

PAWEŁ
PRÓCHNIAK*

Różewicz:

wiersze z ciemności

75

RÓŻEWICZ: WIERSZE Z CIEMNOŚCI

ach jak oni łatwo
mnie z rąk wypuszczają
(T. Różewicz, *Niejasny wiersz*)

1.

są wiersze skończone uchwytne
wyrzucone
na powierzchnię
przez wiedzę rutynę
jasne kryształowe
promienne
jak światło

Powiada Różewicz, natychmiast jednak dodaje:

i są inne
płynne senne
ciemne¹

Tak rysują się przeciwległe bieguny pisania poezji. Biegun „czysty zimny porywający”². I biegun nocy, rodzący „wiersze / pełne cienia”³. Jako „senne, płynne” określa Różewicz „utwory Czechowicza”⁴. O swoich wierszach mówi natomiast tak:

*Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej.

¹ T. Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*, [w:] tenże, *Utwory zebrane: Poezja*, t. 3, Wrocław 2006, s. 109. Dalej cytaty z wierszy przytaczane za edycją w *Utworach zebranych* sygnuję w przypisach tytułem lub incipitem wiersza oraz skrótem P oraz oznaczeniem cyfrą arabską odpowiedniego tomu i cyfrą rzymską numeru strony (t. 1 *Poezji* w tej edycji ukazał się w roku 2005, trzy kolejne w 2006).

² *Credo (fragmenty)*, P IV 349.

³ *** [Czym są te wiersze...], P I 394.

⁴ Tenże, *Z umarłych rąk Czechowicza*, [w:] J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył T. Różewicz, Warszawa 1987, s. 8.

Kiedy piszę lirykę... To jest [...] krystalizowanie wiersza z jakichś materii nieczystych. Z nieczystych sytuacji, z nieczystych znaków. Z materii zabrudzonej krystalizuję wiersz⁵.

Autora *Szarej strefy* interesuje nie tylko ten żywioł zmałcony, nieczysty, brudny. Interesuje go też wiersz „ukształtowany w nocy” – „gasnący / w świetle dziennym”⁶. Wiersz „nie napisany” – ukryty w sobie, niemy, nieprzemieniony w słowo, niewydobyty „z ciemnej głębin / na płaski brzeg / rzeczywistości”⁷. Taki wiersz – wiersz spoczywający w łonie nocy – przestaje istnieć „w świetle dnia”⁸. Jego materią jest milczenie. Dotyka ciemności i zjawia się jako ciemność. Ryszard Przybylski stwierdza, że u Różewicza – w wierszu zaczynającym się od słów „wicher dobijał się do okien” – „ciemność jest bramą wprowadzającą człowieka w byt”⁹. Sądzę, że można to rozpoznanie rozszerzyć na wiele innych utworów autora *Ciemnych źródeł*. Zwłaszcza na zapisy zestrojone z nocą istnienia. Uformowane z grozy bycia w świetle i świadomej siebie rozpacz. Zmierzające w stronę miejsca odwróconej obecności, w którym trwają umarli.

2.

Według Tomasza Burka w pisarstwie autora *tajemnicy wiersza* dochodzi do głosu „udręczenie niemożliwą literaturą”, a u podstaw tej udręki leży „napięcie i rozdarcie powstające w samym procesie pisania”¹⁰. Mam wrażenie, że Różewicz rzeczywiście ściga niemożliwe. Wypatruje na horyzoncie słów niemożliwego – „poezji żywej”, która „oddycha i mówi”¹¹. Wciąż na nowo próbuje pisać niemożliwe wiersze:

piszę na wodzie
piszę na piasku
z garści ocalonych słów
z kilku zdań prostych
jak proza cieśli
z kilku nagich wierszy
buduję arkę¹²

⁵ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 77.

⁶ *** [Próbowałem sobie przypomnieć...], P III 189.

⁷ Tamże, s. 189, 190.

⁸ Tamże, s. 189.

⁹ R. Przybylski, *W celi śmierci*, [w:] tenże, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 114. Zob. też: *** [wicher dobijał się do okien...], P III 392–393.

¹⁰ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, [w:] tenże, *Niewybaczalne sentymenty*, Warszawa 2011, s. 139.

¹¹ Sformułowania pochodzą z wykładu wygłoszonego przez Różewicza z okazji nadania mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Śląskiego. Zob. *Tadeusz Różewicz. Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, oprac. M. Kisiel, D. Rott i W. Wójcik, Katowice 1999, s. 32. Cyt. za: A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 183.

¹² *cóż z tego że we śnie*, P IV 327; kolejne cytaty z tej samej strony.

Dalej czytamy: „Cóż z tego że we śnie”. Te wiersze budowane „z garści ocalonych słów” są niczym „pijany statek / papierowy okręcik”, który „pod czerwonymi / czarnymi żaglami” wypływa w ciemność. Tak poezja żywa pracuje w sztolniach nocy. Błądzi w labiryntach snu. Szuka swoich ciemnych źródeł.

3.

W roku 1995 pisał Różewicz w wierszu *Zwiastowanie*:

źródło z którego płynie
poezja żywa
jest obok
ciemne postacie
myją w nim ręce
z których spływa krew
bezpański pies
chłopce w ciszy
wodę¹³

Ten wygłos utworu – jak uważa Marian Stala – „w zależności od punktu widzenia może się wydać całkiem jasny lub zupełnie enigmatyczny”¹⁴. Jasny, bo przypomina, że poezja zawsze jest gdzie indziej – wypływa z miejsca, które jest nie tam, gdzie się go spodziewamy, nie tu, gdzie chcielibyśmy, żeby było. Miejsce to przybrało w *Zwiastowaniu* postać źródła – gasi pragnienie, na chwilę koi samotność opuszczonego istnienia i chyba różni się od tamtego źródła poezji, które „wypilo usta / odjęło nam mowę”¹⁵. W wierszu na śmierć Paula Celana pisał Różewicz:

w świecie
z którego bogowie odeszli
dotknęła go poezja żywa
i odszedł za nimi¹⁶

W wizji poety „wody Sekwany” to „otwarte łono / rzeki / śmierci zapomnienia” – łono przygarniające samobójcę, przyjmujące w siebie dojrzały owoc życia „w prześwicie” między tym światem i światem nocy. W ten sposób żywe źródło staje się źródłem śmierci. Jego czysty puls mąci się – dudni zwielokrotniony „pod kamiennymi mostami”. Na jednym z tych mostów staje Celan, który nie potrafi już znieść „trwania poza poezją”¹⁷. I skacze – umiera cały. Gdzieś tutaj otwiera się prześwit na enigmatyczny biegun wygłosu *Zwiastowania* i na cień

¹³ *Zwiastowanie*, P III 364.

¹⁴ M. Stala, *Przekleństwo poezji. Jeszcze raz o jednym wierszu Tadeusza Różewicza*, [w:] tenże, *Druka strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 54.

¹⁵ „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”, P III 270.

¹⁶ Tamże, s. 271; kolejne cytaty z tej samej strony.

