

# Aleksandra Ubertowska

---

## Przygodność wiersza i istotność poezji : o motywach goetheańskich w twórczości Różewicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 90/1, 65-74

---

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.

ALEKSANDRA UBERTOWSKA

## PRZYGODNOŚĆ WIERSZA I ISTOTNOŚĆ POEZJI O MOTYWACH GOETHEAŃSKICH W TWÓRCZOŚCI RÓŻEWICZA

Ten, kto zechce podjąć się poszukiwania najbardziej przekonującej, najbardziej spójnej wykładni wiersza *Biedny August von Goethe*, będzie musiał przyznać, że znalazł się w sytuacji kłopotliwej. Stwierdzi bowiem, iż pozostawiono mu do dyspozycji (w spadku po dominujących w obrębie „rózewiczologii” stylach odbioru) kilka możliwych sposobów postępowania. Utwór z tomu *Płaskorzeźba* można interpretować (i będzie to interpretacja zgodna z jednym z zasadniczych wątków-obsesji w twórczości autora *Poematu autystycznego*) jako poetycką przypowieść o niewspółmierności poezji i życia, o poezji jako „pięknym kłamstwie”, mistyfikującym prawdę egzystencji. Można z niego również wyczytać przypowieść o żalonym końcu poezji, o „poezji po końcu poezji”, pozbawionej wymiaru metafizycznego. Wydaje się, że szansę na odmienne odczytanie utworu (a taką właśnie próbę chcemy podjąć w niniejszej pracy) stwarza koncepcja badawcza zakładająca wielostronną analizę konfiguracji biograficznej – relacji między ojcem (Johannem Wolfgangiem von Goethe) a synem (Augustem) – na której wspiera się konstrukcja Różewiczowskiego wiersza.

Potraktujmy ową – narzucającą się przecież nieodparcie, a jednocześnie marginalizowaną przez naszkicowane wyżej porządki interpretacji – relację rodzinną jako strukturę powierzchniową, która prefiguruje „znaczenia głębokie”, otwierające dostęp do sfery symbolicznych figur i znaków kultury. Jak wówczas przebiegać będą zasadnicze linie napięć w obrębie utworu?

Biograf Augusta von Goethe, Wilhelm Bode, nazywa bohatera swojej książki „*eine Nebenperson*”<sup>1</sup>, postacią poboczną, drugoplanową, istniejącą na marginesie życia wielkiego poety. Tym tropem, wyznaczanym przez przekazy biograficzne określające Augusta jako nieudanego syna i dziwaka, autora „niezgrabnych rymów”, „młodzieńca pobudliwego i nieśmiałego”<sup>2</sup>, podąża Różewicz. Bohater Różewiczowskiego wiersza chce być poetą, ale staje się zaledwie twórcą niedoskonałych wierszy. Jest dziecinny, niedojrzały. Stanowi „atrapę” osoby; istnieje w relacji do innych, żyje życiem wtórnym, niesamodzielnym, nieautentycznym. Istotną właściwością tej postaci jest jej amorficzność, niespójność składających się na nią cech: układności, porządku („porządkował ukła-

<sup>1</sup> W. Bode, *Goethes Sohn*. Berlin 1918, s. VI.

<sup>2</sup> R. Friedenthal, *Goethe. Jego życie i czasy*. Przełożył M. Rotter. Warszawa 1969, s. 577, 700.

dał / papiery rachunki”), podatności na działanie zgubnych nałogów, niefrasobliwości.

Goethe-ojciec jawi się natomiast jako postać o niezachwianej tożsamości, wyrazista jak wyrazisty może być tylko wzór, ideał, któremu bezskutecznie usiłuje sprostać August. Nie ma w niej pęknięcia między rolą społeczną a prywatną, rolą poety a rolą ojca. Ale ta swoista wyrazistość i wewnętrzna spójność wydają się atrybutem nieludzkim – niemal koherencją posągu. Bo też w tradycji europejskiej jest Goethe poetą-Olimpijczykiem, postacią z Panteonu, wielbicielem Winckelmanna, ale i wytworem winckelmannowskiej estetyki, której symbolem stał się ogród gipsowych figur antycznych.

