

Katarzyna Sawicka

Słowo wobec rzeczywistości – o poezji Tadeusza Różewicza

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 7, 137-159

2009

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Sawicka

Uniwersytet w Białymstoku

SŁOWO WOBEC RZECZYWISTOŚCI – O POEZJI TADEUSZA RÓŻEWICZA

Problem relacji słowa, zwłaszcza poetyckiego, do rzeczywistości i adekwatności nazywania to jedno z głównych zagadnień twórczości Tadeusza Różewicza. U źródeł tej poezji pozostaje doświadczenie rozpadu świata i jego semantycznego obrazu. Wszyscy pamiętają wołanie „Ocalonego” z tomu *Niepokój*:

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności¹.

Wyczerpująca analiza ewolucji ujęcia tej tematyki przez Różewicza ułożyłaby się w monografię jego twórczości i świadectwo zmieniających się źródeł inspiracji poety: estetycznych, filozoficznych, literackich. Padłyby w niej nazwiska Hölderlina, Wittgensteina, Heideggera, Mickiewicza, Tolstoja, Staffa, wielu polskich malarzy – Nowosielskiego, Brzozowskiego, Malewicza. Namysł nad słowem prowadził poetę do fascynacji ciszą i milczeniem, której najwymowniejszym świadectwem było zawieszenie poetyckiej aktywności. „Bania z poezją” wybuchła na nowo w 1991 roku, wraz z tomem *Plaskorzeźba*.

Jako jeden z przejawów Różewiczowskiej refleksji metapoetyckiej można też zinterpretować datującą się od lat czterdziestych lekturę dzieła Cypriana Norwida, z akcentem położonym na takie teksty, jak esej *Milczenie* i liryk *Czułość*, uznany przez współczesnego poetę za niedościgły przykład materializacji Poezji w słowie². Ślady zainteresowania Norwidem w postaci aluzji, cytatów, zapisków z lektury i wypowiedzi na łamach prasy intensyfikują się w latach dziewięćdziesiątych. Różewicz deklaruje duchowe pokrewieństwo z XIX-wiecznym outsiderem, uznając cytat z *Ogólników*: „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” za motto i główną ideę całej swojej drogi poetyckiej³.

¹ T. Różewicz, *Ocalony*. W: idem, *Poezja*, t. 1. Kraków 1988, s. 21, 22. Dalej dla oznaczenia tego wydania będę stosować skrót P, podając numer tomu i strony bezpośrednio po cytacie.

² Zob. T. Różewicz, *Jeden z moich ulubionych wierszy*. „Odra” 2000, nr 5.

³ Od 1997 roku Tadeusz Różewicz ma zamiar ułożyć własny wybór poezji Cypriana Norwida, z obszernym wstępem. Praca nad nim szła pocie bardzo opornie, jednak na łamach prasy opu-

Spośród niezliczonych wykładników tej intertekstualnej relacji skupiłam się na fragmencie tytułowego poematu z tomu *Nożyk profesora* (2001). Obecny w nim motyw „róży” stał się pretekstem do rozważań nad Różewiczowskim rozumieniem procesu nazywania, a w dalszej części – relacji poezji z rzeczywistością i roli poety w rekonstruowaniu Logosu. Okazuje się, że bliskość Norwida i Różewicza zasadza się na nieco innych przesłankach, niż te uświadomione i deklarowane przez współczesnego poetę. Potwierdzeniem tej tezy są rozważania na temat wiersza [*rzeczywistość...*], w którym problematyka epistemologiczna łączy się ściśle z zagadnieniem etycznej odpowiedzialności za „obdarowywanie rzeczy słowami” przez poetów. Interpretację dopełnia kontekst *Milczenia* Norwida.

Poemat *Nożyk profesora* jest utworem o czasie i pamięci. Wyróżniony w tytule przedmiot to wykonany przez profesora Mieczysława Porębskiego podczas pobytu w obozie hitlerowskim nóż, który wciąż leży na jego biurku. Zardzewiały nożyk, o zatartym dla postronnych pochodzeniu i znaczeniu, staje się symbolem przeszłości i porażki ludzkiej pamięci. Będąc jednocześnie materialnym znakiem/śladem minionego, nie pozwala odciąć się od wspomnień. Kłopoty podmiotu z uchwyceniem przeszłości, ze znalezieniem dla niej właściwego wyrazu, rozciągają się w *Nożyku profesora* na problem adekwatności wszelkiego nazywania. W obu kwestiach Różewicz powołuje się na autorytet Norwida, cytując fragmenty jego wierszy. Jednym z nich jest (chyba nie mogło być inaczej) *Przeszłość*:

czy to już Treblinka
pyta mnie młoda
w pełnej wiośnie lat
Dzieweczyna
przypominam sobie

jej usta
i oczy jak garść fiołków
to Róża z Radomska...
„zwałam ją Różą
iż trzeba było nazwać
więc jest nazwana”
jak miała na imię
nie pamiętam (NP 23)

Nie trzeba być znawcą twórczości Norwida, by rozpoznać motto utworu *Jak...*, funkcjonującego w czytelniczym odbiorze w podwójnym kontekście: jako część *Vade-mecum* oraz jako fragment poematu *A Dorio ad Phrygium*. Cudzysłowowy charakter tych wersów jest łatwy do uchwycenia, poeta podkreślił go jeszcze odpo-

blikował jej cząstkowe efekty. Zainteresowanych odsyłam do tekstów: T. Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3; T. Różewicz, *Notatki o Norwidzie*. „Pomosty” 2001/2002, nr 6. Na temat relacji Różewicz-Norwid pisałam w artykułach: *Norwid Tadeusza Różewicza – deklaracje*. W: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn. Lublin 2007, s. 129-141 oraz *Różewicz-Norwid*. W: *Dialogi romantyczne*, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz. Warszawa 2008, s. 391-409.

wiednim znakiem przystankowym (wcześniejszy cytat z *Przeszłości* został oddany kursywą). Tym samym zatarty zostaje fakt, iż w rzeczywistości mamy do czynienia nie z cytatem, lecz z parafrazą Norwidowskiego oryginału:

...zwano ją Różą –
Iż trzeba było nazwać...
...byłaż nazwana?⁴

Bez konfrontacji z Różewiczem trudno rozstrzygnąć, czy te brzemienne w skutkach odstępstwa wynikają z luk w czytelniczej pamięci, czy są świadomym przekształceniem słów Norwida. Bez względu jednak na genezę, istotny jest kierunek tego przekształcenia. Współczesny poeta imputuje swemu wielkiemu poprzednikowi znacznie większą jednoznaczność wypowiedzi i pewność odnośnie do odpowiedniości rzeczy i słowa, niż ten reprezentował w istocie. Obierając dzieło Norwida za nie-dościęły wzorzec własnej twórczości, interpretuje ją zgodnie ze swoim ideałem. Oczywiście w słowach: „zwalem ją Różą / iż trzeba było nazwać / więc jest nazwana” pobrzmiewa rezygnacja i świadomość niewystarczalności nazywania w obcowaniu z rzeczywistością, zarówno obecną, jak i – „nadobecną” w *Nożyku profesora* – minioną. Ów proces zostaje jednak sfinalizowany i nie podlega problematyzacji. Być może z tego nazwania nic nie wynika, jednak w tym wierszu ono się dokonało. Zwykle Różewicz podejmuje tę problematykę, była ona ośrodkiem wielu jego wierszy i teoretycznych rozważań; tym razem jest tak, jakby obecność Norwida zwalniała go z tego obowiązku. Tymczasem w wersji Norwidowskiej dominantę stanowi właśnie świadomość bezradności słowa wobec przedmiotu, który właściwie nazwany nie został⁵.

W książce *Lęk przed wpływem* Harold Bloom pisze:

»Wpływ« to metafora pociągająca za sobą całą matrycę relacji (obrazowych, czasowych, duchowych i psychologicznych), będących z natury relacjami obronnymi. Najważniejsza teza tej książki głosi, że lęk przed wpływem jest wynikiem niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania, twórczej interpretacji, którą nazywam »poetycką omyłką«. To, czego pisarze doświadczają jako lęku i co z konieczności przejawiają ich dzieła, nie jest przyczyną omyłki poetyckiej, lecz jej konsekwencją. Najpierw pojawia się silne błędne odczytanie; musi dojść do wnikliwej lektury, która przypomina zakochanie się w dziele literackim⁶.

Z taką „omyłką” mamy do czynienia w tym przypadku – Różewicz pragnie, by cechą poetyckiej dykcji była adekwatność słowa i rzeczy. Nie mogąc przypisać jej sobie, współczesnemu poecie, czyni ją podstawowym atrybutem twórczości Norwida.

⁴ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki. Warszawa 1971, t. III: *Poematy*, s. 321. Kolejne cytaty z Norwida pochodzą z tego samego wydania, numer tomu i strony podaję w nawiasie.

