

DOROTA
TAŁAJ*

122

DOROTA TAŁAJ

Śladami Mickiewicza

(klocek z tomu zawsze fragment)

klocek

W Śmiełowie

Ciastosia parzy kawę
której zapach boski
snuje się po domu
państwa Kostołowskich

z dębu Mickiewicza
został klocek

klocek

z którego wyrasta
za oknem dąb
mchami brodaty
włożywszy pięć wieków
na swój kark garbaty

zamykam oczy
słyszę skrzyp drewnianej podłogi
to do pana Muhla
skrada się nocą
Pani Konstancja

uśmiecham się
broń Boże nie myślę
nic złego
potem... chciał Adam
wejść do stanu duchownego

z dębu został klocek
trzymam go na dłoni
za oknem szumi dąb zielony

* Instytut Studiów Podyplomowych w Tychach.

to żyje wielki Baublis
w którego ogromie
wiekami wydrażonym
jakby w dobrym domu
dwunastu ludzi
mogło wieczerzać
za stołem

oddaję klocek
zamykam dłoń
wychodzę

drogę mi przebiegł
kot uczony
spada liście z drzewa
i czasu zasłony

W twórczości autora *Niepokoju* wiersz *klocek* wyróżnia się mocnym mickiewiczowskim tchnieniem. Impulsem do jego napisania była wizyta poety w Muzeum Mickiewicza w Śmiełowie w lutym 1993 roku. Tekst wpisuje się w inne literackie świadectwa podróży Różewicza artystycznymi szlakami¹ w poszukiwaniu wrażeń estetycznych, doświadczeń duchowych i odkrywania biografii wybitnych twórców przez osobisty udział w części ich legendy. Peregrynacje te są motywowane pragnieniem powracania do źródeł poezji, poszukiwania jej początków, wiary w istnienie rzeczywistości i doświadczeń pierwotnych, a dla poezji archetypicznych.

W *klocku* odsyłają do tej sfery sygnały topograficzne związane z otoczoną przez liczne dęby śmiełowskim pałacem, w którym Mickiewicz pod przybranym nazwiskiem Muhl przebywał w czasie podróży po Wielkopolsce (w roku 1831). Istotne są także znaki prowadzące do biografii poety: wspomnienie romansu z siostrą pani domu i wzmianka o „stanie duchownym”, najprawdopodobniej aluzja do okresu towiańskiego. Biografia wieszczka zostaje ujęta w dużym skrócie, zamknięta w jednej niedyskretnej uwadze i w lakonicznym przypomnieniu skądinąd wielce poruszającego Różewicza okresu², w którym autor liryków lozańskich przestał pisać³

¹ K. Wyka, *Podróżnictwo i temat włoski oraz Arkadia potępiona?*, [w:] tenże, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 19–43. Podobnie ma się rzecz w *Gawędzie o poetach (fragmenty)* z tomu *Płaskorzeźba*, gdy Różewicz wplata frazy z *Sonetów krymskich* w opisanie doświadczenia z wycieczki: „popłynąłem do Gurzufu / aby się wesprzeć post-romantycznie / na Ajudahu-Skale / „(sto pięćdziesiąt lat po Adamie) / Niedźwiedzia Góra / czarna / z pyskiem zanurzonym w morzu / liże leniwe fale” (T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 3, Wrocław 2006, s. 307). O ile nie zaznaczam inaczej, wszystkie wiersze Różewicza cytuję za tym wydaniem, stosując skrót P i oznaczając numer tomu liczbą rzymską, a liczbą arabską – numer strony.

² T. Kłak, *Liryki lozańskie Różewicza*, [w:] tenże, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999, s. 117–138.