Informacje charakteryzujące status postaci podane są nie wprost, lecz za pośrednictwem określeń antonomastycznych, zastępujących imię własne epite-tem lub peryfrazą („Bóg”, „Ojciec”, „Jupiter”, „stary”). Każda z antonomazji przywołuje inny kontekst znaczeniowy. „Ojciec” odsyła do instytucji rodziny, „Bóg” do instytucji religijnych, „Jupiter” do zinstytucjonalizowanej tradycji kulturowej, której symbolem wydaje się tu rzymski antyk. Sam Goethe symbolizuje podobny wymiar kondycji artysty. Poeta jest instytucją kultury, o tyle, o ile uosabia ponadjednostkową „rolę”, ucieleśnia bezosobowość modelu, na którym wspiera się hierarchia literackich norm i konwencji. Spełnianie takiej roli implikuje właśnie określone właściwości: wyrazistość konturu, doskonałość, „nieludzkosc”, które zostały przypisane Goethemu-ojcu. Na potrzeby niniejszej pracy przyjmijmy założenie, że funkcją wszystkich wymienionych wyżej instytucji jest „porządkowanie żywiołów” metafizyki, erotyki, języka (rozumianego jako energia zdolna do „wyradzania się”, wykraczania poza granice racjonalnego, pragmatycznego sensu).

### „Poet-in-a-poet”. Gest ambiwalentnej inkarnacji

Zasada opisująca relacje między różnymi poziomami znaczeń w wierszu Różewicza pozwala się określić mianem reguły „łańcuchów metonimicznych”, które odnoszą sensy wzajemnie do siebie i transponują je na coraz to inne obszary. Łańcuchowi „ojciec – Bóg (Jupiter) – genialny poeta” odpowiada zbudowany na zasadzie przyległości ciąg „syn – słaby, niedoskonały człowiek – mierny poeta”. Potencjalną interferencję znaczeń ogranicza w owej „łańcuchowej konstrukcji” jej wyraźnie dychotomiczne nacechowanie. „Biegunem silnym” jest, oczywiście, biegun ojcowski, boski, w jego przeciwnym punkcie sytuuje się biegun synowski, ludzki. Wydaje się jednak, że owa reguła przyległości ma w wierszu Różewicza charakter samozwrotny; implikowana przez nią symetria uwydatnia jedynie przemyślną przewrotność w rozłożeniu akcentów wartościujących. To bowiem nieudany poeta, „Nebenperson” historii rodziny von Goethe staje się postacią pierwszoplanową, postacią, której udzielony zostaje głos. Również głos poetycki. Bo czyż imaginacyjny monolog kończący poemat nie układa się w przejmującą poezję?

czy Ty nigdy  
nie zamykasz oczu  
[ . . . . . ]  
nic do mnie nie mów

nie płacz  
 wiem, że nie lubisz pogrzebów  
 nie patrz na mnie<sup>3</sup>

Poetyckiemu istnieniu instytucjonalnemu, a także poezji pojmowanej jako „produkcja doskonałych wierszy” przeciwstawia Różewicz wizję kondycji poety, która jest raczej określonym wyborem egzystencjalnym, egzystencją w rozumieniu Jaspersowskim – formułą życiową zmierzającą do rozpoznania własnej duchowości interpretowanej jako wieczne poszukiwanie samego siebie, nieustanne potwierdzanie własnej nietożsamości. Gdybyśmy podjęli próbę odczytania w analizowanym wierszu zarysów Różewiczowskiej antropologii, jej fundamentalnym założeniem byłoby zapewne przekonanie, iż swoistość osoby sytuuje się w momentach zerwania „ciągłości konturu”, w niepowtarzalnej niespójności postaci (przeciwstawianej „posągowej koherencji” Goethego-ojca). Ułomność, brak są sygnaturą duchowości, która przyjmuje formę rozpoznania siebie jako bytu nieoczywistego, „bytu-do-zakwestionowania”.

Istotne w dwoistej, sobowtórowej konstrukcji, która legła u podstaw wiersza *Biedny August von Goethe*, wydaje się zróżnicowanie sposobów, za pomocą których obie postacie ujawniają swoje istnienie. Relacyjny, niesubstancjalny charakter egzystencji Różewiczowskiego bohatera metaforyzowany jest przez obraz oka, a raczej sytuację „bycia widzianym”. August uosabia pasywny, przedmiotowy biegun owej figury, jest – posłużmy się formułą francuskiego krytyka – biernym obiektem „dominującego spojrzenia, które pragnie osiąść cudzą świadomość”<sup>4</sup>. Goethe-ojciec zaznacza swoje istnienie poprzez zmysł wzroku, postrzeganie, widzenie (August mówi do niego: „nie patrz na mnie”). Goetheańskie oko nie jest okiem empirycznym, zmysłowym, znakiem fizycznej obecności „widzącego”, przeciwnie – jest atrybutem nadludzkiej (boskiej), nieempirycznej egzystencji, która zakłada nieobecność w planie konkretnej sytuacji, doświadczenia.