⁵ Tezę, że Norwid „miał świadomość problematyczności zjawiska językowej reprezentacji świata” formułuje Michał Kuźniak w artykule: *Norwidowskie „przedstawienie” w „Vade-mecum”*. W: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003, s. 212.

⁶ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 21.

Przyjrzyjmy się jeszcze raz Norwidowskiemu wzorcowi w wersji, jaką pierwotnie czytać musiał także Różewicz:

...zwano ją Różą –
Iż trzeba było nazwać...
...byłaż nazwana?

*

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powie...
Jak gdy akacją zwolna zakolysze,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...

Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wplata się we włosy,
Na pałającym układając wianku
Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosy...

Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno –
Tak...

...lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno. (III, s. 120-121)

Obcowanie z obiektem poznania – jeśli można w ten sposób określić darzoną uczuciem kobietę – rozpoczyna się od próby nadania imienia, nazwy. Gdy ten środek uchwycenia istoty rzeczy zawodzi, poeta ucieka się do porównania, przyznając się tym samym do epistemologicznej porażki: zamiast pełnej językowej ekwiwalencji zbliżamy się do przedmiotu okrężną drogą, poprzez zestawianie go z innymi. Jest to jednak bardzo nietypowa wersja tej najstarszej z poetyckich figur, uboższa o jej zasadniczą, a nawet konstytutywną część: temat, przedmiot poddany opisowi. Zaniechanie tak istotnego elementu sprawia, że nie możemy już mówić po prostu o eliptycznej strukturze tropu: na naszych oczach rodzi się nowa poetycka jakość.

Aleksandra Okopień-Sławińska analizuje *Jak...* jako „jeden z przykładów, że Norwid stosuje teksty w założeniu niepełne, urwane, celowo zaniechane”⁷. Zdaniem badaczki, mimo niedopełnionej figury porównania, utwór pozostaje spójnym komunikatem:

Jego znaczenie [...] poddane zostało scalającym impulsom innej formy porządku. Formą tą okazał się osadzony na ruinach porządku formy porównania – porządek powtórzenia jednakowych funkcjonalnie członów wypowiedzi⁸.

⁷ A. Okopień-Sławińska, *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek „Jak...” Cypriana Norwida)*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 32.

⁸ Ibidem, s. 33.

Niezwykle cenna wydaje się uwaga, że między kolejnymi obrazami-członami zaniechanego porównania

nawiązują się coraz widoczniejsze związki wewnętrzne, wypełniający je ciąg przedstawień nabiera własnej motywacji [...]. Wszystko wskazuje, iż ów przedmiot, jako bodziec tematyczny inicjujący [...] wypowiedź, skryty został nie na zewnątrz, a wewnątrz wypowiedzi, kolejne zaś jej ogniwa są wariantywnymi próbami ujęcia go w słowa⁹.

Znakomity tekst Sławińskiej wręcz domaga się dobitniejszego ujęcia zawartych w nim tez. Nieco wyostrzone – okazują się doskonałym potwierdzeniem intuicji dotyczącej nowoczesności językowych koncepcji Norwida (pamiętajmy, że jest to zaledwie jedno z występujących w jego dziele ujęć tej problematyki): wobec niereferencyjności świata przedmiotem poezji stają się mechanizmy języka i wewnętrzna struktura podmiotu. Jak zauważa Sławińska, portret uczuciowy mężczyzny wylania się znacznie wyraziściej niż poszukiwany obraz kobiety. Desygnat znika, przestaje funkcjonować jako punkt odniesienia dla tekstu, rządzącego się autonomicznymi prawami. Porównanie tworzy kolejne elementy poprzez nawiązanie do swych własnych członów, rozwija się niezależnie od tematu – centrum, wyzbywając się swej tradycyjnej funkcji eksponowania jego właściwości. W świetle tych rozważań wiersz *Jak...* wydaje się w równej mierze erotykiem, co tekstem metapoetyckim. Nie negując rangi przeżyć, jakie stały się przyczynkiem do napisania utworu (pozostawmy to biografom) można powiedzieć, że banalność i oczywistość pojawiających się w nim motywów: dziewczyna, kwiat, trudności w wyrażaniu uczuć – sprzyjały pojawieniu się namysłu nad językową ekwiwalentyzacją rzeczywistości.

Prawdopodobnie z tych samych powodów wokół zestawienia Róży – róży, kwiatu i kobiety, ogniskuje się refleksja językowa w wielu tekstach Różewicza. Motyw „róży” stanowi doskonały punkt wyjścia do rozważań o naturze wszelkich porównań i językowej reprezentacji świata. Stykamy się z nim już w debiutanckim *Niepokoju* poprzez wiersz *Róża*: „Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny // Różę w cieplej dłoni można złożyć / albo w czarnej ziemi” (P I, s. 7)¹⁰. Bogate znaczenie słowa, różnorodność jego możliwych konotacji zostają tu uznane za ułomność. Tak ogromna ambiwalencja czyni z pojęcia „róża” zbiór pusty. Co ciekawe, deprecjacja nazw pociąga za sobą degradację podmiotu – w zależności od sposobu nazwania czy zakresu porównania zmienia się natura rzeczy nazywanej; człowieka porównanego do zwierzęcia zabija się jak zwierzę.

W późniejszym o niespełna dziesięć lat poemacie *Równina* Różewicz ogłasza swoje pojednanie z rzeczywistością, będące jednocześnie przejściem z krainy umarłych na stronę żywych: „Ciasno w piersiach własnych / otworzę się / jak równina / przychylna ruchowi i zmienności / niech mnie napelni // Ocean życia // Zbyt długo

⁹ Ibidem, s. 37.

¹⁰ Szczegółowej interpretacji wiersza *Róża* dokonał Krzysztof Klosiński w artykule *Imię Róży* („Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1). Autor, odwołując się do koncepcji J. Derridy, P. de Mana i J. Lacana ukazał, w jaki sposób Różewicz przeciwstawia w swojej poezji uwikłane w porządek symboliczny bądź wyobraźniowy słowo rzeczywistej (odczuwanej jako strata) obecności.

pasłem się na łąkach / waszych cmentarzy Umarli / odwróćcie się ode mnie / to jest sprawa między żywymi” (P I, s. 282). Pozostaje ono jednak na poziomie deklaracji ze względu na ciągłą obecność wojennej traumy – niemożność jej przewyciężenia przejawia się kolejnymi porażkami prób nadania jej formy: „Ale we mnie zebrały się obrazy / niewypowiedziane / którym nie nadano kształtu / barwy znaczenia” (P I, s. 283). Symbolem upiorności wojennych wspomnień, wymykających się kojącemu działaniu czasu, staje się znowu żydowska dziewczyna, Róża:

Przez ulicę Żabią
przez polskie miasto
idzie Róża
idzie w bieli piór

To nie zabawa karnawałowa
jeszcze długo będzie unosił wiatr
pierz z pościeli
ludzi którzy
odeszli [...]

Przez ulicę Żabią
w Polsce
idzie Róża [...]
idzie przez wasze miasta neutralni Szwedzi
przez wasze domy teatry świątynie
idzie przez wasze wsie neutralni Szwajcarzy [...]

Przeszła jak przechodzą chmury
po niebie o ziemi bez śladu

Przechowałem w sobie
uderzenia jej serca
milenie oczu
ciepło i barwę ust
ucisk wnętrzości
uda pierzchające
w cieniu miłości
kształt głowy
i rudy zmrok opadających włosów
i małe słońce uśmiechu
Przeszła jak przechodzą chmury
lecz od czego pada ten długi niezmierny
cień (P I, s. 287-288)

Obecność Róży jest więc niemal namacalna, a jednocześnie nieuchwytna, stąd w jej opisie napotykaemy obok siebie elementy ewokujące żywotność, cielesność, z zaznaczeniem takich szczegółów, jak kolor włosów, obok przedmiotów konotujących ulotność zjawiska: chmury, pierze, cień.