¹⁷ Tamże, s. 272.

okrywający „źródło z którego płynie / poezja żywa”. W asyście tego cienia zjawiają się „ciemne postacie” o rękach we krwi. Nie wiemy, kim są. Możemy tylko domyślać się, że za ich sprawą „poezja żywa” odkrywa swoje „ciemne źródła”, odnajduje w sobie ten cień ciemności, który „rozdziera / nasze oczy usta / teraz / i w godzinie śmierci”.¹⁸ Również tak brzmi „zwiastowanie poezji”¹⁹. Zwiastowanie – nieodparte i na swój sposób okrutne. Przypominające bowiem, że dotknięcie poezji jest dotknięciem grozy nieosłoniętego niczym istnienia, że krzewi się w niej źródłana ciemność wzięta od obłąkanych, którzy nawiedzili „kraj obrazu dzieciństwa” i wciąż żyją w pamięci poety, w wyobraźni kogoś, kto od wariatów uczy się bycia w świecie, patrzenia w nieprzeniknioną noc, pisania niemożliwych wierszy²⁰. W tych wierszach „poezja żywa” odnajduje swoje „ciemne postacie” – postacie naznaczone niepokojącą tajemnicą, dotknięte przez mrok, okryte zasłoną ciemności.

4.

Do tomu *Twarz trzecia* włączył Różewicz wielokrotnie komentowany wiersz *Kurtyny w moich sztukach*, w którym czytamy:

Kurtyny
w moich sztukach
nie podnoszą się
i nie opadają
nie zasłaniają
nie odsłaniają²¹

Dlaczego? Bo nic się za nimi nie kryje. Są jedynie sugestią. Obietnicą bez pokrycia. Mimo to nadal pozostają w użyciu. Nadal wypełniają teatralną przestrzeń,

zwisają
na scenie
na widowni
w garderobie

Przedstawienie już się skończyło, spektakl dobiegł końca, ale kurtyny wciąż jeszcze

lepią się do nóg
szeleszczą
piszczą²²

¹⁸ *Cień*, P III 39.

¹⁹ *Zwiastowanie*, P III 363.

²⁰ Tak rozumiem napisane w 1955 roku *Ciemne źródła* (P I 397–402); przytoczony wyimek pochodzi z wiersza *Drzwi* (P I 323).

²¹ *Kurtyny w moich sztukach*, P II 385; kolejny cytat z tej samej strony.

²² Tamże, s. 386.

Są wszędzie i nie pozwalają zapomnieć o tym, co niegdyś okrywały – o tajemnicy, która odsłania się oczom widzów w teatrze świata. Teraz tajemnica kurtyn to tajemnica – jak czytamy w *Zastłonach* – „rozdarta / od nieba do ziemi”²³. Teraz bowiem – zdaje się mówić poeta – kurtyny odsłaniają rzeczywistą tajemnicę. Ich pordzewiałe fragmenty, ich podarte, gnijące strzępy

odpadają
kawał za kawałem
na głowy
widzą
aktorów²⁴

Teatralna maszyna rozpada się w niwecz. Tak pracuje pustka zerwana z łańcucha. Nicuje wszystko, z czym się zetknie. To pod jej dotknięciem kurtyny niszczą się. Tracą spójność. Gubią formę. Rozdzierają się. Ale rozdzierają też coś jeszcze. Coś, co nie zostało nazwane, bo być może nie ma na to nazwy. Czytamy o kurtynach, że „rdzewieją / gniją chrzęstą / rozdzierają” i w tej przemianie czasownika zwrotnego „rozdziarać się” w czasownik niereflexywny „rozdziarać” odzywa się jakaś – jak mówi Przybylski – „niedopowiedziana prawda, mająca poza myślą werbalną”²⁵. Różewicz pisze o trzech kurtynach:

ta pierwsza żelazna
druga szmata
trzecia papierowa²⁶

W wierszu *Drzwi* – zamieszczonym również w tomie *Twarz trzecia* – czytamy:

uchylają się
w oświetlonym krajobrazie
trzecie drzwi
a za nimi we mgle
w głębi
trochę na lewo
albo w środku
nic
nie widzę²⁷

²³ *Zastłony*, P II 22.

²⁴ *Kurtyny w moich sztukach*, t. 2, s. 385; kolejny cytat z tej samej strony.

²⁵ R. Przybylski, *W celi śmierci...*, s. 117. Zwracam uwagę na ten leksykalny drobiazg, sądę bowiem – podobnie jak autor *Cienia jaskółki* – że „Różewicz jest poetą szczegółu” (tenże, *Ciężar czasu*, [w:] tenże, *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 149) i „odcienie znaczenia słów” dobiera „z przeraźliwą dokładnością” (tenże, *W celi śmierci...*, s. 112).

²⁶ *Kurtyny w moich sztukach*, P II 385.

²⁷ *Drzwi*, P II 323–324; kolejne cytaty ze strony 323.

Czy ten oświetlony krajobraz z drzwiami otwartymi na zamgloną ciemność to „krajobraz dzieciństwa” – dostrzeżony przez pierwsze „otwarte drzwi”? Zapewne. Ale jest to chyba również krajobraz nieistnienia, pejzaż niebytu. W takim pejzażu trwają umarli. Choć przecież nie tylko oni. Jeśli uważnie przyjrzeć się owemu krajobrazowi nieistnienia, to widać, że zamieszkują go również żywi.

żywi i umarli obcują ze sobą
unoszą się w powietrzu
i daremnie szukają miejsca
na ziemi²⁸.

Dlatego, jak sędzę, nie bez nuty sarkazmu, ale zarazem śmiertelnie serio napisał Różewicz w *budziku*:

ja poeta – pasterz życia
zostałem pasterzem umarłych²⁹

Z tego samego powodu zaczął wiersz od ironicznego – i poruszającego – westchnienia:

jak ciężko jest być
pasterzem umarłych³⁰

Być pasterzem umarłych, to stale pamiętać, że ich odwrócona obecność została nam powierzona, że zadomawia się w nas i zobowiązuje.

Umarli czytają nasze książki
słuchają naszych przemówień
wygłoszonych tak dawno
umarli studiują referaty
biorą udział w dyskusjach
już zamkniętych
umarli widzą nasze ręce
złożone do okłasków³¹

Ale jeśli umarli istotnie „przypominają sobie / nasze słowa”, jeśli stają nam w oczach jak żywi, to w tym przypomnieniu biorą nas w swoje posiadanie, zagarniają dla siebie nasze istnienie i niekiedy sprawiają, że ostrze nocy otwiera w nas przepaść, z której dobiega krzyk. Myślę, że o tym właśnie pisał Różewicz w sierpniu 1955 roku:

²⁸ *Ostrzeżenie*, P II 89.

²⁹ *budzik*, P IV 145.

³⁰ Tamże, s. 144.

³¹ *Rehabilitacja pośmiertna*, P II 56; kolejny cytat z tej samej strony.

Krzyczałem w nocy
umarli stali
w moich oczach
cicho uśmiechnięci
ostrze z ciemności
wchodziło we mnie
zimne martwe
otwarło
moje wnętrzności³²

5.

Będąc pasterzem umarłych, stoi się w prześwicie, pomiędzy tym światem i światem nocy, na krawędzi ludzkiej mowy – tam, gdzie słowa dotykają ciemności. I pisze się wiersze „o świetle”

w szarości miękkiej
w ciszy bez światła
jak w rosnącej
kuli pleśni³³

Wtedy pisząca ręka sprawia, że „papier / bezbarwny [...] / bezdrzewny bezkresny” niczym rozległa równina „rozwidnia się”. W tym dziwnym brzasku odsłania się obecność umarłych.

umarli
są
przeźroczyści
widzę przez nich
[...]
znikają

to znów gęstnieją
zarastają świat

Milcząca obecność umarłych jest jak soczewka lunety i jak okular mikroskopu – pozwala oglądać świat we wszystkich jego wymiarach. Podpowiada, że istnienie jest „tajemnicą bez tajemnicy”³⁴, która powierzona została milczeniu. Również milczeniu umarłych. To dlatego wiersze pisane w ich obliczu to zarazem „wiersze / z tamtego świata” – ustające tam, gdzie „zaczyna się / nieskończoność”³⁵. I zarazem „są jak drzewa / skamieniałe”, jak „czarne topole na niebie”, które nagle – na moment – „okry-

³² *Krzyczałem w nocy*, P II 31.