Kategoria „nieobecności” na określenie atrybutu istnienia Ojca została tu przywołana w znaczeniu, jakie nadała temu pojęciu filozofia poststrukturalistyczna. „Mistrz jest zawsze nieobecny” – pisze w swoim eseju Jacques Derrida<sup>5</sup>, wypowiadając stan ambiwalentnej zależności wobec „mistrza, wielkiego pisarza, poety”, który pozostawia nieusuwalny ślad swojej obecności. Ten cień wzorcowej egzystencji, ślad genialnego słowa, wiersza stymuluje do powtórzenia, odczytania i napisania na nowo, a jednocześnie skłania do sprzeniewierzenia się kanonicznej wersji życia i tekstu.

odjechałem od Ciebie  
 daleko  
 zrzuciłem kajdany  
 teraz będę umierał<sup>6</sup>

Ojcowsko-synowskie „łańcuchy metonimiczne” Różewicza przywołują nieuchronne skojarzenia z klasyczną już dziś koncepcją historii literatury, sformu-

<sup>3</sup> T. Różewicz, *Biedny August von Goethe*. W: *Plaskorzeźba*. Wrocław 1991, s. 57.

<sup>4</sup> J. Starobiński, *Racine i poetyka spojrzenia*. Przełożył W. Karpiński. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Opracował ... Warszawa 1974, s. 254.

<sup>5</sup> J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*. Przekład T. Komendant. „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 155.

<sup>6</sup> T. Różewicz, *op. cit.*

mułowaną przez amerykańskiego badacza Harolda Blooma (autora prac *The Anxiety of Influence* i *A Map of Misreading*). Jej konstrukcja opiera się na podobnym ciągu semantycznym, wikłającym w relację wzajemnej zależności „ojcostwo”, „boskość” i siłę oddziaływania poetyckiego. Wedle tej koncepcji o ciągłości historii literatury (a właściwie jej głównego, fundamentalnego nurtu) stanowią akty ambiwalentnych poetyckich inkarnacji, w których autor odczytuje i pisze na nowo („*rewriting*”) dzieło wielkiego prekursora. Pierwszym etapem tego procesu jest ubóstwienie poetyckiego poprzednika („*making the precursor a god*”), po nim przychodzi czas na rewizjonistyczne odczytanie wzorcowego tekstu, na bunt przeciwko ojcu, na – jak mówi Bloom – popelnienie wobec niego „grzechu”, znaczącego błędu („*error to the father*”) <sup>7</sup>.

Ta „katastrofa świadomości”, nagle zrozumienie własnej tożsamości, odrębnej wobec „głosu Innego”, głosu poetyckiego daimoniona, wyznacza moment narodzin poety, który na zawsze już pozostanie w paradoksalnym stosunku wobec „ojca”, prekursora, źródła inspiracji. Będzie zawsze „*poet-in-a-poet*” <sup>8</sup>, twórcą, który wsłuchuje się w obce głosy i sam z czasem staje się przedmiotem afirmujących i rewizjonistycznych inkarnacji. Zarysowana w utworze Różewicza „konstelacja synowsko-ojcowska”, naznaczona dążeniem do tego, by powtórzyć gwarantujący nieśmiertelność, „przebóstwiający” gest poety, wydaje się prefiguracją idei, która stoi u podstaw teoretycznoliterackiej koncepcji Blooma. Równocześnie odsyła ona do szczególnego wariantu „*misreading*”, w którym punkt ciężkości spoczywałby nie na momencie inkarnacji, lecz na radykalnej rewizji nie tyle modelu poezji, ile wzorca egzystencji „poety-Boga”. Ten imperatyw samokwestionowania, „ucieczki od”, ma w wierszu Różewicza swój wyznacznik intertekstualny. Słowa wiedeńskiej piosenki *O du lieber Augustin, alles ist bin* przywołują tradycję ulicznego folkloru, twórczości w najwyższym stopniu spontanicznej, ludycznej, odległej od „instytucji” poezji, którą symbolizuje postać Goethego-ojca.

### „*Cogito*” i obłęd. Gest uchylecia kanonu

Konfiguracja rodzinna, „ojcowsko-synowska”, jest odmianą relacji dychotomicznej, sobowtórowej, która w twórczości Różewicza stanowi swoistą matrycę konstrukcyjną, powracającą w rozmaitych, nieznacznie zmodyfikowanych wariantach.