Rozwój toposu róży-kwiatu ewoluuje w kierunku symbolu relacji słowa z rzeczywistością jako taką, nie tylko tą naznaczoną Holocaustem. W tej postaci odnajdu-

jemy go w pochodzącym z *Głosu Anonima* poemacie *Et in Arcadia ego*, będącym zapisem pielgrzymki (bo tak wypada określić naturę tej podróży) do Włoch, podczas której poeta zapłakał, „dotknięty przez piękno”. Wędrówka przez Włochy, odbywana pod patronatem Goethego, była – nie do końca udaną – próbą oczyszczenia poprzez sztukę. Podejrzliwość, z jaką wyruszył podmiot liryczny do mekki kultury zachodniej, dotyczyła także sztuki słowa:

kobieta jest jak kwiat
odłóż to piękne
stare porównanie
na bok
kwiat który się śmieje
kwiat który się boi
kwiat z kwiatem we włosach
kwiat który się sprzedaje
kwiat który przychodzi i odchodzi
kobieta jest jak kobieta
kwiat jest jak kwiat (P II, s. 72)

Doskonały komentarz do tego fragmentu odnajdujemy w wierszu *Uzasadnienie*:

Rzecz
zdarzenie

dopiero izolowane
odcięte zamknięte
staje się jasne
ostre
wyraźne i zbliżone
nie do „prawdy”
lecz do siebie

zaczyna żyć
w formie pierwotnej
a raczej bez formy
gdyż forma
jest tym co zostało
wyrzucone na zewnątrz

wiem
że nic nie chce być
porównane do niczego
aby się objawić
wyrazić mocniej
lub piękniej (P I, s. 473)

Oba teksty powstały w zbliżonym czasie: *Uzasadnienie* pochodzi z 1958 roku, poemat z lat 1960-1961, co minimalizuje ryzyko, że popełnimy nadużycie nałożenia na siebie różnych wariantów rozumienia przez Różewicza relacji słów i rzeczy.

Zgodnie z reprezentowanym przez cytowane teksty punktem widzenia, człowiek pozostaje zupełnie bezradny wobec otaczających go zjawisk: „rzecz” percypowana w izolacji jawi się jako zamknięta monada, zaś włączona w sieć przedmiotowych i językowych związków zatracą swą swoistość. Wszelka „forma”, jaką próbujemy nadać bezkształtnemu strumieniowi rzeczywistości, jest czymś wobec niego zewnętrznym, doraźnym. Pointa tych rozważań przybiera postać klaustrofobicznej tautologii: „kobieta jest jak kobieta / kwiat jest jak kwiat”¹¹.

W podobnej konfiguracji znaczeniowej „róża” powraca na kartach *Nożyka profesora*, w wierszu *Świt dzień i noc z czerwoną różą*, występującym w bezpośrednim sąsiedztwie tytułowego poematu:

Dała mi Pani różę
czerwoną
w środku prawie czarną
jesienną

rysuje się ostro
w pustym białym
pokoju [...]

w nocy róża
opisuje zapachem
swój kształt i ciężar

budzi mnie
ciemniem

wyrzucony
ze snu na jawę
jeszcze drżącą płynną
widzę ją

kapie się w słońcu
rozkwita
jest zaborcza

nie toleruje
w swoim otoczeniu
ani słowika
ani poezji [...]

dotknąłem wzrokiem
stulonych
między płatkami
miejsc

¹¹ Porównaj rozważania na ten temat: A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*. Kraków 2001, s. 139.

następnego dnia
o świcie
wyniosłem różę
do drugiego pokoju

mogłem wreszcie zająć się
wierszem

w obecności róży
niknął
w oczach
bezpieczny zaczął nabierać
rumieńców
ożywiony poruszył się

zauważyłem że poezja
jest zazdrosna o różę
róża zazdrosna o poezję

po kilku godzinach
spędzonych z muzą
otworzyłem drzwi

zobaczyłem czarną różę
która przeglądała się w lustrze

nie straciła nic z godności
i znaczenia

zabrałem róży
jej odbicie z lustra
zamieniłem w słowo

i w ten sposób
skończyłem
rzecz (NP, s. 28-30)

Łączność kobiety z różą, a w konsekwencji nakładanie się na siebie motywu żydowskiej dziewczyny, funkcjonującej jako synekdocha Holocaustu, i problemu tekstowej reprezentacji, konotowane przez poemat *Nożyk profesora*, znajdują w wierszu swą dyskretną kontynuację. Sygnalizuje ją kobieta występująca jako ofiarodawczyni kwiatu oraz konsekwentna personifikacja róży. Podmiot liryczny nawet nie podejmuje się wyrażenia istoty tajemniczego przedmiotu; trudności, z jakimi się boryka, pojawiają się już na poziomie opisu¹². Aby sprostać wyzwaniu oddania niepo-

¹² Na temat konstrukcji obrazów w poezji Różewicza w kontekście etycznym i epistemologicznym pisze m.in. Robert Cieślak w książce *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*. Gdańsk 1999. Oryginalne spojrzenie prezentuje też Stanisław Burkot, wykazując

kojącego piękna, Różewicz ucieka się do rzadko stosowanego przez siebie zabiegu synestezji („róża opisuje zapachem / swój kształt”, „dotknąłem wzrokiem”). Sugeruje tym samym paradoksalność istnienia róży, niezwykle intensywnego i wyrazistego, a jednocześnie nieuchwytnego. Jej rysunek pozostaje bowiem wyrazisty (czerwień odcinająca się ostro od bieli ścian pustego pokoju) dopóty, dopóki nie pojawi się podmiot usiłujący oswoić/przyswoić go za pomocą słów.

Ciekawe jest wpisanie kwiatu w opozycję snu i jawy, będącą jednocześnie opozycją poezji i rzeczywistości. Róża reprezentuje tę drugą, zagrażającą pierwszej, stanowiąc jednocześnie znak ich wzajemnego znoszenia się i wykluczania: aby rozpocząć pisanie wiersza poeta musi zrezygnować z materialnej obecności jego przedmiotu, „wynieść różę do drugiego pokoju”. Dokonuje tym samym oddzielenia, rozgraniczenia przestrzeni poezji od przestrzeni rzeczywistości. Ich związek nosi znamiona relacji wampirycznej – im intensywniej istnieje róża, tym bardziej niknie wiersz, z kolei gdy on „nabiera rumieńców”, ona traci czerwoną barwę na rzecz czerni.

Podmiot partycypuje w obu sferach. Świat wewnętrzny, domena snu i poezji, wydaje się jednak bezpieczniejszy, bardziej przyjazny; „wyrzucenie” na jawę, konfrontacja z rzeczywistością, są źródłem cierpienia („róża [...] budzi mnie cierniem”). Jest ono również konsekwencją poczucia bezradności wobec niewysłowionego, zamkniętego przed człowiekiem piękna. Wykorzystanie ciernia do ewokowania stanu egzystencjalnego i epistemologicznego dyskomfortu podmiotu, jego traumatycznego rozdarcia, choć jest oczywiste ze względu na wzajemną przynależność ciernia i róży, uruchamia jednocześnie skojarzenia odsyłające do sfery *sacrum*. Uprawomocnia je zresztą sam motyw róży jako kwiatu obciążonego mistycznymi konotacjami. Słownik symboli określa ją jako symbol celu, najwyższego sukcesu i doskonałości¹³ – takie znaczenie ujawnia się również w analizowanym wierszu. Mielibyśmy więc do czynienia z kolejną w dziele Różewicza epifanią, której przedmiotem jest sama natura procesu twórczego, zasadzającego się na skomplikowanych relacjach języka z rzeczywistością. Nieodłączną cechą ich wzajemnego stosunku wydaje się paradoksalność: rzeczywistość i język pozostają wobec siebie rozłączne, a obiektywnie istniejący przedmiot staje się impulsem, uzasadnieniem tworzenia. Tym, co udaje się uchwycić, jest zaledwie odbicie róży w lustrze, które nie jest tożsame z nią samą, a jednak w efekcie powstaje „rzecz”. Tu należy postawić pytanie: jaka rzecz? Odpowiedź na nie mogłaby brzmieć: tylko i aż poetycka.

Inspirującym kontekstem dla Różewiczowskich koncepcji językowych są uwagi Paula de Mana przedstawione w *Alegoriach czytania*, które możemy powiązać z sugestiami zawartymi w przywoływanym artykule Aleksandry Okopień-Sławińskiej.

Konfrontując semiotykę z retoryką, de Man zauważa, że obietnica referencji, składana w tekście, ugruntowana jest w grze językowej, która tylko dlatego jest możliwa, że poeta zrezygnował z roszczeń do zewnętrznego autorytetu. Złudzenia składni i figuracji sprawiają, że skrajne paradoksy jawią się jako naturalne, zaistniałe

związki Różewiczowskiego obrazowania i światopoglądu z neopozytywizmem (S. Burkot, *Ta-deusza Różewicza opisanie świata*. Kraków 2004).

¹³ Hasło „róża”. W: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania. Kraków 2000.

obiektywnie¹⁴. Zarówno Różewicz, jak i Norwid, mając świadomość tych zjawisk, nie poprzestali na semiotyczno-retorycznej zabawie, nie przyjmując reguły konwencjonalności języka. Poezja ma być sposobem na zbliżenie się do prawdy, wyjście z pułapki pustych znaków, stąd jednym z jej najistotniejszych zadań będzie obnażanie językowych mechanizmów.