³³ *Wiersz pisany o świetle*, P II 350; kolejne cytaty z tej samej strony.

³⁴ *Opowiadanie o starych kobietach*, P II 376.

³⁵ Cytuję kolejno: *rozmowa z Przyjacielem*, P III 296; *** [na początku...], P III 256.

wają się zielonym liściem / szumią”³⁶. Ten poszum odsłania zasłonę, która okrywa samą siebie. Jest poszumem krystalicznej ciszy – źródlanej, zwierciadlanej. Tej samej, o której Różewicz pisał:

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą³⁷

6.

W kreślonym przez Różewicza pejzażu nieistnienia szczególne miejsce zajmują umarli poeci. Według Piotra Śliwińskiego:

W poecie umiera to, co boskie, częśćka tego, co nie mieściło się w najbardziej drobiazgowym obrazie świata, wystawało z ram i granic, spinało wyobraźnię, mobilizowało moralność do prób sprostania jej własnym intencjom³⁸.

Autor *Przygód z wolnością* dodaje: „Poeta jest ciałem śmierci”³⁹. Nie tylko umarli poeta. Również poeta żywy. Różewiczowi żywi pisarze jawią się niekiedy jako umarli. W *Spotkaniu* – będącym relacją z warszawskiego Zjazdu Literatów – pisał o nich:

Coraz częściej spotykam umarłych
są niezwykle ożywieni
usta mają otwarte mówią dużo
niektórzy z nich pienia się
jak mydło
ostatnio zetknąłem się z większą liczbą umarłych
którzy siedzieli rzędami na krzesłach
mieli na twarzach rumieńce
śmiali się klaskali siadali
oburzali wstawali
robili osobiste wycieczki⁴⁰

³⁶ Wyimki pochodzą z rozmowy z *Przyjacielem* (P III 296), która jest elegią na śmierć Kornela Filipowicza. Warto więc może dopowiedzieć, że w pozostawionej w rękopisie frazie: „czarne topole na niebie” (T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 82) widzieć wolno nie tylko odesłanie do często występującego w Polsce gatunku topoli (topola czarna – *Populus nigra*), ale również ślad pamięci, że właśnie wśród topól odpoczywają szczęśliwi umarli na mitologicznych polach elizejskich. W kontekście dzieła poety, który chce być „pasterzem umarłych” można dodać, że topole chętnie sadzono w miastach spustoszonych przez II wojnę światową. Powód był prozaiczny – topole rosną bardzo szybko. Ich obecność zmieniała jednak powojenną Polskę – zapewne wbrew intencjom jej ówczesnych administratorów – w upiorny negatyw Elizjum.

³⁷ *Zwierciadło*, P IV 36.

³⁸ P. Śliwiński, *Oczyszczenie*, [w:] tenże, *Horror poeticus. Szkice notatki*, Wrocław 2012, s. 158.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ *Spotkanie*, P II 87.

W wierszu *co się działo na polach elizejskich* z krakowskich Plant uczynił Różewicz Elizjum (miejsce, przypominam, szczęśliwego bytowania po śmierci) i umieści w nim twórców Młodej Polski, poetów dwudziestolecia oraz siebie – młodego studenta, który tuż po drugiej wojnie rzeczywiście „mieszkał na ul. Krupniczej 22 / i chodził własnymi ścieżkami”⁴¹. Opisane przez poetę przygody mieszkańców tej wyspy szczęśliwej warte są osobnego omówienia. Ich słodko-kwaśny smak dobrze oddaje rozbijającą łobuzerska parada nagich postaci – tworzona przez „nagą duszę”, której „nikt [...] nie widział / poza Przybyszewskim”, „nagą modelkę / a może studentkę”, którą „mistrz Dunikowski / gonił po plantach z siekierą”, i „nagą poezję”, którą „podobno [...] zaczął [...] pierwszy molestować / po wojnie” wspomniany przed chwilą student⁴². Wydobywam ten melancholijno-groteskowy kontur, aby dobrze wybrzmiała zbudowana przez Różewicza kontrapunktowa struktura. Otóż, jak wolno się domyślać, na tych samych plantach stary Miłosz – w wierszu *poeta emeritus* – „rozmawia z umarłymi / poetami”⁴³. Wybrał ich na swoich rozmówców, bo „na stare lata woli / rozmawiać z ludźmi / którzy milczą”⁴⁴. Jakby teraz – stojąc w prześwicie, na samej krawędzi przepaści – rozumiał lepiej niż kiedykolwiek, że poezja jest sztuką milczenia i sztuką śmierci, że milczenie umarłych poetów, milczenie utwierdzone w milczeniu wierszy, udziela głosu czemuś, co jest bardziej wymowne niż życie. Nie wiemy, co to jest, choć zjawia się pomiędzy nami jako rozmowa toczona w absolutnej ciszy – rozmowa wierszy dotkniętych przez ciemność. Różewicz zobaczył to tak:

Odchodzi
siada na ławce
patrzy na chmury
wtedy przylatuje
kruk
przeciąga czarnym piórem
po jego ustach
zamyka je
i odlatuje⁴⁵

7.

Stary Różewicz pisał:

wymierają pewne gatunki
motyli ptaków
poetów

⁴¹ *co się działo na polach elizejskich*, P IV 331.

⁴² Tamże, s. 330, 331.

⁴³ *poeta emeritus*, P IV 7.

⁴⁴ Tamże, s. 7–8.

⁴⁵ Tamże, s. 8.

o imionach dziwnych i pięknych
 Miriam Staff Leśmian
 Tuwim Lechoń Jastrun
 Norwid⁴⁶

Tak wygasa poezja. W taki sposób niszczy sfera jej przejawiania się. I rzecz nie tylko w odchodzeniu poetów, ale również w tym, że zarzucane przez nich sieci w istocie zawsze „są puste”⁴⁷. Ta pustka to „wiersze wydobyte z dna” – wiersze, które „rozsympują się” w palcach i „milczą”⁴⁸. W tym wypełniającym pustkę milczeniu wolno usłyszeć grobową ciszę zapomnianych cmentarzy. Takich, jak choćby „Biblioteka poetycka F. Hoesicka / w Warszawie rok 1928” – zbiorowa mogiła skrywająca książki twórców Młodej Polski i pokolenia, które przyszło bezpośrednio po nich⁴⁹. Ale dla Różewicz właśnie te rozsypujące się, zmienione w proch wiersze

są jak kurz
 tańczący na promieniu słońca
 który wpadł do pustego
 wnętrza
 świątyni⁵⁰

Idąca na rozkurz, materia poezji zatrzymuje na sobie promień światła. Staje się rzeczywistą obecnością. W listopadzie 1982 roku pisał o niej Różewicz:

myślałem o poetach
 krainy środka
 posiedli oni wiedzę
 pisaną doskonałych utworów
 zgaśli
 ale światło ich wierszy
 dociera do mnie
 po tysiącach lat
 liść dotknął ziemi
 zrozumiałem
 płaczące obrazy
 milczenie muzyki
 tajemnicę okaleczonej poezji⁵¹

Rana poezji nigdy się nie goi. I właśnie w tej ranie zakorzenia się „poezja żywa”, której ciałem jest „wiersz / głuchoniemy” – porzucony,

⁴⁶ *** [Wygaśnięcie Absolutu niszczy...], P III 277.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 277, 278, 277.