W wierszu *Przecinek* Johann Wolfgang von Goethe pojawia się w pokoju obłąkanego Hölderlina, poety, który opisał świat rozbitego Logosu, świat słowa pozbawionego wymiaru metafizycznego. Jak się okazuje, wspomniana już „konstelacja synowsko-ojcowska” pozwala się zastosować i tutaj przy opisie relacji łączących wielkiego twórcę, uznanego za poetyckiego geniusza niemieckiej „*Weimarer Klassik*”, i późno odkrytego, „hermetycznego” poetę, którego życie, spędzone poza środowiskiem literackiego establishmentu, kończy ponad 30-letni okres zagadkowego obłędu. W zbeletryzowanej biografii Hölderlina Peter Härtling opisuje znaczące spotkanie obydwu poetów, po którym autor *Chleba i wina* miał stwierdzić, iż „Goethe ma w sobie coś z dobrodusznego ojca” <sup>9</sup>.

<sup>7</sup> H. Bloom, *A Map of Misreading*. London—Oxford—New York 1975, s. 9—20.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> P. Härtling, *Hölderlin*. Przełożyła S. Lisiecka. Warszawa 1992.

W wierszu Różewicza ci dwaj twórcy reprezentują, jak się wydaje, dwa odmienne sposoby rozumienia fenomenu szaleństwa. Goethe staje się przedstawicielem formacji kulturowej (za współczesnym filozofem możemy ją nazwać formacją „kartezyjańskiego »*cogito*«”<sup>10</sup>), w której obłąd, uznawany wcześniej za „ciemną manifestację kosmosu”, został podporządkowany władzy krytycznej świadomości. Pisze Michel Foucault:

w klasycyzmie nie ma literatury szaleństwa w tym sensie, że obłąd nie posiada autonomicznego języka, możliwości jakiegokolwiek prawdziwej samowypowiedzi. [...] Nie miało przecież [szaleństwo] władzy, aby [...] zsyntetyzować swoją wypowiedź z prawdą. Jego prawdę mogły jedynie okalać wywody względem niego zewnętrzne<sup>11</sup>.

Kartezyjańskie „*cogito*” skazuje obłąd na milczenie, odbiera mu mowę, prawo głosu. Romantyzm nie tylko nobilituje szaleństwo, ale i przyznaje mu nadzwyczajną rangę wśród ludzkich doznań. Szaleństwo staje się w antropologii romantycznej – obok marzenia sennego i poetyckiego natchnienia – doświadczeniem granicznym, w którym „ja” przekracza siebie i w akcie transcendencji osiąga stan najwyższej samowiedzy.

Wypowiedź obłądu w poezji romantycznej tym się charakteryzuje, że wyraża ostateczny koniec i absolutny początek: koniec człowieka, który popada w mrok i u kresu nocy odkrywa światło rzeczy w ich najpierwszym początku [...]<sup>12</sup>.

– czytamy w cytowanej już pracy Foucaulta, w którego rozważaniach *Hyperrion* Hölderlina zostaje przywołany jako utwór symbolizujący romantyczny przełom w rozumieniu obłądu.

Hölderin w Różewiczowskim *Przecinku* pojawia się w swoim legendarnym, romantycznym wcieleniu „poety-szaleńca”, który

[...] uciekł w obłąd  
uwolnił się  
od obowiązku bycia w świecie  
był tylko poetą  
  
aby się uwolnić od poety  
oszałał  
nie był ani obywatelem  
ani poetą  
nie był nawet Hölderlinem<sup>13</sup>.

Czy jednak rzeczywiście mamy tu do czynienia z poetycką adaptacją mitu obłądu? Różewiczowski wizerunek obłąkanego Hölderlina wydaje się częściową przynajmniej demystyfikacją romantycznej mitologii szaleństwa, rozumianej jako wtajemniczenie w sferę głębokich znaczeń egzystencji. Jak należy bowiem interpretować zagadkowy wers mówiący o „uwolnieniu się od obowiązku bycia w świecie”? Chodzi tu chyba nie tyle o porzucenie społecznych ról („obywatela”, „poety”), doraźnej, powierzchownej tożsamości, co raczej o całkowite z niej wyzucie, zatracenie „ja” w chaosie głosów i obrazów. Groteskowe pseudonimy: „Scardanelli” i „Killalusimeno” – to imiona wywłaszczone z pod-

<sup>10</sup> Derrida, *op. cit.*, s. 155.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przełożyła H. Kęszycka. Wstępem opatrzył M. Czerwiński. Warszawa 1987, s. 464.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 465.