De Man odchodzi od specyfikacji języka poetyckiego i niepoetyckiego, w obu dostrzegając te same procesy, różniące się jedynie stopniem nasilenia i wyrazistości. Jednym z tych procesów jest figuralna gra, w której przygodne figury przypadku występują w przebraniu figur konieczności. Mówiąc jeszcze inaczej: przygodne metonimiczne ogniwo wrażenia staje się koniecznym, metaforycznym ogniwnem pojęcia. Być może właśnie celem uniknięcia tego typu orzekania o rzeczywistości – arbitralnego, przypadkowego, pozorującego słusność – Różewicz postuluje przedstawianie „rzeczy” w izolacji, w ramach nietypowych kontekstów. Sposobem na osiągnięcie tego efektu jest oczyszczenie poetyckiej dykcji z tradycyjnych składniowych powiązań i figur poetyckich. Opierając wiele swoich wierszy na strukturze wyliczanki, Różewicz nie zaciera jej metonimicznego charakteru, oddając tym samym jednorazowość, doraźność i mobilność przedstawionych zestawień. W konsekwencji umożliwia to również „wędrówkę” poszczególnych, dłuższych i krótszych fragmentów tekstu, do innych utworów, nie tylko poetyckich; znana jest przecież skłonność Różewicza do inkrustowania poetyckimi autocytatami dramatów i prozy. Nietypowe sąsiedztwo tworzy nowe znaczenia słów, jednak żadnemu z nich nie zostaje przyznana ranga ostateczności.

Komentarz de Mana do *Rozprawy o nierówności* J.J. Rousseau zawiera refleksje na temat metafory. De Man uznaje ją za błąd, gdyż metafora „wierzy” bądź „udaje, że wierzy” w swe referencjalne znaczenie: nakładając na siebie atrybuty odległych desygnatów sugeruje ich łączność. Chodzi tu nie tylko o chwyt poetycki, ale o kategoriałność wszelkich językowych pojęć. Tymczasem, jak zauważa de Man za Rousseau, tym, co człowiek pierwotnie dostrzega w świecie, jest różnica – drzewo A staje się bytem odrębnym od drzewa B. W konsekwencji język czystego nazywania jest nieskończenie fragmentaryczny i amorficzny. Dopiero w procesie tworzenia pojęć szukamy podobieństw, które pozwolą stworzyć kategorię „drzewo”. Będzie to już jednak proces wewnątrzjęzykowy. W świetle tych rozważań zwykle metonimiczne wyliczenie rzeczy to moment całkowicie negatywny, przeciwny językowi – choć jest częścią wszystkich językowych zdarzeń, nie mogłoby funkcjonować samodzielnie. Zapewne dlatego Różewicz tak często ucieka się do tego chwytu, tworząc tym samym w obrębie języka – antyjęzyk, w obrębie poezji – antypoezję. W *Kartkach wydartych z dziennika* czytamy słowa, które potwierdzają słusność zestawienia Różewiczowskiej poetyki z koncepcjami de Mana:

»Was könnte wohl die Lilie mit der Giraffe verbinden?« autor, wybitny naukowiec, był prawdopodobnie bardzo zadowolony, kiedy zadał sobie to [...] pytanie... i ja dałem się nabrać na to efektowne powiedzonko... [...] A przecież większa różnica jest

¹⁴P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski. Kraków 2004. Tu rozdz. *Tropy (Rilke), Metafora („Rozprawa o nierówności”)*.

między słowem lilia i słowem żyrafa niż między prawdziwą lilią i prawdziwą żyrafą, nie nazwane stanowią większą jedność niż nazwane, wszystko wiąże lilie z żyrafą, ale nic nie wiąże tych dwóch słów wypowiedzianych w dwóch różnych językach. Podobnie jest z naszym »co ma piernik do wiatraka«... Twórcami pozbawionych sensu związków są ludzie. [...]

Dichtung dichten zgęszczenie uszczelnienie poezja dichten uszczelniać zgęszczać upychać pisać wiersze tworzyć wymyślać marzyć Dichtung und Wahrheit. Poezja i prawda. Prawda poezji i prawda prawdy to dwie różne prawdy¹⁵.

Rzeczywistość bez podmiotowego uczestnictwa człowieka, byłaby więc jednorodnym strumieniem rzeczy, dopiero nasza językowa aktywność wydobywa i różnicuje w nim poszczególne elementy. To jednak tylko pierwszy etap procesu językowego zamieszkiwania świata, drugi polega na „uszczelnianiu” jego wizji siatką pojęć i sensotwórczych struktur. Im sprawniejszy i bardziej wyrafinowany język (do takich należy język poetycki), tym atrakcyjniejsza wyrażona w nim prawda, zawsze jednak pozostanie ona tylko prawdą tekstu. A przecież – jednak – nie o prawdę tekstu chodzi Różewiczowi. Jego epistemologia i ściśle z nią związane nazywanie rzeczy mają wymiar etyczny, z czym związana jest ogromna odpowiedzialność Poety za Słowo.

Te kwestie podejmuje Różewicz w pochodzącym z tomu *Regio* (1969) utworze bez tytułu [*rzeczywistość...*].

rzeczywistość
którą oglądałem
przez brudną szybę
w poczekalni

ujrzałem
twarzą twarz

słaby
odwróciłem się
od mojej słabości

odwróciłem się
od złudzeń

na piaskach
moich słów
ktoś nakreślił znak
ryby
i odszedł

Skromnych rozmiarów wiersz, któremu można przypisać charakter zapisu doświadczenia epifanicznego, to jedno z najgenialniejszych i najbardziej frapujących

¹⁵ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*. W: idem, *Proza*, t. II. Kraków 1990, s. 524-525. Dalej dla oznaczenia tego wydania będę stosować skrót Pr, podając numer tomu i strony bezpośrednio po cytacie.

ujęć relacji poety z rzeczywistością w polskiej poezji. Utwór od dawna przyciągał uwagę badaczy: pisali o nim Tadeusz Drewnowski¹⁶, Jerzy Wiśniewski¹⁷, najwięcej uwagi poświęcił mu jednak Ryszard Nycz¹⁸. Krakowski badacz, choć wychodzi z założenia o wpisanej w strukturę tego tekstu „semantycie wieloznaczności”, uznającej równoprawne współlistnienie przeciwstawnych interpretacji, przychyliła się do przyjęcia tezy, że [rzeczywistość...] jest zapisem przeżycia, które:

pozwała odkryć prawdę, że nie ma innego świata niż ten, który poznajemy w potocznym doświadczeniu. Myśleć inaczej to [...] okazywać słabość i popadać w złudzenia: bo słaby jest ten, kto nie może polegać na sobie i musi szukać oparcia poza sobą; ludzi się – kto się kieruje iluzjami innej, prawdziwszej realności. [...] Domniemany ślad transcendencji – »ktoś nakreślił znak / ryby« [...] podlega z konieczności relatywizacji i problematyzacji, lub nawet zakwestionowaniu. Stać się bowiem może znakiem czegoś, co nigdy naprawdę nie było obecne... gdzie indziej niż w zwodniczej i »życzeniowej« grze ludzkiego języka...¹⁹.

Do takich wniosków prowadzi Ryszarda Nycza analiza stworzonych przez wiersz kontekstów – w zależności od tego, który szereg intertekstów przyjmujemy, inna będzie wymowa [rzeczywistości...]: „kontaminacja formuł Platónskich i Pawłowych” oraz wytlumaczenie „odejścia” z ostatniego wersu „w schemacie odkupienia” czyniłyby

wydarzenie, o którym mowa, epifanią fundamentalnej prawdy. Daje ona poczucie rzeczywistości istotnej i punkt oparcia poza »piaskami słów«. Słowa poety naznacza (topos wybrania, powołania poetyckiego) własną obecnością, czyniąc z niego uprzywilejowanego pośrednika (wariant toposu wieszczego natchnienia), a z jego poezji szczególnie wiarygodne świadectwo prawdy i transcendentnych wartości: słowo, w którym odcisnęto »znak« transcendencji, jest bowiem śladem »indeksowo« [...] zaświadczającym jej istnienie i oddziaływanie²⁰.

Bardziej wiarygodny wydaje się jednak Nyczowi układ kontekstów, prowadzący do przedstawionej wyżej negacji „domniemanych śladów transcendencji”²¹. Przy-

¹⁶ T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 253.

¹⁷ J. Wiśniewski, *W poczekalni*. W: *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*, red. J. Brzozowski, J. Poradecki. Łódź 1993. Ciekawe rozważania na temat relacji poezji i rzeczywistości, ujętych w kategorii gry granicy i transgresji, znajdują się w książce A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002.

¹⁸ Ryszard Nycz powoływał się na analizę [rzeczywistości...] kilkakrotnie. W zbiorze rozpraw *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (wydanie II, Kraków 2000) wykorzystuje ją do ilustracji problemu pluralizmu interpretacji, w książce *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* czyni potwierdzeniem tezy o epifanicznym charakterze ponowoczesnej poezji i przyczynku do wyróżnienia trzech „tajemnic” Różewiczowskiej poetyki: wieloznaczności, epifaniczności i „traumatologii”. Interpretacja tego wiersza znalazła się też w szkicu „*Tajemnica okaleczonej poezji*”. *Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza*. W: *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak. Poznań 1993.