⁴⁹ cmentarz wierszy, P IV 319.

⁵⁰ *** [Wygaśnięcie Absolutu niszczy...], P III 278.

⁵¹ Wiersz, P III 240–241.

niepodjęty, a przez to wciąż zanurzony w ciszy, niewydobyty z ciemności⁵². Taki wiersz mówi coś na migi. Daje znaki z innego brzegu. I czyni to właśnie wtedy, gdy „powoli / przestaje oddychać”, gdy odnajduje swój koniec, sięga kresu, dotyka granicy śmierci. W ten sposób odsłania się w wierszu nieskończoność. Różewicz mówi o niej tak:

Wiersz jest nieskończony; zaczyna się na tym świecie, ulega przemianie i kończy się na tamtym świecie... ciemne jest to, co zaczyna się po tzw. „zakończeniu” wiersza⁵³.

Nie wiemy, na czym polega przemiana, której ulega wiersz, ani gdzie w wierszu przebiega granica pomiędzy tym i tamtym światem. Nie wiemy, czym jest życie wiersza w tym w ciemnym polu, które otwiera się za progiem tak zwanego „zakończenia”⁵⁴. Ale jeśli wiersz rzeczywiście jest nieskończony, jeśli rana poezji istotnie nigdy się nie goi, jeśli trwa w niej to „ciemne”, zaczynające się po drugiej stronie przemienionego wiersza, to chyba w sposób szczególnie dramatyczny i dający do myślenia dotyczy to tych wierszy, które bierzemy za nieodwołalnie martwe.

8.

Cmentarzyskiem poezji jest dla Różewicza zwłaszcza Młoda Polska – czas dziwacznych zwidów i prostodusznych skandali, epoka naiwnie szczęśliwa, którą od młodości poety dzieli zaledwie jedna przechadzka po krakowskich Plantach. Tak można rozumieć przywoływany już wiersz *co się działo na polach elizejskich*. Opisane w nim Planty są niczym pola elizejskie, bo w wizji poety zaludniają je głównie umarli. Ale jawią się jako Elizjum również dlatego, że Kraków – którego są metonimią – okazał się miejscem zapomnienia o realnym życiu, podobnie jak miejscem utraty pamięci o przebytych udrękach ziemskiego życia były mitologiczne pola elizejskie⁵⁵. W ustach autora *Do piachu* taki zarzut brzmi szczególnie mocno. Nie zamyka jednak kwestii. Różewicz konsekwentnie opowiada się przeciw poezji, która traci więź ze światem, próbuje „uciec z życia”, szuka „wyjścia w języku”⁵⁶. Taka poezja zapomina, że „z labiryntu życia nie ma / wyjścia (jak tylko przez śmierć)”, że również „język jest bez wyjścia”. Ale zarazem to właśnie w tym zapomnieniu tkwi sama możliwość poezji – możliwość wiersza; w zapomnieniu, które przed laty zyskiwało formę w poezjach Tetmajera, Micińskiego, Leśmiana, Staffa, a w listopadzie

⁵² Tamże, s. 241; kolejny cytat z tej samej strony.

⁵³ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, fragment: 21. „Geben sie acht”..., [w:] tenże, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 541–542.

⁵⁴ Podobnie jak nie wiemy, co dzieje się wewnątrz wiersza, bo u Różewicza – jak powiada Ryszard Przybylski – „również środek wiersza, jest ciemny i tajemniczy” (R. Przybylski, *W celi śmierci...*, s. 166) i dzieje się tak zapewne dlatego, że „wnętrze poezji / jest nieruchome puste” (*na obrzeżach poezji*, P IV 74).

⁵⁵ Przypomnijmy, że wedle mitologicznych wyobrażeń dusze przed udaniem się do Elizjum piły z nurtów rzeki Lete – rzeki zapomnienia.

⁵⁶ *labirynty*, P IV 239; kolejne cytaty z tej samej strony.

1979 roku uchwycone zostało w ironicznym i zarazem na wskroś intymnym autoportrecie:

Poeta w czasie pisania
to człowiek odwrócony
tyłem do świata
do nieporządku
rzeczywistości⁵⁷

Ten poeta to ktoś, kto „wyszedł ze świata / zwierzęcego” i zostawia ślady swoich „ptasich / nówek” na „wędrownych piaskach”. Posuwa się w głąb i wstecz, „nie wolno mu / spojrzeć / za siebie” – jakby opuszczał krainę umarłych albo miejsce nieprawości, na które lada moment spadnie deszcz ognia i siarki. Kiedy wraca do świata ludzi – nagle „wyrzucony na powierzchnię” – jest wewnętrznie spustoszony, „nie potrafi / odpowiadać / na najprostsze pytania”. Dlaczego? Bo

słyszał
oddech wieczności
przyśpieszony
nieregularny

Takiego wyznania nie powstydziliby się żaden z młodopolskich poetów.

9.

W szkicu *Tadeusza Różewicza romans z modernizmem* Tomasz Wójcik pisał, że Młoda Polska w swoim długim trwaniu (obejmującym dokonania nie tylko Staffa czy Leśmiana, ale też Witkacego, Schulza, Iwaszkiewicza) stanowi tradycję przewyższaną i zarazem w osobliwy sposób kontynuowaną przez autora *Białego małżeństwa*. Jak czytamy:

Różewicz wypracowuje swój program poetycki w relacji do liryki przełomu wieków, swój styl i światopogląd kształtuje wobec stylu i światopoglądu poezji modernizmu⁵⁸.

Nie jestem pewien, czy to zdanie jest w pełni prawdziwe. Bardziej przekonuje mnie teza, że dla autora *Niepokoju* wczesna faza polskiego modernizmu pozostaje „otwartym, niepokojącym problemem twórczym i intelektualnym” – problemem, którego sedno wyznacza dramat formy i ściśle z nim powiązany dramat metafizycznej intuicji. Mocne dowartościowanie młodopolskiego kontekstu wydaje mi się jednak ważne. Przypomina bowiem, że polska sztuka nowoczesna – również jako świadoma własnej tradycji

⁵⁷ *Poeta w czasie pisania*, P III 200; kolejne cytaty ze stron: 200, 201.

⁵⁸ T. Wójcik, *Tadeusza Różewicza romans z modernizmem*, „Przegląd Humanistyczny” 1991, nr 3–4, s. 99; kolejne cytaty ze stron: 107, 103.

