała wyobraźnia Różewicza jest gęsta od prozaizmów”, s. 321 – 322) Wyka odnotowuje w jego utworach „obecność jakiejś groteskowej maskarady jako formy, w której poeta podaje oglądaną rzeczywistość zewnętrzną” (s. 326). Bardzo charakterystyczne: „rzeczywistość” jest tutaj wyraźnie najpierw „ogładana”, a następnie dopiero „podawana” w maskaradowym przebraniu. Spod przebrania, spod maski przebiera jako „rzeczywistość zewnętrzną”, dostępna oglądaniu. Gdyby wolno mi było trochę pomanipulować cytatami, powiedziałbym, sięgając do Błońskiego, że dopiero „»reflektorem« swej uwagi” poeta „wrywa z ciemności rzeczy potrzebne mu obrazy”. Bardziej więc „maskarada” zbliża się do owych operacji na znakach-rzeczach (wyliczanie, selekcja, gromadzenie, spiętrzenie) niż do z góry deformującego spojrzenia. Mówi Wyka:

Gesty i czyny człowieka ułożone zostały w następstwie ujawniającym nonsens rzeczy codziennych, rzeczy oswojonych. Tak ułożone, stają się dzikie i nieswojone. [s. 328]

Oczywiście, w tych formułach zawiera się już, *avant la lettre*, poetyka kolażu, wywiedziona z nadrealistycznej jukstapozycji. Wyka swoimi „klockami” ciągnie Różewicza w stronę Makowskiego (s. 321), Błoński „kontrapunktem” przybliżył go, być może, do Gałczyńskiego, który jest pierwszoplanowym boha-

<sup>9</sup> J. Łukasiewicz, *Trzy kompromisy Tadeusza Różewicza*. W: *Zagłoba w piekle*. Kraków 1965, s. 113.

<sup>10</sup> K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 324. Dalej do pracy tej odsyłają stronicę w nawiasach w tekście głównym.

terem *Poetów i innych*. Ale ważniejszy jest dla mnie w tej chwili ten wspólny krytykom gest przesunięcia wszystkiego, co w poetyce Różewicza można umieścić na osi metaforycznej, poza zasięg elementarnej poziomu denotacji, gdzie rządzi „znak-rzecz” albo „prozaizm”, poza zasięg „rzeczowości”, w strefę „uogólniania” (Balcerzan<sup>11</sup>) lub „komentarza i moralnej oceny” (Wyka, s. 328). W konsekwencji obiegowy staje się pogląd o realizmie poezji Różewicza, która ma oddawać „autentyczne wyglądy rzeczy zgodne z ogólnym doświadczeniem”<sup>12</sup>, poezji uznawanej niekiedy — jak w przypadku Brzękowskiego — za „behawiorystyczną”, gdzie „występują najczęściej rzeczy lub fakty zewnętrzne”<sup>13</sup>. Można więc będzie, jak Stanisław Barańczak, napisać o takim ukierunkowaniu „pracy kreacyjnej” u Różewicza, przy którym właściwe działania dotyczą „szeregu przedmiotów-monad czy zdarzeń-monad”<sup>14</sup>.

### Poetyka

Wszystkie te, wywiedzione z rozmaitych orientacji i pokoleń krytycznych, opinie były tak zbieżne, że w końcu mogły sprowokować inwektywy na tych, którzy „paplą czasem coś o upodobaniu do makabry”, a którzy po prostu „nie potrafili przebić się przez słowa”<sup>15</sup>. Ten ton ikonoklasty doskonale współgrał ze słynną *Poetyką* z tomu *Wiersze i obrazy*, gdzie o poecie można było przeczytać, że właśnie

On omija cmentarzyska  
słów i obrazów  
Rozgania szkoły rekwiizyty  
dotyka serc i rzeczy<sup>16</sup>

Jak wiadomo, utwór ten nie daje się odczytać właściwie bez rozszyfrowania adresu polemicznego, jest on bowiem odpowiedzią na wiersz Miłosza *Do Tadeusza Różewicza, poety*<sup>17</sup>, i to odpowiedzią przy — politycznych — świadkach. Niemniej jednak, nawet bez uwzględnienia kontekstu historycznego, powoływanie się na ów wiersz, w którym poeta miałby przytaknąć obiegowej opinii na temat swego stosunku do słowa, budziło nieufność. Pisał Julian Kornhauser:

*Poetyka* posłużyła prawdopodobnie Janowi Błońskiemu do znanego określenia poezji Różewicza (przeciwieństwo symbolizmu, sztuka wyboru z rzeczywistości, ten sam język, co w prozie, wypowiedanie się przez powszechnie oczywiste rzeczy i fakty, założenie głęboko realistyczne) w książce *Poeci i inni*<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1, s. 89.

<sup>12</sup> B. Chrzęstowska, S. Wystouch, *Poetyka stosowana*. Warszawa 1978, s. 301.

<sup>13</sup> J. Brzękowski, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził A. K. Waśkiewicz. Kraków 1978, s. 132.

<sup>14</sup> S. Barańczak, *Okaleczona twarz Hypnosa*. W: *Ironia i harmonia*. Warszawa 1973, s. 14.

<sup>15</sup> S. Lichański, *Poezja naszego czasu*. W: T. Różewicz, *Wiersze*. Warszawa 1974, s. 15.

<sup>16</sup> Wyjątkowo w tym miejscu cytuję: T. Różewicz, *Poezje zebrane*. Wrocław 1976, s. 182.

W wydaniu stale cytowanym zamiast „On omija cmentarzyska” jest: „On mija cmentarzyska” (1, 220), co zmienia sens tego wersu, komentowanego przez lata w brzmieniu wcześniejszym.

<sup>17</sup> Zob. Z. Łapiński, *O „wierszach prostych” (w czasach skomplikowanych)*. „Teksty” 1981, nr 4/5.

<sup>18</sup> J. Kornhauser, *Różewicz: odpowiedzialność czy nuda przygoda*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 51.