¹⁹ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 143-144.

²⁰ *Ibidem*, s. 140.

²¹ Z Ryszardem Nyczem zgadza się Tomasz Kunz, który – za patronem swych rozważań, Andrzejem Skrendo – neguje jakąkolwiek „metafizyczną głębię” ukrytą za wierszami Różewicza na

wołane konteksty to związki frazeologiczne ze słowem „piasek” i różne sposoby użycia tego wyrazu w innych tekstach Różewicza. Badacz odwołuje się do nich, by ostatecznie zinterpretować wyrażenie „na piaskach słów” jako jedną z form metaforycznego ujęcia „mitu upadłego języka”. Kolejny istotny kontekst to filozofia Fryderyka Nietzschego: Nycz traktuje „odejście” jako nawiązanie do „Nietzscheańskiego hasła »Bóg umarł!«. Oba intertekstualne szeregi badacz uznaje za równoprawne (gdy za punkt odniesienia oberzemy tekst), ze wskazaniem na drugi (przy uwzględnieniu preferencji interpretatora), oraz, co najistotniejsze dla naszych rozważań, wykluczające się. Tymczasem wydaje się, że przyjęcie założenia, iż wyróżniony poprzez umieszczenie w klauzuli wiersza czasownik „odszedł”, oznacza bolesną konstatację opuszczenia świata przez Boga (nie wiem z jakich powodów Ryszard Nycz tak jednoznacznie utożsamia „odejście” ze śmiercią, twierdząc, że „pomija znaczenie literalne jako kontekstowo niewystarczające”; „znak ryby” staje się wtedy „świadcstwem »pustego nieba«”), wcale nie wyklucza przyjęcia tezy o poezji jako epifanicznym zapisie doświadczenia obecności transcendencji. Przyjrzyjmy się zatem [rzeczywistości...] jeszcze raz w taki sposób, by wykazać, że może ona stanowić ślad spełnionego, pozytywnego doznania, a nawet wyzwania, przed jakim stanął poeta.

„Rzeczywistość” wywołana przez podmiot liryczny w pierwszym wersie jest tylko punktem wyjścia jego aktywności, przede wszystkim poznawczej, gdyż zakres problematyki wiersza dotyczy sfery epistemologii, nie zaś pytań o naturę bytu. W tym krótkim utworze pojawiają się aż cztery czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej, stanowiące semantyczny ośrodek każdej z krótkich strof wiersza. Autor wyróżnił je, stosując wiele środków poetyckich: rym, i to w jego najbardziej wyrazistej formie (rym gramatyczny), powtórzenie i inicjalna pozycja w strofie. Całe opisane za ich pomocą zdarzenie rozgrywa się w jakiejś nieokreślonej przeszłości, a typowy dla poetyki Różewicza brak spójników i interpunkcji oraz maksymalnie zredukowana liczba określeń (w tekście zostały użyte tylko dwa epitety: „brudna” i „słaby”) nie pozwala ustalić następstwa zdarzeń, ich odległości w czasie czy relacji przyczynowo-skutkowych. Otrzymujemy obraz jakby zastygły w pamięci, unieruchomiony, zamknięty, niczym owad uwięziony w przezroczystej kropli bursztynu – nic już nie może go zmienić, dopełnić, odwrócić biegu wypadków.

Na początku podmiot-poeta przedstawia siebie, oglądającego rzeczywistość przez brudną szybę w poczekalni, by po chwili przeciwstawić ten niedoskonały sposób percepcji „ujrzeniu” rzeczywistości twarzą w twarz. Oba czasowniki tylko pozornie są synonimicznymi wariantami widzenia – każdy z nich konotuje inną relację podmiotu z postrzeganym światem. Słowo „oglądać” umieszcza poetę w pozycji niezaangażowanego widza. Ten dystans powiększa jeszcze szyba, oddzielająca go od przedmiotu percepcji i wykluczająca uczestnictwo w tym, co obserwowane. Jej „nieczystość” dodatkowo zakłóca widzenie, sugerując, że podmiot dysponuje zafałszowanym, zniekształconym obrazem świata. Określenie „brudna” mieści przy tym

rzecz „napięć i pęknięć na powierzchni”, będących efektem niespójności, pęknięcia między podmiotem, językiem i światem”. Tekst wiersza ma zaświadczać o „niemożności przedstawienia jako uobecniania czegoś uprzedniego wobec aktu wyrażania, co mogłoby bytować i objawiać się wtórnie w formie koherentnej i spójnej”. T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków 2005, s. 109, 121.

w swoim polu semantycznym skojarzenia z nieczystością moralną, poznawcze przekłamanie jest więc nie tylko problemem natury epistemologicznej, ale też etycznej. Ostatni wers pierwszej strofy konkretyzuje przestrzeń liryczną utworu: znajdujemy się „w poczekalni”, czyli miejscu, które stanowi tylko przystanek w podróży ku ostatecznym celom. Użycie tego słowa sugeruje tymczasowość, doraźność opisanego stanu, jednak specyficzna struktura czasowa [*rzeczywistości...*] nie wyklucza wariantu, w którym taka forma egzystencji mogłaby obejmować całe ludzkie życie – jej dłuższe trwanie potwierdza niedokonany aspekt czasownika.

Sytuacja zmienia się diametralnie, gdy do określenia poznawczej relacji ze światem wybrany zostaje zwrot „ujrzałem / twarzą w twarz”. Ryszard Nycz pisze o tym fragmencie wiersza:

Pasywnemu i niedoskonałemu poznaniu pośredniemu – »oglądałem przez« – przeciwstawia się aktywne i emfatyczne »ujrzałem«, wprowadzające klisze poznania bezpośredniego i prawdziwego [...]²²,

wykorzystując całkiem słusznie w ramach komentarza kontekst biblijny i Platona. Badacz pomija jednak niezwykle istotny dla wymowy tych wersów punkt odniesienia, jaki stanowią różne realizacje tej kulturowej „kliszy” w innych tekstach Różewicza. Swoista obsesja twarzy, widoczna w jego twórczości, pozwala doszukiwać się w obiegowym haśle „ujrzeć twarzą w twarz” wyjątkowych sensów, wykraczających poza jego rozumienie usankcjonowane tradycją biblijną i – dla przeciętnego odbiorcy w mniejszym stopniu – platońską. Sam czasownik „ujrzeć” antycypuje wyjątkową rangę opisanego doświadczenia: w słowo to wpisana jest jego momentalność („oglądać” można nieskończenie długo, „ujrzeć” tylko w danej chwili) i, poprzez dokonaną formę, nieodwracalność. Rzeczywistość, nawet jeśli została „ujrzana” tylko raz, nie może już powrócić w świadomości podmiotu do swego poprzedniego obrazu, chyba że zechce on wymazać wiedzę o niej z pamięci. Oznaczałoby to jednak okłamywanie nie tylko samego siebie, ale też innych, skoro ten „podmiot” jest dysponentem słowa nazywającego rzeczy tego świata. Wyraz „wiedza” pojawił się w tym miejscu nieprzypadkiem – „ujrzeć”, w przeciwieństwie do „oglądać”, zakłada bowiem widzenie rozumiejące. Ujrzeć znaczy zobaczyć naprawdę, a więc zrozumieć. „Ujrzeć twarzą w twarz” to, w świetle poglądów Różewicza, podjąć wyzwanie i przejąć odpowiedzialność za to, co zostało ujrzane.

Szczegółowe omówienie realizacji tematu twarzy w twórczości Różewicza to materiał na książkę²³ (jest ona jednym z najczęściej pojawiających się w niej motywów, obecnym od czasu debiutu, gdy twarze miały postać „małych czarnych głów” z „zaklejonymi gipsem okrutnymi uśmiechami”), tu wymienię tylko te najbardziej „spektakularne” i oczywiste: w *Próbie rekonstrukcji* (fragment *Przerwanego egzaminu* z 1959 roku) odbudowywanie własnej tożsamości po wojennej traumie polega między innymi na odtwarzaniu portretów ludzkich twarzy, tytuł *Twarz* ma zbiór wierszy z 1964 roku, w 1968 ukazał się tom *Twarz trzecia*, w ramach *Przygotowa-*

²² Ibidem, s. 139.