sztuka „radikalnej reinterpretacji” – wiele zawdzięcza artystycznym dążeniom i poszukiwaniom Młodej Polski. To dlatego, jak sądzę, w myśleniu Różewicza o nowoczesnej sztuce ważnym punktem odniesienia jest właśnie Młoda Polska, która jawi się autorowi *Odejścia głodomora* jako moment rzeczywistej śmierci poezji, „czas konania i dogorywania form”⁵⁹. Stosunek poety do tej fazy polskiego modernizmu zasadza się – jak to ujmuje Andrzej Skrendo – „na daleko posuniętym krytycyzmie, choć nie na prostej negacji”, czego szczególnie dobitnym i wymownym świadectwem jest *Białe małżeństwo*⁶⁰. Różewicza drażni zwłaszcza teatralność gestów młodopolan – ich „aktorstwo w pisaniu”, skłonność do przerysowań i hysterii, do językowych szarż i groteskowo dziś brzmiącego patosu⁶¹. Styl Młodej Polski istotnie bywa papierowy. Oglądany z perspektywy literatury pisanej po Auschwitz może wydać się kuriozalny. Ale jest w nim też odwaga zawierzenia czemuś, co zjawia się w ludzkim świecie jako rzeczywista obecność i szuka dla siebie miejsca pośród słów. Odwaga wyjścia naprzeciw tej samej nieskończoności, która dla Różewicza zaczyna się na krańcach wiersza – w miejscu, gdzie rozkwita milczenie. Już w *Niepokoju* poeta wyznaje: „nienazwane nazywam milczeniem”⁶². Po latach dopowiada, że poezja „gnieździ się w milczeniu”, że „wiersze wydobyte z dna / milczą”. I to właśnie za ich sprawą odkryta zostaje „Najdoskonalsza i ostateczna forma poezji”⁶³. Czy dotyczy to także młodopolskich wierszy? Czy również w nich otwiera się „krajina nowej poezji, poezji, za którą kroczy milczenie”? Mam wrażenie, że Różewicz odpowiada na te pytania w zgodzie z rządzącą jego dziełem logiką sprzeczności. Oksymoroniczna – a przez to na wskroś młodopolska – dykcja tej logiki wyraziście wybrzmiewa w *Białym małżeństwie*. Z jednej strony – w zdrowym chichocie kucharki słuchającej wiersza Tadeusza Micińskiego:

KUCHARCIA *zasłania sobie twarz fartuchem* A bo... a bo... jak już panicz
Beniamin co powi... to się posikać od śmichu można... Ahury...⁶⁴

Z drugiej – w wygłosowym wskazaniu na przemianę Marii Komornickiej w Piotra Odmieńca Własta:

BIANKA: *Jestem robi krok w stronę Beniamina, jestem... opuszcza ramiona...*
twoim bratem...

⁵⁹ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, s. 80. Zob. też: tamże, s. 78–87. Młodopolskie antecedence pisarskiego projektu Różewicza odsłania w sposób przenikliwy i sugestywny Zbigniew Majchrowski w książce *„Poezja jak otwarta rana”* (czytając Różewicza), Warszawa 1993.

⁶⁰ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, s. 80.

⁶¹ Figurę „aktorstwa w pisaniu” Różewicz bierze oczywiście od Brzozowskiego. Zob.: T. Różewicz, *Posłowie*, [w:] L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy. Wybór poezji*, wybór, układ i posłowie T. Różewicz, Warszawa 1976, s. 192.

⁶² *Nazywam milczeniem*, P I 23.

⁶³ Przywołuję kolejno: *** [poezja nie zawsze...], P III 255; *** [Wygaśnięcie Absolutu niszczy...], P III 277; tenże, *Posłowie...*, s. 194 (z tej samej strony *Posłowia* pochodzi wyimek cytowany poniżej).

⁶⁴ Tenże, *Białe małżeństwo*, [w:] tenże, *Teatr*, t. 2, Kraków 1988, s. 146; kolejny cytat ze strony 171.

W ten sposób autor *Kartoteki* raz jeszcze potwierdza, że należy – jak pisze Tomasz Burek – „do rzędu najbardziej sugestywnych twórców metafory nietożsamości we współczesnej sztuce”⁶⁵. I jeśli odsłonięcie nietożsamości – w porządku artystycznym i społecznym – istotnie stanowiło próg nowoczesności, to w polskiej literaturze tym progiem była właśnie Młoda Polska.

10.

Nietożsamość opartą na wewnętrznej sprzeczności akcentuje poeta w dziele Staffa – ostatniego twórcy młodopolskiej plejady. W oczach autora *Płasko-rzeźby* ten dziwny nieznajomy, który na tyle sposobów urzekł polszczyznę swoim gusem, przeszedł długą drogę „od nieskazitelnego, doskonałego sonetu Kowal do utworu *Przebudzenie*”⁶⁶. Różewicz docenia wyczelowaną formę wiersza otwierającego *Sny o potędze*. Nieporównanie bliższy jest mu jednak suchy zapis z *Dziewięciu Muz* – zapis przebudzenia na kacu. Opowiada się po stronie utworu, który – jak twierdzi – „nie jest wierszem, ale jest określeniem sytuacji, w jakiej znalazł się poeta”⁶⁷. Wybiera jeden z ostatnich wierszy, bo jest on zapisem klęski, ale jednocześnie nie przestaje być formą odwagi, która pozwala raz jeszcze podjąć próbę mierzenia się za sprawą poezji z losem, z realną rzeczywistością, która brutalnie wybudza ze snu i w całym swoim okrucieństwie zjawi się w doświadczeniu zagubienia, narastającej niemocy, bezradności, uwięzienia w starzejącym się ciele, wydrążenia ze świadomości, że jest się sobą. Różewicz wielokrotnie wskazywał, że taka próba jest daremna. Ale zarazem, wybierając Staffa, przypominając o nim przez lata, oddaje głos autorowi *Wikliny*, a tym samym przekonaniu, że wiersz mimo wszystko może okazać się wyjściem, że w istocie nie ma nic pilniejszego niż wiersz i dlatego trzeba go pisać wciąż od nowa, uparcie, na przekór rozpacz.

11.

Przeciw rozpaczcy wybrzmiewa też wygłos wiersza Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Sportretowany w nim sztandarowy poeta Młodej Polski, który od lat „leży / pogrzebany w słowach”, to bezdomny nędzarz umierający na ulicy – zamieniony w strzęp człowieka przez „potwory pogrążone [...] we śnie / w mózgu”⁶⁸. Ale w udręczonym mózgu autora *Łąki mistycznej* kryją się nie tylko potwory. Przechowany w nim został również ślad pamięci o czasach, kiedy głód nie był jeszcze szaleństwem, a „tkanką” istnienia, która później „uległa degeneracji”, wciąż była „ta kropla krwi / pulsująca / w tajemniczym wnętrzu / przyszłości”⁶⁹. W wierszu czytamy, że Tetmajer w chwili śmierci był jak „nieznany głodomór”. To odesłanie do opowiadania Kafki pracuje w utworze na kilka sposobów. Głodomór – jak wiemy – jest ważną dla Różewicza

⁶⁵ T. Burek, dz. cyt., s. 140.

⁶⁶ T. Różewicz, *Postowie...*, s. 195–196.

⁶⁷ Tamże, s. 195.

⁶⁸ Cytuję kolejno: *** [*Papier w kamień...*], P III 233; Kazimierz Przerwa-Tetmajer, P III 42.

⁶⁹ Tamże.