Ale przecież w drugiej, „retrospektywnej” części wiersza, ważąc racje między słowem jedno- i wieloznacznym, poeta konfrontuje poezję ze słowami „w moim życiu” i „na wieziennym murze”, by skonkludować:

Wszystkie one były  
jednoznaczne  
nie było między nimi  
porównania ani przenośni  
peryfrazy ani hiperboli [1, 221]

Tak interpretował to Kornhauser:

A więc poezja musi się skłaniać ku jednoznaczności, to ona może uratować słowo przed dewaluacją; jednoznaczne słowo kryje w sobie większą możliwość artystycznego zniekształcenia niż słowo w istocie swojej wieloznaczne<sup>19</sup>.

Według tej lektury „jednoznaczność” miałaby stanowić zaledwie szczebel w dążeniu nie ku rzeczy, ale ku... deformacji. Trudniej bowiem deformować słowa wieloznaczne, już jakby z założenia semantycznie „rozkalibrowane”.

Dodajmy nawiasem, że *Poetykę* zamykała aluzja do Mickiewiczowskiego *Snuć miłość...* zawarta w uznaniu owej tkwiącej w jednoznacznych słowach „mocy tworzenia” („Ale miały w sobie moc sądenia / i moc wzrostu / i miały moc tworzenia”; 1, 221), która parafrazowała „moc Stwórcy stworzenia” z liryku lozańskiego. I Różewicz mówił przecież o „snuciu miłości”: „Pieśń bez miłości / jest martwa” (1, 220). *Poetyka* jako deklaracja jednoznaczności ukazuje więc, przy uważniejszej lekturze, swoje uwikłanie w gęstą siatkę aluzji, parafraz i szyfrów. Co – mówiąc najkrócej – odbiera jej właśnie jednoznaczność, oddając pod reżym koniecznych zabiegów interpretacyjnych. Poeta nie mówi wprost do czytelnika, ale zwraca się polemicznie do innego poety (Miłosza), jeszcze innego (Mickiewicza) powołując na świadka. Także „materia przedmiotowa” sporu o poetykę daleka jest od jednoznaczności. Różewicz miesza bowiem dwa porządki: relację między znakiem a rzeczą z relacją między samymi znakami. Najpierw przeciwstawia rzeczom – znaki, jako przeszkodę w bezpośrednim z nimi kontakcie, przeszkodę, którą należy „omijać”, aby „dotknąć rzeczy”. Potem stawia naprzeciw siebie dwa rodzaje znaków. Znaki zautonomizowane, właśnie zwolnione od zobowiązań denotatywnych: „lekkie / jak puch”, „beztroskie jak głosy ptaków”, bo nie obciążone pracą znaczenia, nie obładowane rzeczami, zmysłowo dostępne: „lśniące”, „krągłe”, ruchliwe („prybiegają na każde wezwanie”), będące *eo ipso* tworzywem, budulcem, z którego „można układać [...] obrazy”. „Bogactwo” tych obrazów nie mogłoby wszak brać się z bogactwa treści denotatywnych, ale z wieloznaczności. Czyli, jak rozumiem, nie tyle ze zrzucenia zobowiązań semantycznych, co z ich prolongaty, przesunięcia, opóźnienia. Z przedłużającego się, radosnego bycia pośród znaków. Po drugiej stronie są słowa, które poeta, kierowany słuszną intuicją, wyposażył w „moc”. Jerzy Kwiatkowski porównał je do „wołania »Na pomoc!«, ogłoszenia mobilizacji, testamentu, wyroku sądu, formuły rozgrzeszenia”<sup>20</sup>. Czyli do performatywów, które rzeczywiście, gdy stosownie użyte, obdarzone są właściwościami sprawczymi jako wypowiedzenia wykonawcze.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>20</sup> J. Kwiatkowski, *Antypoezja i apollońskie gniewy*. W: *Remont Pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1968, s. 264.

Zamykając zbiór wierszy otwarty *Poetyką* Różewicz formułuje jednoznacznie to „pragnienie” w utworze noszącym taki właśnie tytuł: „Chciałbym nie mówić / lecz czynić słowami” (1, 257). Poeta kojarzy performatywność słowa z czystym denotowaniem, z mową nieretoryczną, nie sięgającą po hiperbole, porównania, przenośnie, peryfrazy. Ale przecież mowa figuratywna składa się ze słów tego samego języka! Porównując np. opisany przed chwilą stan „słów” wyzbytych balastu rzeczy do „lekkości puchu”, bierzemy ów „puch” w jego przysłowiowej lekkości, określającej go właśnie jednoznacznie. Tak samo jednoznacznie wskazuje poeta na to, o co mu w tym porównaniu chodzi, czyli na pewne gospodarowanie znakami traktowanymi bardziej z perspektywy *signifiant* niż *signifié*. „Z chińskich ziół ciągnione treści” też, jako peryfraz, oznaczają herbatę i nic więcej. Także wśród performatywów nie brakuje peryfraz... Słowa pożegnania, nienawiści, miłości, nadziei różnią się od innych nie tym, że są jednoznaczne, ale rodzajem aktu mowy, jaki się w nich spełnia. Cóż to są, zapytajmy w końcu, „słowa / którym odjęto miłość”? I dlaczego układając obrazy nie służy się „dobrej sprawie”? Łatwo zauważyć, że kluczem do odpowiedzi na podobne pytania jest tutaj pewna utopijna wizja znaku skutecznego — by tak rzec — dwukierunkowo, który jednocześnie „dotyka serc i rzeczy” (1, 220), czyli znaku performatywnego i konstatywnego zarazem. Który działa i denotuje, który ma moc sprawczą i ustępuje miejsca rzeczy. *Logos*? Z tej perspektywy słuszne wydają się słowa Andrzeja Falkiewicza, określające taką strategię twórczą jako poszukiwanie „uniwersalnej formuły, najbardziej wymownego kształtu, który odkupi braki dzieła, »zbawi« je”<sup>21</sup>. Ale właśnie owego „zbawienia” wiersz taki jak *Poetyka* wyraźnie się domaga, rażąco odstając od głoszonego ideału, pełen porównań, przenośni, peryfraz i hiperboli. A mówiące w tym wierszu „ja”? Jemu przecież poświęcono w dotychczasowych rozważaniach najmniej uwagi. Bo też zidentyfikowano w nim po prostu autora. W pierwszej części wszystko powiedziane jest w trzeciej osobie. Dopiero w drugiej dochodzi do głosu „ja”: „Myślałem / że słowa [...] / [...] / myślałem / że [...] / [...] / że można [...]”. To pierwsza strofa. W następnej: „Były w moim życiu / słowa [...] / [...] / a potem [...] / a potem widziałem”. I konkluzja: „Wszystkie one były / [...] / nie było między nimi / [...] / Ale miały w sobie moc [...]” (1, 221). Mowa tu zatem o przeszłości przeżywanej zarazem w marzeniu, w owym „myślałem”, i w doświadczeniu mówienia, słuchania i widzenia. Słowo wewnętrzne i słowo komunikacyjne, wielo- i jednoznaczne, bogate i mocne. Wszystko to zapisane zostało w czasie przeszłym. A teraz? Tak więc wracamy do początku utworu: „Czysty jest śpiew / poety / który służy / dobrej sprawie” (1, 220). Nie jestem pewien, czy zamknięty aluzją do Mickiewicza wiersz nie otwiera się także parafrazą innego poety. „Czysty jest śpiew” — to słowa w *Poezji* ułożone zaraz po słowach wiersza *Nie śmiem* (z poprzedniego tomu):