²³ We fragmencie *Twarze* wymienionej wyżej książki *Tadeusz Różewicz i granice literatury* (przy-
pis 17) motyw twarzy analizuje Andrzej Skrendo (s. 336-358).

nia do wieczoru autorskiego pojawił się szkic *Twarze*, w *Regio* utwór *Wspomnienie snu z roku 1963* z obrazem płonącej mistycznym światłem twarzy Lwa Tolstoja²⁴, w *zawsze fragment Zadanie domowe*, w którym młody poeta ma opisać swoją twarz „z pamięci, nie z lustra”, wreszcie w tomie *Matka odchodzi* utrwalona na fotografii twarz zmarłej Stefanii Różewicz występuje w roli najważniejszego „tekstu” całego zbioru. Jak napisał poeta we wspomnianym fragmencie prozy zatytułowanym *Twarze*:

Twarz ludzka [...] to największy temat, jaki czeka na mnie od kilku lat. Twarze. Poemat o twarzach ludzkich. Co wylaniają się tylko na chwilę i giną, znikają aż do końca świata. [...] Zdaje mi się, że twarze łączą się w twarz ludzkości i to jest twarz ogromna [...]. Ta twarz jest jedynym obliczem Boga po śmierci Pana Boga. (Pr II, s. 267-268.)

Twarz jest dla Różewicza specyficznym „obrazem”, „krajobrazem” (wyrażenia te również pochodzą z cytowanych powyżej *Twarzy*), płaszczyzną, na której znajduje swoje odbicie zarówno życie wewnętrzne człowieka, jak i jego relacje ze światem. Poetę absorbuje problem wielości wizerunków obnoszonych przez ludzi, również jego samego, na co dzień, a także ich portret najbardziej wewnętrzny, nikomu niedostępny. Można powiedzieć, że twarz to dla niego rodzaj zapisu walki o własną tożsamość. Obcowanie z cudzymi twarzami nosi znamiona niedokończonej epifanii: pozostają na zawsze niezglębioną, „obnażoną tajemnicą”.

Choć autor *Niepokoju* w jednym z wierszy zżyma się na teologiczne dywagacje Lévinasa²⁵, koncepcje francuskiego filozofa dialogu, oparte na fenomenologii ludzkiej twarzy, wydają się najtrafniejszym komentarzem do Różewiczowskiego ujęcia tego tematu. Potraktowana podmiotowo, a więc „ujrzana” we właściwy sposób twarz jawi się w tym kontekście jako znak totalnej inności, która przez samą swą obecność odsyła do Boga. Przypomnijmy słowa ze szkicu Różewicza: twarz ludzkości po śmierci Pana Boga to jego jedyne oblicze. Niekoniecznie należy je rozumieć wyłącznie jako apoteozę człowieka, uznanego za jedyną i najwyższą wartość (był nią Bóg, zanim „umarł”), choć absolutyzacja ludzkiego życia stanowi niezaprzeczalny element systemu etycznego poety. Stwierdzenie to może oznaczać również, że po dewaluacji, a nawet kompromitacji wyobrażenia osobowego Boga, jakiego mieli ludzie do tej pory (kryje się ono za zwrotem „Pan Bóg”), jedynym dostępnym śla-

²⁴ Wspomnienie tego snu i wzmianka o poświęconym mu utworze znalazły się również w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* jako szkic zatytułowany *Twarz Tolstoja*, Pr II, s. 142. Autorem znakomitej interpretacji wiersza *Wspomnienie snu z roku 1963* jest Zbigniew Majchrowski (Zob. Z. Majchrowski, *Gra snów*. W: idem, „*Poezja jak otwarta rana*”. *Czytając Różewicza*. Warszawa 1993.)

²⁵ Oto adekwatny fragment: „Bóg jest modny / Modny jest też absolut / Boga zapraszają do telewizji / Bóg Lévinasa Bóg Bubera / Bóg Hegla Bóg Pascala Blocha / Heideggera Rosenzweiga / [...] / Lévinas myśli że Boga można / odmieniać przez przypadki / zamienili teologię na gramatykę // Lévinas! / Lévinas o tym że musi umrzeć / dowiaduje się od Jankelevitscha // jeśli Bóg jest filozofia jest niepotrzebna / filozofia Heideggera i Rosenzweiga”. W tym samym poemacie Różewicz pisze: „zaczęłam atakować Lévinasa / który staje się »modny«... byłem / zły... że zabrał mi / »twarze« (sprawa do wyjaśnienia)”. T. Różewicz, *Tempus fugit*. W: idem, *Wyjście*. Wrocław 2004, s. 72-76.

dem jego obecności jest drugi człowiek. Jego bezbronna twarz, ujrzana na przeciwko własnej, niesie ze sobą, zdaniem Lévinasa, wezwanie do odpowiedzialności, a komunikacja z nią odbywa się na płaszczyźnie etycznej. „Ujrzeć” czyjaś twarz, to dostrzec w niej najwyższą wartość – od tego momentu relacja ze światem nabiera aksjologicznego wymiaru.

W świetle tych rozważań wersy o ujrzeniu rzeczywistości twarzą w twarz oznaczają wejście z nią w specyficzną, podmiotową relację, są zapisem pozyskania wiedzy, która zobowiązuje do uczestnictwa. Pośrednio stanowią one również wyraz marzenia poety o absolutnym poznaniu – nie przypadkiem właśnie w szkicu *Twarze* znalazł się poniższy tekst:

Przypomina mi się tajemniczy fragment apokryfu, nad którym spędziłem wiele czasu: „Rzekli do Niego: »Azali jako dzieci wejdziemy do Królestwa?«. Jezus powiedział do nich: »Gdy z dwóch uczynicie jedno i gdy to, co jest wewnątrz, stanie się jako to, co jest zewnątrz, a to, co wewnątrz, i to, co zewnątrz, jak to, co wewnątrz; i góra stanie się jako dół; i jeśli mąż i niewiasta staną się jako jedno, tak że mąż nie będzie mężem i niewiasta nie będzie niewiastą; gdy oczy zastąpią oko, ręka rękę, stopa stopę; i jeden obraz wejdzie na miejsce drugiego – wtedy wnijdziecie do Królestwa.«” (Pr II, s. 270).

„Tajemniczy apokryf” to jakby peryfrazą Pawłowego „twarzą w twarz”, która fascynuje Różewicza nie tyle jako wizja sprowadzenia rzeczywistości do jednego wymiaru, ile wyraz nieograniczonych możliwości jej percepcji, gdy pozór rzeczy i istota stają się jednym. „Wejście jednego obrazu na miejsce drugiego” może też oznaczać pełną adekwatność poetyckiego słowa i przedmiotu przez nie nazywanego. [*Rzeczywistość...*] byłaby więc także śladem doświadczenia noszącego znamiona mistycznego doznania.

Bogatszy o nie podmiot utworu opowiada, co się wydarzyło po tym, jak świat już na zawsze zmienił dla niego swoje oblicze:

slaby
odwróciłem się
od swojej słabości

odwróciłem się
od złudzeń

Ryszard Nycz komentuje ten fragment lakonicznie i, co ciekawe, wyłącznie w ramach podważonej później „możliwości interpretacyjnej podsuwanej przez interteksty”, odczytując go „[...] jako, ogólnie biorąc, krytyczną ocenę własnych (a także: ludzkich) władz poznawczych, w świetle uzyskanej wiedzy pewnej i nowej krytycznej świadomości”²⁶. To teza z pewnością słuszną, tyle że domaga się rozwinięcia. Przede wszystkim samo uzyskanie świadomości własnej niemocy stanowi duchowy progres. Lepiej mieć poczucie niepełności swoich „władz poznawczych”, niż żyć w przeświadczeniu, że obraz świata, jakim za ich pomocą dysponujemy, to jego

²⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 140.

wersja skończona i ostateczna – już od czasów Sokratesa pierwszym krokiem do zdobycia wiedzy jest zdanie sobie sprawy z tego, czego nie wiemy. „Świadomość” własnej kondycji, niekoniecznie doskonałej, pozostaje ważnym osiągnięciem w świetle, bliskiego Różewiczowi na każdym etapie rozwoju jego poglądów na naturę ludzką, egzystencjalizmu spod znaku Heideggera. Ujrzyć rzeczywistość twarzą w twarz, choćby przez moment, to dostrzec ułomność jej dotychczasowego zwykłego oglądu.