figurą nowoczesnego artysty. Tytułowy bohater *Odejścia Głodomora* to postać jawnie groteskowa i zarazem tragiczna. Jest kimś, kto swoją niepojętą dla innych sztuką prawdziwego głodowania wystawia się na pośmiewisko, wie bowiem, że „nie ma tajemnicy... i nie będzie”, bo w istocie wszystko sprowadza się do pracy much „w padlinie boga...”⁷⁰. Ta praca much zagłusza głód, a wraz z nim poczucie, że „nic jest w nas”, że to nic „mówi do niczego / o niczym”⁷¹. Dlatego tak ważne jest głodowanie – najwyższa forma sztuki. Dotknięty obłędem Tetmajer w ostatnich latach życia – jak przypomina Joanna Bożyk – „wręcz głodził się z obawy przed otruciem”⁷². Różewicz nie wyostreza tego wątku biografii poety – jakby chciał, żebyśmy w głodowaniu głodomora dostrzegli przede wszystkim gest „wyboru wartości, które nigdy nie «sycą», nie stają się źródłem życiowego spokoju i wygody”⁷³, gest wierności czemuś, co w ludzkim świecie odsłania się jedynie pod postacią głodu, pragnienia, tęsknoty. I może właśnie ta wierność sprawia, że młodopolski poeta mgieł i melancholii – poeta dotknięty szaleństwem, zmieniony w „bezdonnego nędzarza” – w godzinie śmierci wciąż odnajduje w sobie coś dziewiczego, co przybiera postać czystej nuty wiersza i jest jak płodne łono opromienione blaskiem z wysoka, otwarte na złoty deszcz boskiego nawiedzenia. Tak rozumiem przytoczenie w wygłosie utworu pierwszej strofy sonetu *Danae Tycjana*⁷⁴. Umierający Tetmajer początek swojego wiersza mamrocze „w malignie”, leżąc, jak się domyślamy, w śnieżnej zaspie, niczym „na miękkim puchu białego posłania”⁷⁵. W takim rozwiązaniu konstrukcyjnym jest coś z sarkazmu. Ale wolno chyba widzieć w nim również ślad intuicji, która podpowiada, że w jakimś sensie każdy poeta przemierza „labirynt Boga”, że poezja zawsze jest formą głodu, w którym odsłania się i spełnia boska obecność – czymkolwiek ona jest⁷⁶. Ta obecność, która

⁷⁰ T. Różewicz, *Odejście Głodomora*, [w:] tenże, *Teatr...*, s. 296, 300.

⁷¹ Cytuję kolejno: *Zielona róża*, P II 191; *Nic w płaszczu Prospera*, P II 285.

⁷² J. Bożyk, *Tetmajer i Różewicz – poezja na przełomie wieków*, [w:] *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*, pod red. J. Brzozowskiego i J. Poradeckiego, Łódź 1993, s. 99.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Dla porządku przypomnijmy, że uwięzioną w wieży Danae zakochany w niej Zeus nawiedził pod postacią złotego deszczu – za sprawą tego miłosnego nawiedzenia przyszedł na świat Perseusz.

⁷⁵ *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, P III 43. Konfrontację wiersza Różewicza z biografią Tetmajera (jako kluczowym kontekstem utworu) przeprowadziła Joanna Bożyk w przywoływanym wyżej szkicu. Czytamy w nim między innymi: „Biografia młodopolskiego poety staje się w ujęciu Różewicza syntezą dziejów modernistycznej sztuki”. Bożyk dopowiada jednak, że jest to biografia zmistyfikowana – odwołuje się bowiem do przekazu, wedle którego umierający w nędzy autor *Gry fal* „został znaleziony w zaspie śnieżnej na ulicy”. W roku 1968 – kiedy to w „Odrze” ukazał się pierwodruk wiersza Różewicza – było już wiadomo, że opowieści o „bezmiennym śmieci Tetmajera w przytułku” są „całkowicie fałszywe”. Jak pisze Bożyk: „Wyjaśniała te nieporozumienia wielokrotnie w latach 1966-1968 na łamach poczytnego «Życia Literackiego» późniejsza biografka poety, Krystyna Jabłońska”. W rzeczywistości autor *W pustę* został „przeniesiony (ze względu na zarządzoną przez Niemców ewakuację Hotelu Europejskiego) do Szpitala Dzieciątka Jezus”, gdzie umierał „nieprzytomny, bez kontaktu z otaczającą go rzeczywistością” i – wedle świadectwa doktora Rudowskiego, który opiekował się wówczas poetą – „często mówił coś do siebie cicho, niewyraźnie” (J. Bożyk, *Tetmajer i Różewicz...*, s. 96, 97, 98). Zob. też: W. Rudowski, *Ostatnie dni Tetmajera*, [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół. Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 562-565.

⁷⁶ *labirynty*, P IV 239.

„przemienia się / dla ułaskawionych / w Boga”, przed poetą „otwiera się” jako „przepaść”⁷⁷. I właśnie z tej przepaści wyłania się wiersz:

kamień z nieba
wyzuty z ognia
meteor

12.

Tetmajer w wierszu Różewicza ogląda w monachijskiej Nowej Pinakotece *Wyspę umarłych* Böcklina i widzi w niej wyraz nadziei na wytchnienie:

ludzie odpływają jak mgły
z łąki na jezioro Idą odpocząć⁷⁸

Różewicz od lat przygląda się momentom przejścia z istnienia w nieistnienie. W jego rozpoznaniach trudno dostrzec ślady nadziei. Jest w nich najczęściej odmowa pociechy na kredyt. Jest niezgoda na pociechę żyrowaną przez jakieś inne istnienie – wyższe, istotniejsze, nieludzkie. Ten odruch niezgody sprawia, że dla istnienia prawdziwie ludzkiego wybiera poeta miejsce niedokonania, klęski, okaleczenia, radykalnego braku; miejsce nadciągającej zewsząd pustki, w której wiruje ziemia ludzi odarta z nieba, plująca „krwią i spermą”:

nieziemsko piękna
we wszechświecie rana
karbunkuł w łonie
drogi mlecznej⁷⁹

Z takiej perspektywy dobrze widać, że z bramy, na którą patrzyli dawni poeci, został już tylko napis:

„Lasciate ogni speranza
Voi ch'entrate”
porzućcie wszelką nadzieję
którzy tu wchodzicie⁸⁰

Po drugiej stronie tych słów „nie ma piekła”. Różewicz powie, że „zaczyna się” tam „raz jeszcze to samo”. To samo – czyli co? Dwaj pijani grabarze i pusty dół, w którym „pływają pety”? Zapewne. Ale przecież także ta dziwna i tajemnicza rzeczywistość, o której mówi wygłos wiersza – wygłos przechowujący w sobie być może dalekie, odwrócone echo jednego z najdziwniejszych i najbardziej enigmatycznych wierszy Tade-

⁷⁷ *** [na początku...], P III 256; kolejne cytaty z tej samej strony.

⁷⁸ Kazimierz Przerwa-Tetmajer, P III 42.

⁷⁹ *Zakatrupiony*, P III 163.

⁸⁰ *brama*, P IV 104; kolejne cytaty ze stron: 104, 105.

usza Micińskiego. Utwór, o którym myślę, nie ma tytułu i pochodzi z tomu *W mroku gwiazd*. Jest częścią cyklu *Wpółród raju*.

Stoi kamień na kamieniu – i jeszcze kamień –
a ty się serce, na smoka zamień.
– Czemu więźniu płaczesz – do swej wioski wrócisz!
– Idź swą drogą, Panie, bo się nie zasmucisz⁸¹.

Różewicz – słuchając tej samej śpiewki – zdaje się odpowiadać:

odwagi!
za tą bramą
nie będzie historii
ani dobra ani poezji
a co będzie
nieznajomy panie?
będą kamienie
kamień
na kamieniu
na kamieniu kamień
a na tym kamieniu
jeszcze jeden
kamień⁸²

Za ostatnim progiem, w miejscu, gdzie nie ma już nic, jest błędzące echo słów sprzed lat i ludowa przyśpiewka, która nigdy się nie kończy. Jakby Różewicz chciał powiedzieć, że również na tamtym brzegu, którego nie ma, będzie to samo uparte budowanie – ustawianie kamieni, układanie klocków, tworzenie kolaży. Budowanie wierszy, pisanie świata. Jakby poeta miał mimo wszystko nadzieję, że za progiem nieistnienia „wiersz się uda”, że nad cmentarzami poezji wyrośnie w końcu

wiersz wysoki
strzelisty
do nieba wzięty
jak wieża z kości słoniowej⁸³

Taka nadzieja nie ma w niczym oparcia. I jeśli wciąż się tli, to dzieje się tak chyba tylko dlatego, że nie zmienia się w „strzałę czarną / różę mistyczną”, nie ucieka „do nieba”, ale trwa „przy ziemi”⁸⁴.