Znacie ten głos  
łamie się w suchej krtani  
jak trzcina  
stare wiersze opadają ze mnie  
o nowych nie śmiem jeszcze marzyć  
o nowej poezji [1, 218]

<sup>21</sup> A. Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*. Warszawa 1982, s. 112.

Jakże tu się roi od aluzji: Pascalowska „trzcina”, a obok „nowa poezja” – czyż to nie parafraza tytułu Rilkego *Neue Gedichte*? Kontrast głosu, co „łamie się w suchej krtani”, i „czystego śpiewu” jest zbyt wyraźny, by nie budzić podejrzeń, że *Poetyka* od początku rozbrzmiewa słowem cudzym. Formułą nawiązującą do słynnych wersów z *III Sonetu do Orfeusza* (z części pierwszej) Rilkego: „*Gesang ist Dasein*”, „*Im Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch*”<sup>22</sup>. Przypomnijmy, że te słowa Rilkego zabrzmiały po latach w wierszu Różewicza poświęconym córce niemieckiego poety, w kontekście, który poda w wątpliwość ich „czyste brzmienie”:

Gesang ist Dasein  
Śpiew to istnienie  
  
ponieważ patrzył  
w sprawy wieczne  
porzucił żonę i córkę [2, 352]

Czyż zatem w *Poetyce* owo napięcie pomiędzy czasem teraźniejszym podniosłych deklaracji a czasem przeszłym marzeń i doświadczeń można usunąć? Czy można dokonać wyboru, czy też raczej napięcie emocjonalne tego utworu bierze się z zawieszenia wyboru, z rozchodzenia się głosów: deklaracji, marzenia i doświadczenia?

Poeta prawdziwy „pisze wiersze proste”, bo jednoznaczne – mówi Różewicz. Ale *Poetyka* do nich z pewnością nie należy. Dokąd zmierzam? Do tego, żeby pokazać, jak krucho są podstawy, na których opiera się powszechne, choć nigdy dotąd właściwie nie podane w wątpliwość, domniemanie na temat funkcji znaku-rzeczy u Różewicza. Wydaje się, że bardziej ono niż historyczne okoliczności debiutu poety odpowiada za ową fiksjację sensów, która zablokowała procedury interpretacyjne wobec jego liryki.

### Imię Róży

Genetycznie słowo-rzecz, tak jak to odczytywano z deklaracji poety, wywodzi się z działania oczyszczającego: „omijania cmentarzysk słów”, „rozgania rekwizytów” (formuły z *Poetyki*). Dlatego za „*ars poetica*” Różewicza łatwo było uznać<sup>23</sup> jego wiersz *Uzasadnienie z tomu Rozmowa z księciem*.

Rzecz  
zdarzenie  
  
dopiero izolowane  
odcięte zamknięte  
staje się jasne  
ostre  
wyraźne i zbliżone  
nie do „prawdy”  
lecz do siebie [1, 473]

<sup>22</sup> R. M. Rilke, *Poezje*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun. Kraków 1974, s. 268. W polskim przekładzie: „śpiew to istnienie”, „inne ma tchnienie głos prawdziwej pieśni” (s. 269); drugi z tych cytatów brzmiałby dosłownie: ‘śpiewać w prawdzie, to jest jakieś inne tchnienie’. „Podczas okupacji Różewicz odkrył poezję Rilkego i natychmiast się jej słodkawemu estetyz-mowi sprzeciwił” – pisze A. Czerniawski (*Krótkopis 1986–1995*. Katowice 1998, s. 86).

<sup>23</sup> Zob. S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 65.



Trzeba jednak pamiętać, że tuż obok, na poprzedniej stronicy, znalazł się — otwierający tom — wiersz bez tytułu, więc nie nazwany, którego treścią jest „stawianie znaków” zakończone niepowodzeniem, nienazwaniem właśnie, skoro ruch owego izolowania, odcinania nie może się zatrzymać:

stawiam znaki na drodze  
 ten oznacza ptaka  
 ten niebo  
 ten oznacza ptaka  
 bez nieba  
 bez skrzydeł  
 bez oka [1, 472]

Niczym awers i rewers stoją zatem obok siebie dodawanie: porównań, przenośni... i odejmowanie, za sprawą Różewiczowskiego: „wiem / że nic nie chce być / porównane do niczego” (1, 473), skojarzone z nazywaniem.

Nazywanie od nowa — taki był program *Niepokoju*<sup>24</sup>.

Sfera nazywania wiązała się w wierszach z tego okresu ze sprawdzaniem rekwizytów poetyckich odziedziczonych po poprzednikach. Zjawiają się one w wierszach na prawach wyliczenia, oczyszczone z epitetów, odarte ze znaczeń dodatkowych, a ściślej z tradycyjnych znaczeń dodatkowych. [...] Stoją zwykle osobno, przywrócone realności, gotowe do ponownego użycia<sup>25</sup>.