³ Pozorna dezynwoltura w traktowaniu biografii i dzieła poetów romantycznych podobna jest tu do tej, która pojawiła w *Portretach z zeszytów szkolnych z Uśmiechów*. Została tam, na prawach swoistego recydingu, poddana obróbce dydaktycznej i zmielona na być może efektowną (w estetyce postmodernistycznej), ale pozbawioną celności papkę. Na pewno jednak jej pokraczny zapis stanowi świadectwo czyjś zniekształcającego, lecz osobistego

(celowo nie używam tu słowa „zamilkł”). Dalej ślady pożądanej, pierwotnej rzeczywistości odkrywane są w realiach dzisiejszego Muzeum, którego kuratorem jest Ewa Kostołowska, splecionych z wątkami z *Pana Tadeusza*. Pojawia się zatem kawiarka Ciastosia, reminiscencja perypetii miłosnych Tadeusza i Telimeny, oraz dąb Baublis. Dla zaistnienia tych obrazów istotna jest odautorska informacja: „zamykam oczy”. To nie tylko sygnał zaśnięcia. Poeta, który „widzi i opisuje”⁴, i którego poezja bierze się z przenikliwego oglądu rzeczywistości, tu nie doświadcza naocznie, lecz wspomina. Patronką tego tekstu mogłaby być zatem Mneme.

Wiersz na pierwszy rzut oka ma budowę szkatułkową. Pod tytułem *klocek* zawiera się szczególna relacja z pobytu w Muzeum rozpoczynająca się od słów „W Śmiełowie” i zakończona: „wychodzę”, po czym następuje jeszcze jedna strofa. Jednak w obrębie relacji kilkakrotnie pojawiają się różnie motywowane słowa „klocek” i „dąb”, przemieszczające się w obrębie planów kultury i natury możliwych do wyodrębnienia w wierszu i raz je rozdzielają, raz łączą w jedno (o czym za chwilę). Ponadto te słowa-klucze funkcjonują jako namacalne konkrety, wyrzucane na plan niegdyśiejszy i ku rzeczywistości epopei. Dochodzi do zapętlenia, kołowrotkowej zmiany, poruszenia sensów, co daje efekt zaciemnienia poezji i wymaga rozpatrzenia wielu znaczeń „dębu” i „klocka”. Nie można też mówić o klasycznej szkatułce; mamy raczej do czynienia ze spiralą, to jest sumą łuków, które stykając się zaledwie końcami, tworzą *continuum*. Formalne powtórzenia słów i fraz nie stanowią o spójności tekstu, lecz wzmagają wrażenie jego niezborności. Semantycznym wyznacznikiem spójności, pożądanym zwornikiem, okazują się wzmianki i aluzje do Mickiewicza, od pierwszej do ostatniej strofy wiersza. Jego dzieło i biografia (oficjalna, intymna i duchowa) zostały tu potraktowane na równi – jako teksty, równoprawne także z innymi tekstami, mogące tworzyć „delikatną tkankę poezji”. Mickiewicz zostaje tu przywołany szerzej, nie jest tylko kwestią poetyckiego idiomu, jak to się przeważnie dzieje w poezji Różewicza po roku 2000, ale ukrywa się w głębokiej strukturze tekstu i odsyła do romantycznej formacji kulturowej.

Spróbujmy zatem prześledzić znaczenia słów-kluczy.

z dębu Mickiewicza
został klocek⁵

Dosłownie jest tu przywołane drzewko dębowe, które Mickiewicz, zobaczywszy w ogrodzie śmiełowskim wyrwane przez wicher z korzeniami, posadził na nowo i wygłosił przy tym sentencję o odrodzeniu się Polski. Dąb rósł do lat dwudziestych XX wieku, aż powalił go piorun. Ówcześni właściciele majątku, Chełkowscy, chcąc zachować pamięć o Mickiewiczu, kazali porąbać kloc (tak fachowo dendrolodzy nazywają ścięte drzewo) i wyciosać z niego cegiełki-klocki, które potem sprzedawali w celu zbudowania pomnika

odbioru. Interesujący komentarz do tego cyklu stanowi praca Romualda Kanarka, *Humor z zeszytów szkolnych?*, [w:] *Dlaczego Różewicz*, red. J. Brzozowski, J. Poradecki, Łódź 1993, s. 72–89.