⁸¹ T. Miciński, *Stoi kamień...*, [w:] tenże, *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 101 (wiersz przytaczam za edycją z epoki, by zachować oryginalną interpunkcję – z oczywistych względów poprawianą przez późniejszych edytorów poezji autora *Nietoty*).

⁸² *brama*, P IV 105–106.

⁸³ *jeszcze próba*, P III 269.

⁸⁴ Tamże.

13.

Różewicz jest realistą. Stara się opowiedzieć nasz świat. I wie, że jesteśmy tylko ludźmi. Dostrzega i próbuje uczciwie oddać dramat rozpadu ludzkiej rzeczywistości. Widzi nasze skarlenie, nasze życie na śmietniku, naszą kondycję sprowadzoną do poziomu odpadków odartych z godności istnienia. Od lat przypomina, że nasze „różowe ideały / poćwiartowane / wiszą w jatkach”, że sami „jesteśmy mięsem” i „człowieka tak się zabija jak zwierzę”, że przez nasze dzieje i przez naszą codzienność wciąż ciągną „furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni”⁸⁵. Te fragmenty *Niepokoju* pojawiające się w poemacie *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* przyprowadzają o dreszcz. Tym mocniejszy, że w nowoczesnej sztuce Różewicz każe zobaczyć kwintesencję tego, co widział przed laty „prowadzony na rzeź” – „transformację / ukrzyżowanej osoby / w wiszące martwe mięso”, i milczące, martwe „usta pełne krzyku i zębów”⁸⁶. Przyjęcie takiej perspektywy sprawia, że autor *Płaskorzeźby* wyrzeka się poezji, która nie jest „prawdą ludzką, rozpaczliwą i brutalną”⁸⁷. Wie bowiem i przyświadcza temu uparcie:

Nie ma innej tajemnicy niż uwięzienie człowieka w granicach jego doczesnego losu, nie ma innej prawdy niż prawda udręki istoty ludzkiej, nie ma innej poezji niż brak, nieobecność i głód poezji⁸⁸.

Taka poezja głodu to poezja, która zobowiązuje – chce angażować, próbuje być wyzwaniem dla etycznej strony naszego istnienia w świecie i wobec innych ludzi. I jeśli stara się stąpać po ziemi, jeśli szuka „zderzenia z rzeczywistością”, jeśli wyrzeka się chmur, jeśli rezygnuje z lotności, to czyni to wszystko po to, by nasze słowa na powrót „związać ze światem”, w którym zakorzenia się ludzka egzystencja i spełnia się ludzki los, a tym samym, by człowiek „zamieniony w mięso / zredukowany do mięsa / które cierpi”, odzyskał głos⁸⁹.

14.

Autor *Białego małżeństwa* jest odważny i poruszająco uczciwy. Wie, co to twarda mowa. Bywa wzniosły. Nigdy jednak nie staje się posągowy. Nigdy nie zapomina, że w ludzkiej egzystencji jest coś komicznego. Siedzi w nim po trosze namolny zrzęda, złośliwy safandula, który nie stroni od drobnych okrucieństw i umie, gdy trzeba, rubaszenie zarechotać i pieprzenie przysolić. Bywa nieprzyjemny i gorzki – często wtedy właśnie jest najbardziej przenikliwy. Ale mieści się w nim przecież także ktoś dobroniuszny

⁸⁵ *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, P III 339, 337, 336.

⁸⁶ Tamże, s. 337, 344.

⁸⁷ T. Burek, dz. cyt., s. 150–151.

⁸⁸ Tamże, s. 151.

⁸⁹ *** [Ukryłem twarz w dłoniach...], P III 204; wyżej nawiązuję do wiersza *Propozycja druga* (P II 201) oraz posługuję się wyimkiem z: T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 91.

i zabawny, zadziornie czuły. Niemal tkliwy. Niemal, bo jest również po męsku szorstki, chłodny, zdystansowany. Zawsze osłonięty gardą ironii. Nieco znudzony sobą. I śmiertelnie znudzony głupotą świata. Poirytowany. Dotknięty do żywego. Wciąż na nowo pokonywany przez rozpacz. I przez smutek. Szkicuję ten kubistyczny portret, żeby powiedzieć, że przedstawia on twórcę, którego dzieło jest zadziwiająco integralne, wewnętrznie konieczne, w paradoksalny sposób spójne. Zarazem jest to dzieło – jak pisał Kazimierz Wyka – „artysty o rzetelnej i zdolnej do rozwoju wyobraźni”⁹⁰. Ten ruch rozwijającej się wyobraźni nie jest nazbyt spektakularny. Różewicz dysponuje – jak sam mówi – „małą” wyobraźnią szarego człowieka, wyobraźnią „kamienną i nieubłaganą”, wyobraźnią kogoś, kto mówi do nas:

Wasz strach jest wielki
Metafizyczny
mój mały urzędnik
z teczką⁹¹

Ale właśnie ta wyobraźnia okiełznana – wzięta na munsztuk, prowadzona z pyskiem przy samej ziemi – sprawia, że w wielu wierszach autora *Niepokoju* ciągle fermentuje coś rzeczywistego i dlatego wciąż trzeba czytać go od nowa. To irytujące. Zwłaszcza dla historyka literatury.

15.

Różewiczowi nie sposób przytrzeć rogów. Jego pisarstwo od dawna żywi się wisusowskim humorem, ma w sobie wigor farsy i polemiczny żar. Ale jest w nim też solenność moralitetu, oddech filozoficznej przypowieści, czystość wzruszenia. Co więcej, jak pisze Tomasz Burek:

Z samej zasady nie bardzo dobrze wiadomo, co tutaj jest „tekstem głównym”, a co „marginesem”, co należy do wysokiego stylu moralnej powagi, liryzmu i tragizmu, a co lokuje się w domenę stylu niskiego, satyrycznie przetwarzającego owe tragiczne i poważne problemy naszej epoki⁹².

Autor *Uśmiechów* nigdy nie przestaje być ironistą. Wciąż pastiszuje poezję. Parodiuje jej dąsy i uniesienia. Nieustannie też przedrzeźnia samego siebie. Również w tych najczystszych, najmocniejszych wierszach, od których ciarki chodzą po plecach. Na tym polega kłopot z Różewiczem. A jednocześnie w tym leży jego siła. Jego stonowane, zimne, niemal oschłe wiersze potrafią przyprawić o zawrót głowy. Zrobione z osławionych prozaizmów, z protokolarnych relacji, z rzeczowych wyliczeń, suchych stwierdzeń, prostych komunikatów – programowo stronią od poetyckich

⁹⁰ K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*, [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 317.

⁹¹ Cytuję kolejno: *Wyobraźnia kamienna*, P I 68; *Strach*, P II 141.