Cytuję tu zdania wyjęte z manifestu literackiego i ze szkolnego opracowania — niczym się w istocie nie różniące. Jeszcze dobitniejszego określenia użył Jerzy Kwiatkowski, wskazując jednoznacznie na koncepcję podmiotu, jaka się za tak rozumianą „sferą nazywania” kryje: „Różewicz nie wychodzi poza karteczjańską postawę sprawdzania wszystkiego od początku”<sup>26</sup>. Jednym słowem: *cogito!*

Pośród rekwizytów poetyckich poczesne miejsce zajmuje „róża”. „Pamiętajmy — pisze w imieniu poety komentator — o wszystkich użyciach tego słowa w poezji. Było ich tak wiele, że róża przestała znaczyć samą siebie, że słowo przestało nazywać”<sup>27</sup>. Autor tej egzegezy prowadzi następujące rozumowanie: cięcia redukujące rekwizytywność poetycką musiałyby ostatecznie zakończyć się „unicestwieniem” poezji, jej ustąpieniem przed rzeczą, ale „Różewicz nie pozostaje przy samym oczyszczeniu”, uzyskawszy „znaczenia realne”, czyli znaczenia wyrazów „przywrócone realności”, dostrzega teraz nowe możliwości „w samym ich zestawieniu”. W ten sposób nastąpić mogłoby „wyodrębnianie się znaczeń nie nazwanych”. Tak to „realne zmienia się w konstruowane”. Przytaczam to całe rozumowanie, bo próbuje ono wyprowadzić z ogólnie przyjętego założenia konsekwencje interpretacyjne, próbuje to założenie zweryfikować w tekście. I, jak widać, nie może się obejść bez skonstruowania pewnej „fikcji genezy”.

Róża to kwiat  
 albo imię umarłej dziewczyny

<sup>24</sup> Kornhauser, *op. cit.*, s. 47.

<sup>25</sup> Burkot, *op. cit.*, s. 36.

<sup>26</sup> J. Kwiatkowski, *Różewicz inny i ten sam*. W: *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964, s. 229.

<sup>27</sup> Burkot, *op. cit.*, s. 36. Dalsze przytoczenia z wywodów autora ze s. 36–37.

Różę w ciepłej dłoni można złożyć  
albo w czarnej ziemi

Czerwona róża krzyczy  
złotowłosa odeszła w milczeniu

Krew uciekła z bladego płatka  
kształt opuścił suknie dziewczyny

Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje  
ocalony ojciec szaleje

Pięć lat mija od Twej śmierci  
kwiat miłości który jest bez cierni

Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie  
pamięć żywych umarła i wiara.

(*Róża*, 1, 7)

Zacząłbym lekturę tego wiersza od środka, od gestu, który szkicując relacje między osobami narzuca całości formułę określonego aktu mowy i zarazem gatunku liryki. Od wskazującego na adresata wypowiedzi i równocześnie – rykoszetem – na jej podmiot, zaimka osobowego: „Pięć lat mija od Twej śmierci”. „Ja” przeto ujawnia się w zwrocie ku osobie umarłej, sytuując się w tym wierszu wyłącznie w relacji „ja” – Ty, którą „normalnie” charakteryzowałaby wymienność rozmówców, gdyby nie chodziło tu o zwrot fikcyjny, figurę retoryczną: prozopopeję. Zdefiniowaną przez Paula de Mana jako: „fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia”<sup>28</sup>. Kluczowa figura retoryczna i konsekwentna budowa wiersza, składającego się z dystychów, sugerują, że mamy do czynienia z elegią.

Czas wypowiedzania wskazuje elipsa: chodzi o teraz, w którym „pięć lat mija”, o dzień rocznicowy. Przysłówek deiktyczny pojawi się dopiero w ostatnim dystychu: „Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie”.

Parę „ja” – „Ty” dublują dwie inne osoby: obydwie połączone klamrą anaforycznego „o”, występującego w nagłosie tylko tego jednego dystychu: Ogrodnik i ocalony ojciec. Dystych tak jest skonstruowany, że, w przeciwieństwie do ojca, Ogrodnikowi przypada duża litera inicjału, nie ma on natomiast – jako podmiot zdania – przydawki. Orzeczenie „pielęgnuje” jest przechodnie, podlegają mu: dopełnienie i okolicznik. Drugie zdanie dystychu wyraźnie kontrastuje z pierwszym pod względem budowy składniowej: podmiot ma przydawkę „ocalony”, orzeczenie jest nieprzechodnie, bez dopełnienia i okolicznika. Wobec tak precyzyjnie odwróconej symetrii obu zdań – wolno podkreślić swoisty efekt przesunięcia drugiego z podmiotów z inicjalnej, by tak rzec, równej Ogrodnikowi pozycji w wersie na drugie miejsce względem „przysługującej” mu przydawki.

W całym wierszu ten układ – przydawka plus wyraz określany – jest konsekwentnie utrzymany (umarła dziewczyna, ciepła dłoń, czarna ziemia, czerwona róża, blady płatek) z wyjątkiem dwóch przydawk dopełniaczowych, których naturalne miejsce wypada po wyrazie określanym: „kwiat miłości”, „pamięć żywych”. Zwróćmy przy okazji uwagę na silne, wręcz stereotypowe,

<sup>28</sup> P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314 (tłum. M. B. Fedewicz).

związki obu wyrazów we wszystkich przykładach. Na pewno nic tu nie zostało „oczyszczzone z epitetów”!

Ogrodnik robi, co do niego należy: z okolicznika charakteryzującego te jego działania można by mu śmiało dosztukować przydawkę: „troskliwy”. Zwróćmy uwagę, że ta ekstrapolowana przez nas przydawka jest stałym epite-tem ojca, który stereotypowo określany bywa właśnie jako „troskliwy ojciec”. Działania Ogrodnika są więc językowo tak ujęte, żeby niejako przydawać mu stały atrybut bycia ojcem. Postać ta nawiązuje z pewnością do owego staruszka, „który byłby prorokiem, / Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie” z *Piosenki o końcu świata* Miłosza<sup>29</sup>. A jak jest w przypadku ojca? Co przydaje mu przydawka „ocalony”? Etymologie mówią, że „być ocalonym” to ‘ujść cało’, ‘zachować całość’. I tutaj właśnie eksploduje oksymoroniczny sens tego połączenia wyrazów: ojciec nie jest już przecież w całości ojcem, nie jest jako ojciec „ocalony”, bo jego odniesienie do umarłej dziewczyny zawisło na tym, co po żywej dziewczynie pozostało. Co od początku miało trwać dłużej niż ona sama. Co ją zarazem powoływało do istnienia jako podmiot, równocześnie ją przekreślając, zastępując: imię. Dzisiaj wyznacza go, jako „ocalonego ojca”, tylko i wyłącznie owo „ocalone” imię! Imię Róży! I pozostawszy z owym imieniem ojciec „szaleje”.