<sup>13</sup> T. Różewicz, *Przecinek*. W: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988, s. 440.

miotowości, zjawiska, które uznać można za przykłady Derridowskiego „skandalu logiczno-semantycznego” nazwy, odnoszące do tego, czego nie ma<sup>14</sup>. Obłąd w interpretacji Różewicza przekształca się w formę „nie-bytu”, „nie-istnienia”; znacząca w tym kontekście wydaje się częstotliwość form zaprzeczających („nie znam”, „nie słyszałem”, „nie rozumiem”), która sprawia, że istnienie obłąkanego poety jawi się jako osobliwy „negatyw egzystencji”, pusty kontur życia.

Ale to właśnie w obrębie klasycystycznej formacji kulturowej obłąd był „Innym wobec »*cogito*«, nie-rozumem, negatywnością świadomości krytycznej. Szaleństwo w *Przecinku* (na powierzchniowym, jawnym poziomie znaczeń) wypowiada się więc w nie swoim języku, ulega stłumieniu przez silniejszy, „kanoniczny” dyskurs, zakorzeniony w sensie i Logosie. I tu, podobnie jak w wierszu z tomu *Plaskorzeźba*, dokonuje się akt przemieszczenia porządku wartości przyjmującego formę hierarchii, instytucji, władzy. Ten „gest przemieszczenia” nie obywa się jednak bez wewnętrznego paradoksu. „Pochwała milczenia zawsze dokonuje się w mowie” – powiada współczesny filozof<sup>15</sup>. Jak więc dotrzeć do subiektywnego ośrodka doświadczenia obłądu, do jądra odmiennie pojmowanej podmiotowości? Czy można uzyskać do niego dostęp poza mową, która nieuchronnie obiektywizuje, tłum i ogranicza możliwości ekspresji tego, co niedyskursywne, ale też jest jedynym narzędziem, jakim dysponuje poeta? Autor *Plaskorzeźby* zdaje się sugerować, iż jedynym sposobem dotarcia do „podszewki” „*cogito*” jest wykorzystanie pęknięć w racjonalnej powierzchni mowy, spoza których prześwituje – posłużmy się formułą Foucaulta – „suwerenna praca nierozumu”<sup>16</sup>. Taką interpretację uprawomocnia zaskakujące zerwanie semantycznej i strukturalnej ciągłości sytuacji lirycznej w końcowym fragmencie wiersza, na który składają się enigmatyczne, podane w języku niemieckim słowa, wyrwane z kontekstu, a więc „pozbawione znaczenia” („*das ist Kamalattasprache, Sehen Sie, gnädiger Herr, ein Koma*”).

Nieprzypadkowe wydają się podobieństwa w budowaniu napięć strukturalnych w wierszach *Przecinek* i *Biedny August von Goethe*. Każdy skonstruowany został z dwóch części: narracyjnej „introdukcji” i monologu lirycznego. Wybór takiego uporządkowania wypowiedzi poetyckiej zyskuje w kontekście powyższych rozważań, inspirowanych pracą Foucaulta, walor decyzji w szczególny sposób znaczącej na poziomie całościowej semantyki utworu. Zasadniczym momentem struktury poetyckiej w obydwu wierszach wydaje się przejście od liryki pośredniej do sytuacji wyznania, w której dominantą znaczeniową staje się „ja” mówiące. Element ten pozwala się zinterpretować jako moment „udzielenia głosu” skazanym na milczenie, jako akt uchylecia determinującej mocy kulturowego kanonu (kartezjańskiego „*cogito*”, literatury zinstytucjonalizowanej, tradycji). W każdym przypadku postać Johanna Wolfganga Goethego metaforyzuje „mocny”, dominujący biegun władzy, sensu, *ratio*.

W funkcji personifikacji kulturowego kanonu pojawia się również figura Goethego w wierszu *Na odejście poety i pociągu osobowego*:

<sup>14</sup> Zob. M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 277.

<sup>15</sup> Derrida, *op. cit.*, s. 161.