Najważniejszy w tym fragmencie wiersza znowu jest jednak czasownik, wyróżniony zarówno poprzez powtórzenie, jak i delimitację tekstu. Dwukrotnie ustanawiając słowo „odwróciłem się” samodzielny wersem, Różewicz rozluźnia jego łączność z sąsiednimi wyrazami, a tym samym czyni niejednoznaczny jego wymowę. Wyrażenie „słaby / odwróciłem się”, ze wzmocnionym powtórzeniem w bliskim sąsiedztwie czasownikiem może się odnosić do ujranej przed chwilą „twarzą w twarz” rzeczywistości, oznaczając słabość podmiotu wobec rzuconego przez nią wyzwania. Konieczność nieustannej poznawczo-etycznej czujności może być zadaniem zbyt trudnym do udźwignięcia – łatwiej trwać w kojących złudzeniach i roli niezaangażowanego widza teatru zjawisk. „Odwrócenie się” byłoby więc rodzajem ucieczki przed ujrzanym istotowym obrazem świata. Jakby z cienia czasownika wyłaniają się jednak dopełnienia, podsuwające możliwość diametralnie odmiennej interpretacji: „odwróciłem się od swojej słabości, od złudzeń”, a więc nie tylko je sobie uświadomiłem, ale też pokonałem je w sobie, wybierając stan obcowania „twarzą w twarz”, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Właśnie w tym momencie pojawia się w wierszu nienazwany po imieniu „ktoś”, kogo znak ryby pozwala utożsamić z Chrystusem bądź osobą działającą w jego imię. Prawdopodobieństwo, że chodzi tu jednak o samego Syna Bożego rośnie, jeśli uwzględnimy jako kontekst utwór *Nieznany list* z tomu *Rozmowa z księciem*, rozpoczynający się od słów:

Ale Jezus schylił się
i pisał palcem na ziemi
potem znowu schylił się
i pisał na piasku

a zwięźczony frazą:

Kiedy zbliżyli się do niego
zasłonił i wymazał
litery
na wieki (P I, s. 510)

Różewicz oczywiście zdaje sobie sprawę, że zidentyfikowanie enigmatycznej postaci, nawet bez znajomości powyższego uzupełnienia, nie sprawi czytelnikowi z chrześcijańskiego kręgu kulturowego żadnych kłopotów, przemilczenie imienia Jezusa jest jednak kolejnym znakiem utraty poczucia jego obecności w świecie, dawniej danej jako oczywista. Teraz pozostał po niej jedynie nieczytelny ślad. Z racji zatartych związków przyczynowo-skutkowych oraz czasowego następstwa zdarzeń, trudno ustalić hierarchię obu bohaterów wiersza i przesądzić, który z nich za-

inicjował to spotkanie. Wydaje się, że podmiot utworu jest organizatorem samego wspomnienia i relacji o nim, poznajemy jego wersję zdarzeń i punkt widzenia, jego słowa stanowią płaszczyznę zmaterializowania się sakralnego znaku. Być może gdyby nie jego wola ujżenia rzeczywistości jako obdarzonej sensem wyższym niż jej wymiar czysto fizyczny, i pozostania wiernym temu obrazowi, Jezus nie zjawiłby się. Specyficzne ukształtowanie tego tekstu pozwala jednak także sądzić, że całe to finalne spotkanie miało przypadkowy charakter, a nawet było nie tyle spotkaniem, ile rozminięciem się w drodze. Nie można też, trzymając się samej litery wiersza, wyabstrahowanej z wiedzy na temat poglądów Różewicza, odmówić słuszności podejrzaniu, że to Chrystus obdarzył podmiot łaską rozumiejącego spojrzenia – jego źródło pozostaje przecież tajemnicą. Bezsporne jest jedynie to, że Jezus odszedł. Jeśli chcielibyśmy interpretować jego odejście, zgodnie z sugestiami Ryszarda Nycza, jako „śmierć”, należałoby chyba rozumieć ją tak, jak to przedstawia Michel Foucault w swoim odczytaniu Nietzscheańskiego „komunikatu o śmierci Boga”. Zdaniem francuskiego filozofa, śmierci tej

bynajmniej nie należy pojmować jako kresu Jego historycznego władztwa ani jako wydobytej na jaw konstatacji Jego nieistnienia, ale jako stałą odtań przestrzeń naszego doświadczenia. Śmierć Boga, odbierając naszej egzystencji granicę Bezgranicznego, skazuje ją na doświadczenie, gdzie nic nie może już wypowiedzieć zewnętrżności bytu, na doświadczenie zatem wewnętrzne i suwerenne. Ale doświadczenie to, w którym rozbłyskuje śmierć Boga, odkrywa jako swoją tajemnicę i światło własną skończoność, bezgraniczne rżady Granicy, pustkę przekroczenia, w którym słabnie ono i zanika. W tym sensie doświadczenie wewnętrzne jest całkowicie doświadczeniem niemożliwego [...]. Śmierć Boga nie była jedynie „zdarzeniem” powołującym tę, którą znamy, formę współczesnego doświadczenia; bezustannie zarysowuje jej zasadniczy kościec²⁷.

[*Rzeczywistość...*] można potraktować jako zapis takiego doświadczenia: pozbawiona poczucia obecności Boga świadomość redukuje się do granic swego suwerennego świata. Dotarcie do rzeczy „twarzą w twarz” nie oznacza więc nic innego, jak odkrycie tej prawdy.

Wiersz w istocie konotuje sprzeczne kody odbioru, uruchamiane nawet bez dopełnienia go wykluczającymi się szeregi intertekstów. Jego nierozstrzygalność jest w pełni zgodna z autorskim zamiarem i analogiczna do widzenia przez Różewicza rzeczywistości: dysponujemy zaledwie obrazem (zapisem doświadczenia), którego sens i ocena leży w naszej gestii. Podmiot nie stawia siebie w uprzywilejowanej roli, nie jest wszystkowiedzący – pamięta dokładnie tyle, ile przekazał czytelnikom, i ma te same trudności ze zinterpretowaniem swego doznania. Pozostały po nim pytania – w zależności od udzielonych na nie odpowiedzi [*rzeczywistość...*] będzie wyrazem nadziei, albo rezygnacji. Czy ważniejsze jest to, że „ktoś” odszedł (rezygnacja), czy to, że w ogóle się pojawił (nadzieja)? Czy docenić własną poezję, bo jest przestrzenią epifanii wygasającego absolutu, czy zdeprecjonować wartość

²⁷ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant. W: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999, s. 49.

samego jego śladu, gdyż został odcisnięty w materii tak kruchej, jak poetyckie słowo?

Celem tych rozważań, inaczej niż w interpretacji zaproponowanej przez Ryszarda Nycza, było wyeksponowanie pozytywnego waloru opisanego w wierszu doświadczenia, potraktowanego jako akt poetyckiego namaszczenia podmiotu. Ikona ryby w okresie prześladowania chrześcijan funkcjonowała przecież jako sposób porozumiewania się wyznawców Jezusa, symbol zrozumiały dla wybranych spośród całej rzeszy im współczesnych, nieuczestniczących w tajemnicy śmierci i zmartwychwstania. Także w [rzeczywistości...] może więc występować w roli znaku wybrania, wtajemniczenia, porozumienia się tych, którzy przejrzeni naturę świata. Bez względu na ulotność materii, na jakiej był odcisnięty, znak ryby został ujrzany – nawet jeśli zatrze się „na piaskach słów”, zachowa się w pamięci, niczym, by posłużyć się Norwidowską terminologią, „testament” dalszych poczynań podmiotu-poety. Działania artystów nabierają w momencie odejścia Chrystusa ogromnej rangi, gdyż to na nich spada odpowiedzialność za wizję rzeczywistości, a skoro jej słowny kształt to jedyne, czym dysponujemy, za nią samą.

Przyjęcie nacechowanej etycznie optyki i roli uczestnika zdarzeń współodpowiedzialnego za ich kształt to doświadczenie czysto podmiotowe. Rzeczywistość pozostaje enigmą, jest zaledwie impulsem dla ludzkich wyborów, których kryteria zależą od autonomicznej decyzji podmiotu. [Rzeczywistość...] Różewicz napisał w taki sposób, by samym swym tekstowym kształtem mówiła o naturze epistemologicznych doświadczeń, stąd też mogą wynikać trudności, jakich następcza interpretacja tego wiersza. Podobnie postąpił Norwid, mistrzowsko konstruując strukturę [Jak...] Zarówno „rzeczy” jako takie, jak też sfera ducha/transcendencji pozostają niedostępne. Wiele tekstów Różewicza ma za zadanie dać wyraz tej konstatacji. A jednak – i w tym tkwi tragiczny paradoks jego postawy – właśnie przy pomocy poezji będzie nieustannie oba te obszary forsować. Paradoksalnie też, że względu na maksymalizm swoich wymagań wobec poezji i tragiczną świadomość niemożności ich realizacji, Różewicz sytuuje się znacznie bliżej romantyzmu, niż akceptujący dialogiczną strukturę poetyckiego słowa Norwid.