Czy jest jakaś relacja między ojcem umarłej dziewczyny a wypowiadającym prozopopeję „ja”? *Proposon poien* oznacza „przydawać maskę lub oblicze”, sprawić, że „imię [...] staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz”<sup>30</sup>. Wywołując imię zmarłej, „ja” udziela jej głosu, ust, oczu, twarzy. Maski! Ojca powinna przeto wiązać z „ja” pamięć jej imienia. Prozopopeja, powiada Jacques Derrida, należy do „tropologii żalu”, łącząc w sobie „pamięć żalu i żal za pamięcią”<sup>31</sup>. Różewiczowskie „ja” zgłasza w ostatnim wersie właśnie ów żal za pamięcią: „pamięć żywych umarła” – woła; „i wiara” – dodaje. To wołanie układa się paralelnie do pierwszego zdania dystychu: „Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie”.

Jaka jest zależność pomiędzy tymi narodzinami róży a śmiercią pamięci? Zależność, która spaja także ojca z Ogrodnikiem. Która – powiedzmy w końcu – wiąże wszystkie dystychy elegii. Właśnie od próby postawienia tej zależności zaczyna się wiersz:

Róża to kwiat  
albo imię umarłej dziewczyny

Co dziwnego w pierwszym wersie? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, przywołajmy najpierw słynną formułę z *Kryzysu wiersza* Mallarmégo.

Mówię: kwiat! I, z za niepamięci, gdzie głos mój odsyła wszelki zarys, muzycznie się wznosi, będąca czymś innym niż płatki znajome, myśl sama i upajająca, nieobecna w żadnym bukietcie<sup>32</sup>.

Nawiązując do tych słów, pisał Roland Barthes:

<sup>29</sup> Cz. Miłosz, *Piosenka o końcu świata*. W: *Poezje*. Warszawa 1983, s. 88.

<sup>30</sup> De Man, *op. cit.*, s. 314.

<sup>31</sup> J. Derrida, *Memoires for Paul de Man*. Transl. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava. New York 1986, s. 29.

<sup>32</sup> S. Mallarmé, *Wariacje na pewien temat. Kryzys wiersza*. W: *Wybór poezji*. Red. A. Ważyk. Warszawa 1980, s. 86 (tłum. E. D. Żółkiewska).

znak przyzywa słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością (co, jak dobrze wiemy, jest udziałem każdego słowa, odkąd Mallarmé określił kwiat jako „nieobecność żadnego bukietu”). Mowa stwarza i wyklucza<sup>33</sup>.

„Róża to kwiat”? Ależ nie! „Róża” to imię kwiatu! Tak samo jak imię umarłej dziewczyny. Znak przywołuje i wykreśla, nazywając wciąż rzecz w dialektykę obecności i nieobecności. W innych wierszach *Niepokoju* „róża” pozostaje czystym *signifiant* dopasowywanym do nieznanego, czy nie rozpoznanego, pozostaje właśnie „nazwą”, „słowem”.

Nienazwane mogą nazwać słowem  
mogę nazwać ojczyzną  
miłością złotem różą  
(*Nazywam milczeniem*, 1, 23)

pokazuje różowym paluszkiem  
pyta matki  
„co to?”  
[ . . . . . ]  
i matka powiedziała: motyl  
a później: róża  
a później: krew  
A to był zachód.  
(*Słońce*, 1, 54)

Owe słowa na wolności, słowa, które oderwały się od rzeczy i fruwały w powietrzu, nie należą do jakichś marginesów słownika, przeciwnie, to słowa kluczowe: „ojczyzna”, „miłość”, „złoto”. A „róża”? Nie określają jej, jak widać, relacje ekwiwalencji. Inaczej ma się rzecz z przyległością. „Różowość” we wszelkich wcieleniach słownikowych bywa na ogół w *Niepokoju* metoni-  
mią pożądania (np. noc „wymoszczone śluzową błoną z różu”, *Gwiazda żywa*, 1, 63; „wargą jak różany płatek / otwierasz mi usta”, *Uciszenie*, 1, 50; „Prostytutka: noc ma wnetrzości / uróżowane”, *Z notatek*, 1, 42). Tak też, jako aluzję erotyczną, należałoby pewnie w *Róży* czytać ów dalekim rymem („Twojej śmierci” — „bez cierni”) połączony ze śmiercią i równocześnie śmierci przeciwstawiony „kwiat miłości”. Czyżby ów rym zdradzał tajemne powiązanie śmierci z pożądaniem? Ten dystych ma, zdaje się, znaczenie kluczowe dla takiej interpretacji wiersza, która zdołałaby odpowiedzieć na postawione już wcześniej pytanie: jaka jest zależność pomiędzy narodzinami róży a śmiercią pamięci?

Pięć lat mija od Twojej śmierci  
kwiat miłości który jest bez cierni

W pierwszym wersie akcent pada na retoryczny zwrot prozopopei, która przyzywa, aby tym mocniej przenieść wołaną imieniem „Ty” do krainy umarłych. Tu władza niepodzielnie czas, za sprawą ekwiwalencji: pięć lat = mija = śmierć. I w ten szereg, którego „konstytutywnym chwytem” jest ekwiwalencja, wpisane ma być „Ty”. To jego/jej atrybutem ma stać się teraz „śmierć”: „Twoja śmierć”. Po latach Różewicz zapisze dosłownie sens tak skonstruowanej prozopopei: „teraz podaję Ci ten wiersz, którego nigdy nie przeczytasz...

<sup>33</sup> R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*. W: A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*. Paris 1975, s. 24–25.

bo to wiersz dla żywych o umarłym...<sup>34</sup> Prozopopeja umieszcza doznanie bólu w obszarze symboliki, aby zwracać się do żywych. Aby budować pamięć.