<sup>16</sup> Foucault, *op. cit.*, s. 459.

muzy nie dały mu gwarancji  
 że z ostatnim tchnieniem  
 wypowie coś budującego  
 jasnego  
 więcej światła i tak dalej<sup>17</sup>

Genialny przedśmiertny epigramat pozornie został tu zredukowany do banału, stereotypu. Przywołaniu Goetheańskiej formuły zdają się jednak przyświecać bardziej wieloznaczne motywacje. Pojawia się ona wszak w formie kryptocytatu, który odbiorca, wyposażony w odpowiednie dyspozycje czytelnicze, zidentyfikuje bez trudu, jako słowa powszechnie znane, jako znak wspólnoty kulturowej, istniejącej dzięki trwałości, niezmienności znaków i symboli. Podobnie funkcjonuje, przytoczona w formie motto do wiersza *Odpowiedź*, Goetheańska formuła z *Das Göttliche* („*Edel sei der Mensch / Hilfreich und gut*”)<sup>18</sup>. Autor *Fausta* jawi się w obydwu wierszach jako „wielki starzec kultury europejskiej”, symboliczne uosobienie nowożytnych, wyrastających z tradycji oświecenia „idei emancypacji człowieka, uczynienia go częścią rozumnej wspólnoty wszystkich ludzi”<sup>19</sup>.

Swoje miejsce w tak pomyślanej interpretacji figury Goethego ma również metafora światła. W rozprawie o obrazowym języku klasycyzmu Jean Starobinski pisze o roli światła, symbolizującego „emancypacyjny wektor” filozofii oświecenia<sup>20</sup>. Poprzez światło, które rozprasza mrok, objawia się rozum, pozytywnie nacechowana dyspozycja człowieka. Na opozycji światła i ciemności oparł również Goethe swą słynną teorię optyczną. W jego kole barw stronę pozytywną tworzy bliski światłu zakres kolorów – od żółtego do czerwonego. Biegun negatywny, dotykający ciemności, to skala od niebieskiego do fioletu.

### Poezja i „mały wiersz”. Gest unicestwienia podmiotu

Szczególne znaczenie wśród wypowiedzi Różewicza dotyczących postaci Goethego zdaje się przysługiwać niewielkiemu fragmentowi prozy z 1984 roku:

oblęd, choroba, tragiczna śmierć, samobójstwo fascynują umysły [...]. Fascynuje Przybyszewski, nie Staff, Kleist, nie Goethe, Brzozowski, nie Prus [...]. Kamikadze fascynuje mocniej niż agronom albo ogrodnik<sup>21</sup>.

Przypisywana Goethemu rola „ogrodnika”, „agronoma” to popularna w refleksji nad kulturą nowożytną figura, opisująca charakterystyczne dla niej dążenie do ładu, wartości, którą rozumny podmiot wprowadza w obręb chaotycznej, amorficznej natury. „Czasem refleksji nad ładem” nazywa nowożytność Zygmunt Bauman<sup>22</sup>, sytuując jej początek u schyłku XVIII wieku. Kultura w rozumieniu nowożytnych jest aktywnością porządkującą, czyli nadawaniem

<sup>17</sup> T. Różewicz, *Na odejście poety i pociągu osobowego*. W: *Poezja*, t. 2, s. 226.

<sup>18</sup> T. Różewicz, *Odpowiedź*. W: *iw.*, s. 186.

<sup>19</sup> T. Namowicz, wstęp w: J. W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził... Warszawa 1981, s. 9.

<sup>20</sup> J. Starobinski, *1789. Emblematy rozumu. Szkice*. Przełożyła M. Ochab. Warszawa 1997, s. 65–70.

<sup>21</sup> T. Różewicz, „Teatralizacja” poezji, poetów i... innych. W: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 247.

<sup>22</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*. Warszawa 1995, s. 61.



formy zjawiskom, którym brak wewnętrznej integralności. „Człowiek nowożytny”, „człowiek klasyczny”, zdaniem współczesnego historyka idei:

[zmierzał do] zbudowania systemu kultury, a więc, z jednej strony, odczytania tego systemu wewnątrz powikłanych, wielokształtnych zjawisk, a z drugiej, wydobycia go z tego zacierającego wyrazistość uwikłania i ukazania innym jako ich zadania [...]. Już samo pojęcie systemu oznacza przekonanie o stałym porządku świata, o jakimś łańdże w kosmosie, między ludźmi<sup>23</sup>.