Choć to zestawienie może się wydawać nieadekwatne ze względu na objętość, odmienność gatunkową i – rzecz można – odległość kulturową obu utworów, w [rzeczywistości...] Tadeusza Różewicza możemy odnaleźć analogie do późnego (1882 rok) eseju Cypriana Norwida *Milczenie*. Współczesny poeta zdradza nie tylko swoją znajomość, ale też fascynację tym tekstem:

A cóż to jest milczenie poety? To, co mówię w tej chwili o milczeniu nie jest oryginalne, bo Norwid, jeden z naszych współczesnych właściwie poetów, powiedział, że daleko więcej od mówienia wyrazić może i wyraża milczenie. No i ma pani tę całą tajemnicę mojej niechęci do rozmowy. [...] Jeszcze powrócę do Norwida, który jest szalenie współczesnym poetą, nie tylko w sposobie myślenia, ale i w technice wiersza. Dla mnie osobiście jest bardziej współczesny niż Tadeusz Peiper czy awangarda warszawska, przedwojenna, czy lubelska, czy wileńska. Norwid zapytał: – Czy śpiącego można obudzić grzecznie? I odpowiedział, że nie można przebudzić grzecznie, bo przerywa mu się myślenie, jego wątek, przenosi się go jednym ruchem w rzeczywistość i oczywistość, inną. I to jest piękne, bo to brzmi prawie jak poemat. Norwid

mówi to w swoim eseju o milczeniu, ale formułuje tak, że jest w tym więcej poezji niż w całych antologiach poetyckich. Coś w tym jest, wie pani: poeta – to jest człowiek czasem przebudzony, tyle że budzą go różni ludzie²⁸.

[*Rzeczywistość...*] jawi się jako jeden z momentów takiego „przebudzenia” poety, rozbłysk samoświadomości, a przy tym jedna z licznych metapoetyckich wypowiedzi Różewicza. *A Milczenie?* To esej niezwykle istotny do zrozumienia twórczości i światopoglądu Norwida, można go określić jako retrospektywny, główny metatekst jego poezji. Jak zostały w nim przedstawione relacje poety, słowa i rzeczywistości, które elementy ujęcia tej problematyki mogły się wydawać bliskie Różewiczowi?

Możemy przypuszczać, że współczesny poeta utożsamia się z proklamowaną przez Norwida łącznością sfery estetycznej z epistemologią i etyką. Autor *Vademecum* wierzy, że słowa stanowią sposób na docieranie do prawdy, a najbardziej ku temu predysponowane jest słowo poetyckie. Celowo użyłam czasownika w formie niedokonanej, gdyż proces poznania pozostaje niedokończony, a momentalne epifanie (takie, jak ta dokonująca się w/poprzez interpretowany wyżej wiersz Różewicza) nie znajdują dla siebie adekwatnego wyrazu. Do najważniejszej – według Norwida – prawdy na temat świata, jaką jest ścisła łączność sfery ducha i materii oraz analogia praw ich rozwoju – możemy się zaledwie przybliżyć. „Przybliżenie” staje się zatem aprobowaną i postulowaną przez Norwida formą obcowania z prawdą, zaś parabola – możliwie odpowiednim sposobem przedstawienia, pochodzącym z samej struktury rzeczywistości:

Pochopnie, lubo nie najrozważniej, mówi się, że: »parabola nie dowodzi niczego...« Jużci tak jest, bo paraboli zadaniem nie jest dowieść, ale u-o-czy-wi-s-t-nić – jedna zatem parabola oczywistni, lecz wszystkie razem uważane parabole nie tylko że dowodzą, ale dowodzą one tak bardzo ogromnej rzeczy, iż strach święty bierze pomyśleć o tym!... Dowodzą one albowiem analogijnego stosunku pomiędzy prawami rozwoju rzeczy świata tego a prawami rozwoju ducha...²⁹ (VI, s. 236).

Jak zauważa Elżbieta Felisiak,

[...] Norwid próbował przezwyciężyć »dwoistość świata« przez jej niezaprzeczącą ogarnięcie w procesie poznania. Niezaprzeczące, to znaczy nie zacierające złożoności świata, a »rozłamanie« między wynikiem poznania a nieosiągalnym w istocie ideałem wyrażało się najczęściej w formie ironii³⁰.

Na „niezacieraniu złożoności świata”, czyli na niezakłamywaniu rzeczywistości zależy Różewiczowi. Podobnie jak Norwid ma świadomość, że do prawdy można się zaledwie przybliżyć. Jej sedno pozostanie niewyraźne, a raczej – wyrażone milczeniem.

²⁸ *Jestem tu, pod ręką*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia U. Bielous. „Polityka” 1990, nr 10.

²⁹ C.K. Norwid, *Milczenie*. W: idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. VI. Warszawa 1971, s. 236.

³⁰ E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli*. W: idem, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*. Lublin 2001, s. 101-102.

W eseju Norwida milczenie zostało przedstawione zarówno jako ścieżka epistemologiczna wyprowadzająca ludzki umysł poza kanony myślenia dyskursywnego i dialogiczność słowa, jak i środek wyrazu dla osiągniętego w ten sposób stanu świadomości. Niektórzy „monologisci-milczenia” (wśród nich autor wymienia Pitagorasa), zbliżywszy się do „źródeł żywych prawdy”, „wcale do używalności mówionego słowa nie powracali, daleko więcej [...] wypowiedając przez lada drobny potoczny gest: przez upuszczenie lub podjęcie kamyczka z ziemi, uszczknięcie listka, dotknięcie jednym palcem rzeczy jakiej pobliskiej” (VI, s. 236). Nasuwa się nieodparte skojarzenie z obrazem opowiedzianym w [*rzeczywistości...*]: kogoś, kto odchodząc, kreśli znaki na piasku czy gestem Jezusa w cytowanym wyżej wierszu *Nieznany list*. Prawda i poezja chronią się w milczeniu.

Co ciekawe, tak jak struktura wiersza Różewicza oddawała charakter przedstawionych w nim doświadczeń, tak esej Norwida nie tylko mówi o naturze milczenia, przemilczeń, przybliżeń i paraboli, ale też tekstowo realizuje te kategorie.

Kolejna analogia obu tekstów dotyczy personalistycznego charakteru przedstawionej prawdy i odpowiedzialności moralnej, jaką podejmuje za nią artysta. Jak pisze Norwid: zanim przekaze prawdę czytelnikowi, powinien się urzetelnić³¹.

W *Milczeniu* dostrzec można rysujący się wyraźnie podział na niepoddające się werbalizacji centrum, duchową istotę wymykającą się „standardowym” metodom poznawczym, i jej hałaśliwe peryferia, które wszyscy „nieprzebudzeni” ludzie biorą za ostateczny obraz rzeczywistości (pamiętajmy, że celem Norwida nie było zrównanie tych sfer, czy wyeliminowanie którejkolwiek, lecz ich integracja). Przekłada się on również na postawioną w tekście diagnozę cywilizacyjną, w której zgilek współczesnego świata utożsamiony został z duchową jałowością. Podobne diagnozy stawia w swojej twórczości Różewicz. W [*rzeczywistości...*] obrazem kondycji człowieka i jego bycia w świecie wydaje się „poczekalnia”.

Powyższe przykłady, choć mają charakter skrótowego wyliczenia i dotyczą zaledwie dwóch tekstów, uzasadniają poczucie artystycznej łączności Różewicza z Norwidem, deklarowanej przez współczesnego poetę. Różewicz wciąż jednak obstaje przy tym, że ta jedność zasadza się na dążeniu do pełnej adekwatności nazywania, przy czym „późny wnuk” przypisuje Norwidowi spełnienie własnego marzenia o jedności słów i rzeczy, o doskonałej poezji. Być może dlatego tyle trudności przysparza mu napisanie książki o Norwidzie, że jego poetycka wrażliwość rozbija się o tę tezę („omyłkę”, jeśli powołalibyśmy się na Harolda Blooma), nie znajdując w utworach Norwida jej pełnego potwierdzenia. Wydaje się, że w twórczości Norwida, w drugiej połowie XIX wieku, odnajdziemy więcej sygnałów na pogodzenie się z ułomnością słowa, niż w poezji Różewicza. Przecież to dzięki poczuciu nieadekwatności nazywania w *Vade-mecum* pojawiają się takie jakości, jak dialogiczność, przemilczenie, symbolizm, elementy retoryki. Być może dlatego Norwid bardziej beztrudno eksplorował przestrzeń tej nieadekwatności, że jeszcze nie znalazł skutków, jakie przyniesie szafowanie słowem XX wiekowi.

³¹ C.K. Norwid, *Milczenie...*, s. 235.

Summary

The article *Word and reality – the poetry of Tadeusz Różewicz* discusses one of the key problems of the poetry of Tadeusz Różewicz – the appropriateness of names. Additional context is created by the works of Cyprian Norwid, whose poetry Różewicz considered an ideal union of word and reality. Thanks to an analysis of texts we can show, that there is a „mistake” here (in the understanding of Harold Bloom): Różewicz sees qualities in Norwid’s poetry, which he would like to include in his own works. The discussion is based on works containing the motive of a rose (which is one of the most conventional images in culture code) and the poem [*reality...*] from the *Regio* collection. Through the thesis that this poem is a record of a positive epiphany the article attempts to argue with the accepted in literary criticism interpretation of Ryszard Nycz.