Natychmiast jednak ów gest rytualny ulega wycofaniu w sferę intymności, w sferę pozbawioną owego alternatywnego: albo albo, z dwóch pierwszych dystychów. „Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny”. „Kwiat miłości który jest bez cierni” — te słowa zaprzeczają symbolicznemu oderwaniu i unieobecnieniu, neantyzacji<sup>35</sup>, jakiej dokonać ma prozopopeja, i na powrót po- grążają pamięć w chaosie wyobraźni. Zapewne w „szaleństwie” — takim samym, jakie dotknęło ojca.

Pisze Derrida:

Jeśli istnieje śmierć, czyli jeśli się przydarza, i to jeden raz się przydarza, innemu lub nam, jest to moment, kiedy nie ma już żadnego wyboru — nawet gdybyśmy mogli jakiś pomyśleć — z wyjątkiem wyboru między pamięcią a halucynacją<sup>36</sup>.

Jedynie halucynacją może być przecież ów „kwiat miłości który jest bez cierni”, który jest: i kwiatem, i dziewczyną, a zarazem: ani kwiatem, ani dziewczyną. I tu doskonale pasują słowa Różewicza, napisane znacznie później, dla skomentowania owej halucynacji, która jest alternatywą pamięci: „Nie mogę go odsłonić. Jest tam, za tą grubą kotarą, za zasłoną. Nie mogę go odsłonić, bo wiem, że go tam nie ma, że go nie znajdę”<sup>37</sup>.

Wszystkie dystychy poprzedzające ów zwrot prozopopei, od którego zaczęliśmy lekturę wiersza, należałoby potraktować jako systematyczne próby rozdzielania homonimów: kwiatu i dziewczyny, wedle zasady podobieństwa i różnicy, czyli na osi ekwiwalencji. Przypomnijmy je schematycznie: w drugim dystychu rolę *tertium comparationis* pełni czasownik „złożyć” — w związkach frazeologicznych: „złożyć w dłoń”, „złożyć w ziemi”; w trzecim tę rolę ma głos: opozycja dotyczy „krzyku” i „milczenia”. W czwartym dystychu tematem porównania jest utrata: „krwi” i „kształtu”. Rzecz charakterystyczna: we wszystkich tych porównaniach następuje zamiana atrybutów: dziewczyna zamiast w pieszczotliwej dłoni kochanka spocznie w ziemi, gdzie miejsce i źródło życia róży, krzyczy (czerwienią) róża, milczy (bo odeszła) dziewczyna, kształt traci (reprezentowana przez metonimię sukni) dziewczyna, a krew „ucieka” z płatka róży.

Z retorycznego punktu widzenia ta długa seria operacji jest pochodem tropów, które idą niczym „ruchliwa armia metafor, metonimii, antropomorfizmów”<sup>38</sup>, by użyć Nietzscheańskiego określenia prawdy w pozamoralnym sensie. I właśnie owa dająca się tak łatwo spełnić wymiana atrybutów dwóch „przedmiotów” noszących to samo imię, imię Róży, tworzy próbę symbolizacji żalu, która jest właściwym celem prozopopei.

<sup>34</sup> Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 76.

<sup>35</sup> Wszelka symbolika dokonuje neantyzacji rzeczywistości albo, jak twierdzi J. Lacan (*Le Séminaire. Livre 3: Les psychoses. Texte établi par J.-A. Miller. Paris 1981, s. 168*): „rzeczywistość jest od razu naznaczona symboliczną neantyzacją”, czego przykładem może być coś tak „naturalnego” jak odróżnienie dnia od nocy. Pisze dalej Lacan (s. 169): „Dzień i noc bardzo wcześnie stają się nie doświadczeniami, ale kodami znaczącymi. Stanowią konotacje, a dzień empiryczny i konkretny od początku, bardzo wcześnie, pojawia się tylko jako ich korelat wyobraźniowy”.

<sup>36</sup> Derrida, *op. cit.*, s. 28.

<sup>37</sup> Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 69.

<sup>38</sup> F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. W: *Pisma pozostałe 1862–1875*. Kraków 1993, s. 189 (tłum. B. Baran).

Pisze Derrida:

Możliwość niemożliwego rządzi tu całą retoryką żalu i opisuje istotę pamięci. W śmierci innego poddani jesteśmy pamięci, a zatem interioryzacji, bo inny, na zewnątrz nas, jest teraz niczym. I to ciemne światło nicości uczy nas, że inny opiera się zamknięciu w naszej uwewnętrzniającej pamięci. Z ową nicością nieodwołalnej nieobecności inny objawia się jak o inny i jako inny dla nas – wobec jego śmierci lub przynajmniej w antycypowanej możliwości śmierci, bo śmierć konstytuuje i uwidacznia granice mnie lub nas, którzy zobowiązani są znieść coś, co jest od nich większe i inne; coś na zewnątrz nich w nich<sup>39</sup>.

Dokładnie w tym duchu zinterpretowaliśmy przed chwilą ów neantyżujący szereg w wersji prozopopei („Pięć lat = mija od = Twojej = śmierci”), którego „konstytutywne” ekwiwalencje miałyby jednocześnie przywoływać „Ty” i tym przywołaniem odsyłać je do krainy umarłych. Aby w końcu śmierć stała się własnością „Ty”, aby dla niej stała się „swoją” śmiercią. Prozopopeja jest ostatecznie i przede wszystkim próbą zamknięcia owych granic „ja”, o których mówi Derrida. Zamknięcia przez pochłonięcie innego.

Pamięć i uwewnętrznienie: od czasu Freuda opisuje się często w ten sposób „normalną” „pracę żalu”. Zakłada ona ruch, w którym uwewnętrzniająca idealizacja bierze w siebie lub na siebie ciało i głos innego, jego twarz i osobę, w marzeniu i niemal dosłownie je pożerając<sup>40</sup>.

Lecz skuteczność „pracy żalu” zależy właśnie od owej „uwewnętrzniającej idealizacji”, którą – rozszyfrujmy tę peryfrazę Derridy – jest *Ego*. *Ego* bierze w siebie innego, *Ego* pochłania innego, aby zamknąć swoje granice. „*Selbst, soi-même*, jaźń objawia się sobie tylko w tej osieroconej alegorii, w tej halucynacyjnej prozopopei”<sup>41</sup>.