Różewiczowski obraz „ogrodnika”, „ogrodnictwa” metaforyzuje porządkującą moc kanonu, rozumianą jako podstawowy atrybut poety poruszającego się w obrębie poetyckich reguł i stanowiącego reguły. Nastąpiło więc znamienne przeformułowanie w obrębie pojęć „kulturowej kanoniczności”, „kanonu”. Aktywność ogrodnicza konotuje pozytywne odcienie znaczeniowe związane z porządkowaniem, hierarchizowaniem wartości. Kultura odwołująca się do figury „ogrodnictwa” pozbawiona jest owego momentu przemocy, pasji determinowania, marginalizowania zjawisk usytuowanych poza totalizującym centrum hierarchii. Zacytujmy tu fragment *Kartek wydartych z dziennika*:

To zrozumiałe, że twórca (a przede wszystkim poeta, bo on ma do czynienia ze słowem) – jest w języku, składni po trosze schizofrenikiem, maniakiem, melancholikiem, człowiekiem napastowanym przez „głosy” (z „nieba” i „piekła”). [...] Żeby tworzyć, musi on wszystkie te moce trzymać na wodzy. Puszka Pandory jest zamknięta. Hölderlin, Kleist, Lenz...

Goethe uważał, aby wieko od tej puszkę było szczelnie zamknięte, nie dopuszczał, aby samo się otwierało, on sam był puszką Pandory, ale wiedział o tym [...], pilnował się, uważał, otwierał i zamykał puszkę [...]. W zamkniętej puszcze kryło się szaleństwo, strach, choroby, cielesność... Tam zostali zamknięci szaleńcy, poeci, rewolucjoniści<sup>24</sup>.

Bardzo daleko stąd do owej dychotomicznej konstrukcji interpretacyjnej, która pojawiła się tu na s. 68. Zbudowaliśmy na potrzeby niniejszej interpretacji konstrukcję dwudzielną, biegunowo spolaryzowaną, a przecież Różewicz, jak się wydaje, łagodzi, zaciera radykalizm symetrii znaczeń. Sens „konfiguracji sobowtórowych” (poeta „ojcowski” i „synowski”, poeta-ogrodnik i poeta-kamikadze) zawiera się nie w figurze wzajemnego wykluczenia, lecz przeciwnie – w figurze dopełnienia, jakiejś idealnej syntezy. Jest to kolejna z Różewiczowskich „figur Niemożliwego”: czyż nie wyraża ona w sposób doskonały – wewnętrznie sprzeczne, niemal niewyraźnego, statusu ontologicznego poety, artysty?

Tu już nie o nobilitację tłumionego bieguna opozycji toczy się gra, lecz o dynamiczne współlistnienie wzajemnie wykluczających się przeciwieństw, o tworzenie i podtrzymywanie stanu nierozstrzygalności poznawczej<sup>25</sup>. Wywiedziona z takich założeń koncepcja poezji staje się umiejętnością racjonalizowania ryzykownych aktów samopoznania, odpowiedniego obchodzenia się z pokusą psychicznej dezintegracji i pokusą rozpadu formy. Akt poetycki jest jedynie symulowaniem szaleństwa, fikcją obłądu; ta sceptyczna samowiedza wydaje się nieodłącznym atrybutem poety-geniusza, owego nieludzkiego indywiduum, które poddaje rzeczywistość (psychiczną) osobliwej alienacji, przetwarzając ją w świat sztucznych form.

<sup>23</sup> E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*. Warszawa 1981, s. 18.

<sup>24</sup> T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*. W: *Proza*, t. 2, s. 532–533.

<sup>25</sup> O Różewiczowskiej poetyce jako „wieloznacznej grze znaczeń”, dziejącej się w „kręgu sprzecznych odniesień” – zob. R. Nycz, *Alternatywność: sprzeczne epifanie Różewicza*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 103–110.

Taki porządek interpretacji znajduje swoje potwierdzenie w innym fragmencie *Kartek wydartych z dziennika*, wyraźnie odsyłającym do Goetheańskiego tomu *Dichtung und Wahrheit*:

*Dichtung dichten* zgęszczenie uszczelnienie poezja *dichten* uszczelniać zgęszczać upychać pisać wiersze tworzyć wymyślać marzyć *Dichtung und Wahrheit*. Poezja i prawda<sup>26</sup>.