⁴ T. Różewicz, *To i owo*, Wrocław 2012, s. 7.

⁵ P III 376.

wieszczka. Dziś w miejscu dawnego dębu Mickiewicza stoi ten właśnie monument. Różewiczowska strofoida jest podaną w błyskawicznym skrócie historią istniejącego drzewa. Jej lapidarność i kontekst wiersza otwierają możliwości metaforycznego odczytania sensu dębu: potężne, odwieczne drzewo nadaje światu perspektywę wertykalną, jest symbolem ładu zawartego w strukturze hierarchicznej, niesie wartości niezmiennie⁶. Litwini uważali ogromne dęby za drzewa święte, z których dobywały się głosy przepowiadające przyszłość. Można ów dąb z wiersza skojarzyć z twórczością romantyka, klocek zaś – z poezją Różewicza, którą tak właśnie rozpoznał i określił sam twórca⁷ oraz wybitny jej badacz, Kazimierz Wyka⁸. Profesor odnosił to określenie to kubistycznej budowy wierszy, poeta zaś posługiwał się nim jako symbolem prostoty i milczenia poezji: w *jeszcze próbie z Płaskorzeźby* wyraźnie kontrastuje klocki leżące na podłodze z „wierszem wysokim / strzelistym”⁹.

Klocek można też włączyć w Różewiczowskie figury odcięcia, rozpadu, dezintegracji¹⁰. Jest resztką, ułamkiem, kawałkiem z ruiny, znakiem kresu; ale jednocześnie nowego początku, bo zachowuje tożsamość tworzywa, z którego zbudowana była dawna całość. „Kto tu trąca ruinę, ten principium trąca” – pisał przecież jeden z patronów tej twórczości¹¹. Klocek jest resztką dawnej poezji, jej nowym kształtem, figurą nowej sztuki. Jest wyrazem współczesnego piękna, bo w puencie *nauki chodzenia* Różewicz pisze: „skreśl słowo piękno”¹². W jego wierszach rysują się również inne tego typu metonimie: patyczek, kamyk, grudka błota, kopczyk ziemi, biały pęd¹³. To drobiazgi, rzeczy nietrwałe, nieintegralne, bezpostaciowe. Zarazem są to figury odsyłające do sfery pierwotnej, związanej z żywiołem ziemi. Ważne są u Różewicza obrazy splecionych korzeni¹⁴, kreta przekopującego ziemię¹⁵, metafora autorskiego „ja” jako larwy¹⁶. Piękno, które należy do istoty poezji, i które przecież urzeka w *klocku*, według autora trzeba odgrzebać, wygrzebać, odkryć poprzez drażnienie w ciemności korytarzy.

Podążajmy dalej linią tekstowej spirali ułożonej ze słów-kluczy.

klocek

z którego wyrasta
za oknem dąb

⁶ J. Płuciennik, *Dwa światy – dwie poezje, czyli Różewicz o stosowności*, [w:] *Dlaczego Różewicz...*, s. 31–41.

⁷ „O, nędzo porównań, złoto milczenia! «Poezja», która zmienia się w drewniane klocki” (T. Różewicz, *Kartki z gliwickiego dziennika*, 13 listopada 1955, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 4).

⁸ K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*, [w:] *tenże, Różewicz parokrotnie...*, s. 114–115.

⁹ P III 269.

¹⁰ T. Kłak, dz. cyt., s. 121.

¹¹ C.K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa. Pisma wybrane*, t. II: *Poematy*, Warszawa 1968, s. 382, w. 68.

¹² P IV 250.

¹³ Por. np.: *Mozaika bułgarska z roku 1978 z tomu zawsze fragment*, P III 346; *jeden z Ojców kościoła poezji*, *Credo*, *Elegia z tomu Cóż z tego, że we śnie*, P IV 337, 344, 381; *patyczek z tomu nożyk profesora*, P IV 113; *Dwa wierszyki z tomu Płaskorzeźba*, P III 260.