Ale choć pochod „ruchliwej armii metafor, metonimii, antropomorfizmów” wyraża żal „prawdziwy”, bo prawda żalu „jest również częścią tej procesji”, przecież „owa retoryczność w żaden sposób nie jest częścią pocieszającego *simulacrum*”. „Powiedziałbym nawet – ciągnie Derrida – że w tej procesji znaczenie żalu nabiera pełnego ciężaru: z niej się on rodzi, w niej trwa, w niej pozostaje cierpieniem”<sup>42</sup>.

A trwanie żalu, niemożliwość dokonania się „pracy żalu” dotyka *Ego* w samej jego konstytucji, w otwarciu jego granic. otwarciu jakoś powiązanym z mówieniem, z retoryką, z „pochodem” tropów. O tym przecież pisze Różewicz w *Uczniu czarnoksiężnika*:

Po co rozwiązałem język  
utraciłem milczenie złote  
gadula nie powiem nic nowego  
pod słońcem  
Otwarty na wskroś  
nie znam zaklęcia  
nie zamknę się  
w sobie sam. [1, 27]

Otóż właśnie: „nie zamknę się / w sobie sam”! Kim wszakże miałby być ów Czarnoksiężnik? Ów Inny, którego nie ma, ale którego zarazem cały czas

<sup>39</sup> Derrida, *op. cit.*, s. 34.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 30.

zachowuje się w polu widzenia?<sup>43</sup>. Którego jest się uczniem? Który dany jest jedynie w strukturze apelu? Jak w *Ocalonym*:

Szukam nauczyciela i mistrza  
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę  
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia  
niech oddzieli światło od ciemności. [1, 21–22]

Niech się dokonają cuda, które wywoływano samą tkwiącą w słowie mocą kreatywną, w owym: *fiat*, niech się stanie!

Wszystkie w tym apelu zawarte żądania określają Innego jako miejsce, skąd wychodzi słowo: *logos*. *Logos* przeciwstawiony „ruchliwej armii metafor, metonimii, antropomorfizmów”. Jak nauczał Jacques Lacan:

słowo – pod czym trzeba rozumieć wszystko, co się w nim zawiera, czyli rozwiązanie zagadki, tajemniczą funkcję – sytuuje się w Innym, za którego pośrednictwem realizuje się wszelkie słowo pełne, owo *tu es*, w którym podmiot się sytuuje i rozpoznaje<sup>44</sup>.

I na odwrót: „Inny musi być najpierw traktowany jako miejsce, miejsce, w którym konstytuuje się słowo”. I to miejsce powinien zajmować Ojciec, mamy tu bowiem do czynienia z „obrazem wielkiego Innego, ojcowskim *imago*”<sup>45</sup>.

Struktura odniesienia podmiotu do Innego, struktura apelu nie ma przecież żadnego innego sensu niż topologiczny. I dlatego Lacanowskie ujęcie problematyki podmiotu kieruje nas z powrotem do punktu wyjścia, ku relacjom osobowym w wierszu.

Rzecz pierwsza: apelu – w znaczeniu zwrotu ku Innemu – w *Róży* brak! Jedynym adresatem, obdarzonym dużą literą, jest „Ty” prozopopei. Są tu obok dwie pary: ojciec – pisany małą literą, i Róża pisana dużą literą, oraz Ogrodnik dużą literą i róża małą literą. Przedstawmy to schematycznie:

[ja]	Ty
ojciec	Róża
Ogrodnik	róża

Byt „ja”, jako podmiotu wypowiedzania, jest czysto relacyjny: nie jest ono nigdy nazwane, nie ma swojego imienia. Konstytuuje go odniesienie do „Ty”.

Byt „Ty” jest dwoisty: jako intymnego wspomnienia zawartego w wyobraźni „ja” („kwiat miłości który jest bez cierni”) i jako symbolu („imię umarłej

<sup>43</sup> Inny pisany dużą literą różni się od innego pisanego małą literą, którego miał na myśli Derrida. U Lacana różnica między „innym” a „Innym” polega na ich przynależności do dwóch rozmaitych wymiarów bycia człowieka: wyobraźni i symboliki. Takim innym (mała litera) jest najpierw moje odbicie w lustrze, z którym się identyfikuję, potem moje *Ego*, wreszcie inne *Ego*, mój bliźni. Mówi Lacan (*op. cit.*, s. 286–287): „Ten pierwszy, inny przez małe *i*, jest innym wyobraźniowym, odwróceniem w lustrze, uzależniającym nas od formy [postaci, w znaczeniu: *Gestalt*] naszego bliźniego. Ten drugi, Inny absolutny, to ten, do którego się zwracamy poza naszym bliźnim, ten, którego musimy założyć poza relacją tego odbicia, ten, który nas akceptuje lub odrzuca, ten, kto niekiedy nas zwodzi, o którym nigdy nie wiemy, czy nas nie zwodzi, ten, do którego zawsze się zwracamy. Istnieje o tyle, o ile się do niego zwracamy; to, że mamy z nim jakby wspólny język, jest ważniejsze od wszystkiego, co może być między nim a nami”.

<sup>44</sup> Lacan, *op. cit.*, s. 182.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 310, 236.

dziewczyny”). Ten symbol jednak nie jest własnością „Ty”, ale należy do kodu symbolicznego. Może, jak widzieliśmy wyżej, nazywać inne „rzeczy” (nie nazwane, zachód słońca). Dwoistość symbolu i dwoistość „Ty” uległy – dosłownie – rozłożeniu na dwie pary „osób” w wierszu, ustrukturyowane, jak to widać na naszym schemacie, na zasadzie chiazmu. Ogrodnik i róża należą do porządku symboliki, mieszcząc się bez reszty w stereotypach języka: „Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje”, a „róża rozkwitła w ogrodzie”. Róża i ojciec należą do porządku wyobraźni. Dlatego „ocalony ojciec szaleje”, mając do wyboru – jak mówił Derrida – pamięć albo halucynację. Warto podkreślić to symetryczne przesunięcie semantyczne: nie „ocalił się”, lecz „został ocalony”, nie „oszalał”, ale „szaleje”, jakby szaleństwo było wyborem ocalonego.