Homonimiczność znaczeniowa niemieckiego czasownika „*dichten*”<sup>27</sup> została tu przekształcona w figurę retoryczną, wspierającą dyskurs o poezji, której sens zdaje się polegać na tworzeniu „zagęszczonych znaczeń” z elementów języka uwolnionych z sieci konwencjonalnych relacji, użytkowych, funkcjonalnych uwikłań. Czasownik „*dichten*” jest jednak homonimem osobliwym, łączy znaczenia paradoksalnie niewspółmierne, żeby nie powiedzieć – wzajemnie wykluczające się. Tworzenie poezji to bezinteresowna aktywność odbywająca się w obszarze mentalnym, „uszczelnianie” zaś jest czynnością pragmatyczną, konkretną (uszczelniać ciek, dach, kurek od kranu). Znamienna jest ta skłonność do budowania „znaczeniowej aporii” w obrębie jednego pojęcia, zderzanie z sobą przeciwstawnych jakości, które wzajemnie osłabiają swoją znaczeniową moc, niejako „deplasują się”, przesuwając w stronę przeciwstawnych kontekstów. Aporetyczność przenosi się u Różewicza na wyższe poziomy znaczeń, określając napięcia związane z procesem twórczym.

Wielka tajemnica poezji. Poezja wcieliła się w „mały” wiersz, poezja bez granic znalazła dla siebie granice, została poezja żywa, która po dwóch wiekach oddycha i mówi do nas. Cała „wiedza” o pisaniu wierszy, cała „technika”, całe doświadczenie opuściło poetę – w momencie natchnienia stał się narzędziem poezji. Musiał się pomniejszyć, zapomnieć o sobie, musiał upokorzyć swoją dumę, aby przemówiła jego ustami poezja<sup>28</sup>.

Wydaje się, że wstęp do eseju, który autor rozpoczął przytoczeniem wiersza Goethego *Góry spoczęły w ciszy*, jest najbardziej syntetycznym Różewiczowskim komentarzem do dzieła wielkiego twórcy. Bo też pozornie naiwne pytania, jakie postawiono w owym komentarzu (który jest również autokomentarzem), należą do najbardziej fundamentalnych. Są to pytania o to, kto jest sprawcą poezji, w jakim stopniu poeta stanowi poezję, czy i w jakiej mierze poezja jest obszarem afirmacji podmiotu. Goethe, jako autor wiersza napisanego w górskim lesie pod Ilmenau, stał się w ujęciu Różewicza „narzędziem poezji”, jej pasywnym medium. Wedle tej wykładni tajemnicą poetyckiego geniuszu byłby samoograniczający się podmiot, unicestwienie „ja”, poddanie się działaniu tekstualnej maszyny, która powstaje ponad podmiotem, ponad rozumnym centrum mowy.

Dokonanie owej „depersonalistycznej redukcji” umożliwiło zbudowanie nowej interpretacji dzieła i symbolicznej postaci Goethego, przeprowadzenie swoistego aktu „*misreading*” wobec poetyckiego „ojca”, „boga”, prekursora. Różewicz w akcie „twórczej zdrady” dociera do istoty „nie ludzkości posągu”, boskości poety-Olimpijczyka, przewrotnie nicując przekazany przez tradycję obraz Goethego, przemieszczając ośrodki znaczeń w jego obrębie. Boskość, nie ludzka koherencja posągu w tym odwróconym wizerunku przyjmują formę

<sup>26</sup> Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, s. 525.

<sup>27</sup> W *Podręcznym słowniku niemiecko-polskim* J. Chodery i S. Kubicy (Warszawa 1978, s. 175) czytamy: „*dichten*: I. 1) uszczelniać, 2) zgęszczać. II. pisywać wiersze, zmyślać”.

<sup>28</sup> T. Różewicz, *Wybór między wierszami i poezją*. „Odra” 1995, nr 5, s. 57.

zanikania podmiotu, osoby. Poeta (a także wiersz, poemat) są jedynie instancjami zapośredniczającymi i równocześnie utrudniającymi dostęp do „źródła poezji”. Źródło poezji jest kontekstualne – to „*le texte général*”<sup>29</sup>, który rozciąga się poza granicami tekstu-wiersza, granicami umownymi, płynnymi, łatwo poddającymi się ingerencji tekstualnego żywiołu.

Przygodność wiersza i istotność poezji – taki jest punkt dojścia „dyskursu goetheańskiego” w twórczości Różewicza. Kryje się za tą formułą rozpaczliwa świadomość wewnętrznie sprzecznej natury słowa poetyckiego, które trwa w poczuciu swojej niedoskonałości, a jednocześnie nieustannie wykracza poza siebie w poszukiwaniu swego – ostatecznego, transcendentalnego – uzasadnienia.

---

<sup>29</sup> O Derridowskim znaczeniu tego terminu zob. J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Korzystałam z niemieckiego tłumaczenia: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übersetzt. M. Momberger. Hamburg 1988, s. 144.