⁹² T. Burek, dz. cyt., s. 141.

zawijasów, uników, kluczenia. Chcą być śpiewem, który – jak czytamy w *Poetyce* – „mija cmentarzyska / słów i obrazów / Rozgarnia szkoły rekwizyty / dotyka serc i rzeczy / pisze wiersze proste”⁹³. Te „wiersze proste”, o których marzył poeta w roku 1951, nie szukają „porównania ani przenośni / peryfrazy ani hiperboli”. Szukają jednoznaczności. Mają być jak „słowa nadziei” – „wydrapane / na więziennym murze”. Mają mocno przylegać do powierzchni świata. W istocie jednak przez lata uparcie i na różne sposoby wprawiają w ruch własną fakturę. Biorą na siebie – jak mówi poeta – „rozgromienie / obrazów” i „konanie form”⁹⁴. Biorą pod włos odbitą w nich rzeczywistość. Mierzwią nasze sposoby widzenia, nasze zapatrywania, lekturowe nawyki. Temu służą te niekończące się łańcuchy wyliczeń, ciągi metonimicznych skrótów, układanki z klocków, kolaże tworzone z kanciastych figur znalezionych w codziennej gazecie. A na innym poziomie – kapryśność, rozkojarzenie, ironiczny dystans, szorstkość przerysowań, pęknięcia, zgrzyty. Wszystko to sprawia, że poezja autora *nauki chodzenia* ma w sobie coś z kalejdoskopu, coś z jarmarcznego przedstawienia przy dźwiękach katarynki, coś z martwego krajobrazu, w którym – jak czytamy w *Masce* – „wiruje pusta karuzela”⁹⁵. Taka poezja kiedyś sączyła się „z pęknięcia / ze skazy”⁹⁶. Teraz – „potrzebuje spokoju”⁹⁷. Teraz więc – na starość – poeta zmienił zakończenie jednego z najgłośniejszych swoich wierszy, jakby chciał przypomnieć, że „poezja / jak otwarta rana / ostatnie krwi płynienie”, to poezja, która „przegrywa sama ze sobą”, a to oznacza między innymi, że dopóty jest „poezją żywą”, dopóki fermentuje i dojrzewa w niej to coś, co boli, co niezagojone trwa w nas, jak miejsce po uderzeniu, jak bezgłośny ślad rany⁹⁸. Wolno chyba powiedzieć, że dla Różewicza – jak pisze Tomasz Kunz – „prawdziwym wyzwaniem jest umiejętność wytrwania w prawdzie nieodwracalnej kłęski, dochowanie «wierności przegranej»”⁹⁹. Poeta wie bowiem od dawna i w roku 2006 przypomniał o tym w składającym się z fragmentów *Credo*, że prawdziwa „gramatyka poezji / to gramatyka milczenia i braku”, że poezja rodzi się „okrwawiona i ślepa” i nieustannie musi „wszystko zaczynać od początku”¹⁰⁰. I wie też, że pod jej dyktando „złowiony” zostawia w wierszu „język / razem z wnętrznościami”¹⁰¹.

⁹³ *Poetyka*, P I 299; kolejne cytaty ze strony 300.

⁹⁴ *Powstanie nowego poematu*, P II 419.

⁹⁵ *Maska*, P I 8.

⁹⁶ T. Różewicz, *O pewnych właściwościach tak zwanej poezji*, [w:] tenże, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 98.

⁹⁷ *O pewnych właściwościach (tak zwanej) poezji*, P II 281.

⁹⁸ Przywołuję kolejno: *Liryki lozańskie*, P II 326; *Moja poezja*, P II 421.

⁹⁹ T. Kunz, dz. cyt., s. 120.

¹⁰⁰ *Credo (fragmenty)*, P IV 348.

¹⁰¹ rozmowa z Przyjacielem, P III 296. Zob. też: *Acheron w samo południe*, P II 316. Trzymając się ważnych dla Różewicza metafor rybackich, można dopowiedzieć, że dla autora *Złowionego* poezja ma coś z niewodu – „wejście do wnętrza / jest otwarte / dla wszystkich // wyjścia nie ma” (*na obrzeżach poezji*, P IV 74).

W roku 1959 pisał Kazimierz Wyka:

Poezja Tadeusza Różewicza osiągnęła dostępną jej całkowitą dojrzałość. Dostępną w ramach założeń moralnych i filozoficznych uprawianych przez poetę. Krytyk w takim wypadku nic więcej nie ma do powiedzenia¹⁰².

Jeśli nie krytyk, to kto? Nie jestem pewien. Odpowiadam więc ostrożnie – wskazując tropy ważnych dla mnie odczytań dzieła autora *Niepokoju*¹⁰³. Po pierwsze: czytelnik, który wraz z Różewiczem odważy się przekroczyć granice literatury i pozwoli, by poetyka tekstu żyjącego „poza wszelką formą” stała się poetyką żywej lektury¹⁰⁴. Po drugie: ktoś, kto w zapisach poety zobaczy otwartą ranę, ciemną epifanię nieistnienia, milczący ślad odwróconej obecności, ślad żłobiony przez cierń, przez znikający kilwater czegoś dojmująco realnego, co płynie przez naszą rzeczywistość i niekiedy znajduje przystań w milczeniu umarłych poetów. Ten port jest miejscem nieobecności, odsłania się jako skaza, pęknięcie, okaleczenie, brak, ale to właśnie tam dosięga nas rzeczywiste istnienie „jeszcze czegoś” – prawdziwe istnienie czegoś, co przekracza ramy „całego życia”, bo „jest większe od życia”¹⁰⁵. W tych dziwnych jak na Różewicza formułach odzywa się nieodparte istnienie czegoś najcenniejszego, czego „byłoby żal”, czegoś

ogromnego wspaniałego
poza słowem
poza ciałem¹⁰⁶

Czy ta oszałamiająca obecność nie zamyka nam ust? Czy jej żywe ślady nie zamykają się bez reszty we własnych granicach? Czy „poezja żywa” nie wyklucza komentarza? Czy w ogóle trzeba tu coś mówić? Trzeba – bo „poezja [...] żyje w poecie / pozbawiona formy i treści”, „bo to co boskie / między ludzkimi istotami / ciągle poszukuje / swojego wyrazu”¹⁰⁷. Trzeba – bo również w ten sposób ta żywa obecność odsłania i uwydatnia swoje „dziwne znaczenie, dojmującą zagadkowość, tajemnicę”¹⁰⁸.

¹⁰² K. Wyka, *Dwa razy Różewicz*, [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni...*, s. 339.

¹⁰³ Mam na myśli przywoływane wyżej książki Zbigniewa Majchrowskiego, Andrzeja Skrendy i Tomasza Kunza oraz rozprawę Ryszarda Nycza: *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 186–207.

¹⁰⁴ *Buty i wiersze*, P III 167.

¹⁰⁵ Cytuję kolejno: *czego byłoby żal*, P III 394; *dlaczego piszę?*, P IV 166.

¹⁰⁶ *czego byłoby żal*, P III 394, 395.

¹⁰⁷ Cytuję kolejno: *** [*poezja nie zawsze...*], P III 255; *czego byłoby żal*, P III 394.

¹⁰⁸ A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 196.

SUMMARY

Paweł Próchniak

Różewicz: Poems of the dark

The essay is an attempt to describe different varieties of “darkness” present in Różewicz’s oeuvre and co-creating the *imaginarium* of his work. The author reproduces the internal network of complex relationships connecting the theme of dark with related motives and qualities. The darkness itself is understood here as a figure of the imagination, which with particular force reveals the existential dimension of Różewicz’s poetry, but is also a trace of metaphysical recognition and is closely associated with the “secret”, represented in the poet’s works as “dark” reality, internally “disturbed”, “cracked”, full of “flaws”, and yet in its own way “dead”. In this context, the author of the essay addresses the dialogue of the poet with the Young Poland movement and includes the “dead” poetry of this period in the problem of the graveyard of poems characteristic of Różewicz, and thus the themes of “life” and “death” of poetry (and “living poetry”), so important to Różewicz, are linked with the “darkness” (“secret” and “death”) as an analogue of experience – both poetic and existential.