„Ja” pozostaje jakby dokładnie w zawieszeniu pomiędzy wyobraźnią a symboliką. Nie zwrócone apelem do żadnej z postaci „ojcowskich” (ani do oszalałego ojca, ani do Ogrodnika). Wraz z oszalałym ojcem pograża się w narcystycznych halucynacjach<sup>46</sup>, patrząc w stronę Ogrodnika próbuje budować pamięć z pomocą „ruchliwej armii metafor, metonimii, antropomorfizmów”. Ogrodnik nie tyle tkwi w miejscu Innego, co po prostu jest miejscem Innego, wcieleniem kodu symbolicznego.

Ale coś się dzieje ze znakami! Ich relacje do rzeczy nabierają charakteru ambiwalentnego. Jakby nie reprezentowały rzeczy, ale same nimi były!

Róża to kwiat  
albo imię umarłej dziewczyny  
[ . . . . . ]  
Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie  
pamięć żywych umarła i wiara.

Mówiliśmy już o tym: „róża” nie jest kwiatem, ale znakiem, „imieniem” kwiatu. Ta kwitnąca w ogrodzie róża to halucynacja! Słowo, które stało się ciałem. Różewicz będzie powracał do tego tematu stale. Podejmując ciągle krytykę owej poetycko-psychotycznej, halucynacyjnej władzy znaku. Jak w poemacie napisanym po latach:

kobieta jest jak kwiat	kwiat jest jak kwiat
odłóż to piękne	słowo stało się ciałem
stare porównanie	ciało wypełnia noc
na bok	od brzegu do brzegu
kwiat który się śmieje	noc nie ma brzegów
kwiat który się boi	kobieta jest jak kwiat
kwiat z kwiatem we włosach	odłóż to piękne
kwiat który się sprzedaje	stare porównanie
kwiat który przychodzi i odchodzi	na bok
kobieta jest jak kobieta	( <i>Et in Arcadia ego</i> , 2, 72)

W *Róży* słowo stało się ciałem, bo „Róża to kwiat”, bo „*signifiant* jest rzeczą, a nie jej zapośredniczeniem”, bo „wszystko jest obrazem, a ów obraz jest zarazem wszystkim, co istnieje”<sup>47</sup>. I ta podsunięta zaraz w pierwszym

<sup>46</sup> Szerzej o narcyzmie żalu pisze Derrida (*op. cit.*, s. 21–22). O związku halucynacji z apelem do Innego mówi Lacan (*op. cit.*, s. 290): „Zjawiska określane jako halucynacyjne, mające dla podmiotu pewien sens w rejestrze interpelacji, ironii, wyzwania, aluzji, zawsze stanowią aluzję do Innego przez duże I, jako do kategorii zawsze obecnej, choć nigdy nie widocznej ani nie nazwanej, chyba że pośrednio”.

<sup>47</sup> A. Rifflet-Lemaire, *Jacques Lacan*. Bruxelles 1970, s. 381.



wersie mylna interpretacja znaku nadaje wypowiedzi podmiotu znamiona „dyskursu psychotycznego”<sup>48</sup>, gdzie:

trwa jedynie sam symbol, który jednak traci, z powodu nieobecności odniesienia do *signifié*, swą prawdziwą wartość *signifiant*, czyli symbolu. Pozostaje zaledwie obrazem, w którym dostrzega się tylko jego zawartość rzeczywistą. Wyobraźnia staje się rzeczywistością<sup>49</sup>.

Gdy wyobraźniowa róża zakwita w ogrodzie, nie ma miejsca na pamięć, na Różę umarłą. Bo Róża nie umarła, ale jedynie pamięć żywych umarła. Istotą halucynacji jest bowiem pojawienie się stłumionej treści, która nie została ujęta w symbole, „w innym miejscu, *in altero*, w wyobraźni”<sup>50</sup>.

Dlaczego jednak nie udaje się symbolizacja? Dlaczego w *Ocalonym* apel, aby „jeszcze raz nazwać rzeczy i pojęcia”? Co zawiniły znaki? Jak mówi Lacan, ów powstały z racji urzeczowienia znaku „brak *signifiant*” prowadzi z konieczności podmiot do zakwestionowania całości *signifiant*”<sup>51</sup>. Różewicz notuje: „materia została zjedzona przez słowa”<sup>52</sup>.

Ale, jako się rzekło, podmiot przedstawiony w tym wierszu znajduje się w zawieszaniu, pomiędzy wyobraźnią a symboliką, między halucynacją a pamięcią, w przedłużającym się żalu „otwarty na wskroś” (*Uczeń czarnoksiężnika*, 1, 27). I w owym wyobraźniowym, a więc podlegającym reżymowi macierzyńskiemu, otwarciu „rodzi niepokój”, jak zanotował Różewicz w wierszu *Matka z tomu Rozmowa z księciem*.

otwarty  
rodziłem  
niepokój [1, 481]

Imię Róży, imię własne, imię umarłej dziewczyny, powtarza przecież echem jeszcze jedno imię, imię Ojca, które nosi także poeta. To imię, które powinno być rozpoznawalne i „nie powinno mieć żadnego sensu, i wyczerpywać się w referencji bezpośredniej”<sup>53</sup>.

Imię na okładce. Np. na okładce tomiku serii poetyckiej (tu cytowanego<sup>54</sup>), która, jako że oprawiana w celofan, nazywała się „celofanowa”.

Róże w celofanie  
poeci w celofanie  
na śniegu na mogile  
słowa szeleszczą w celofanie [2, 452]

Ale traf czy niedola jego [tj. imienia] arbitralności (za każdym razem innej) sprawia, że wpisanie go w język nadaje mu zawsze pewną potencjalność sensu; a ono przestaje być imieniem własnym, odkąd tylko znaczy<sup>55</sup>.

<sup>48</sup> Zob. *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*. Séminaire dirigé par J. Kristeva et édité par J.-M. Ribettes. Paris 1979.

<sup>49</sup> Rifflet-Lemaire, *op. cit.*, s. 374.

<sup>50</sup> Lacan, *op. cit.*, s. 120.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 229.

<sup>52</sup> Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 200.

<sup>53</sup> J. Derrida, *Signéponge / Signsponge*. New York 1984, s. 119.

<sup>54</sup> Zob. przypis 15.

<sup>55</sup> Derrida, *Signéponge / Signsponge*, *loc. cit.*