¹⁴ *Na ścięcie drzewa z tomu Na powierzchni poematu i w środku*, P III 212.

¹⁵ *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów z tomu Opowiadanie traumatyczne*, P III 171.

¹⁶ *Larwa z tomu Twarz trzecia*, P II 378.

mchami brodaty
włożywszy pięć wieków
na swój kark garbaty

W otaczającym pałac śmiełowski ogrodzie podziwiać można liczne dęby, widoczne zza okien Muzeum, a obok pomnika wieszczą rośnie monumentalny dąb amerykański. Tyle niezbędnego komentarza, który odnosi słowa wiersza do planu realnego. Dla opisu niezwykle nowego dębu wybiera jednak Różewicz słowa z *Pana Tadeusza*, które są tu tylko tropem, przynętą rzuconą czytelnikowi. Jeśli ją złapie i zajrzy do hipotekstu, uzyska semantyczny zwornik tej strofy z poprzednią.

A dalej, jakby starce na dzieci i wnuki
Patrzą, siedząc w milczeniu: tu sędziwe buki,
Tam matrony topole i mchami brodaty
Dąb, włożywszy pięć wieków na swój kark garbaty,
Wspiera się jak na grobów połamanych słupach,
Na dębów, przodków swoich, skamieniałych trupach¹⁷.

To fragment opisu litewskich lasów, gdzie w miejsce starych, uschłych lub spróchniałych drzew, wyrastają nowe, młode. Różewiczowskie poszukiwania pierwotnej, archetypicznej rzeczywistości i praprzyczyny poezji prowadzą przez następstwo pokoleń i wspieranie się tego, co nowe na starym, w głąb, do ziemi skrywającej groby. To ziemia, gleba jest końcem i początkiem, symbolem umierania i płodności. Nie piszę „życia”, ani „zmartwychwstania”, ani nawet „odradzania”, bo wszystkie te słowa były zbyt duże wobec figur wierszy – pędów kielkujących z ziemi i kreta usypującego mały kopczyk:

mój wierszyk
zakopany
w rodzinnej ziemi obumiera
z wiosną się budzi
ślepy wypuszcza białe pędy
chce ciągle „do ludzi”

(*Dwa wierszyki*, z tomu *Płaskorzeźba*, P III 260)

słowik kret
usypał nad sobą
kopczyk ziemi
rodzinnej

(*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*, P III 171)

W ziemi tkwi zatem potencjał życia, jest materią pierwotną, idealną. Stanowi doskonale połączenie tego, co miękkie i uległe z tym, co twarde

¹⁷ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz. Dzieła* [Wydanie Rocznicowe], tom IV, Warszawa 1998, s. 93: księga III, w. 562–567.

i stawiające opór¹⁸. Istotą poezji jest oscylowanie nie tyle między życiem a śmiercią, ile między sposobami istnienia; między nieforemną, nieuchwytną materią a kształtem namacalnym i konkretnym. Przy czym kształt ów cechuje u Różewicza kruchość i tymczasowość (są to: biały pęd, kopczyk, grudka, patyk, klocek).

Ten cytat otwiera jednak jeszcze inną perspektywę. Połamane słupy grobów, na których wspiera się dąb z *Pana Tadeusza* i dąb z *klocka*, przywołują obraz zniszczonego cmentarza. Prawdopodobnie żydowskiego, bez figur i krzyży, ale z pionowymi macewami o prostokątnym kształcie przypominającymi słupy. W epopei obraz ten jest romantycznym wyrazem przemijania, ale przeniesiony do wiersza współczesnego uległ rekontekstualizacji. Po II wojnie światowej nie da się nie zauważyć aluzji do świata i do poezji próbujących powstać na nowo po wojnie i Holokauście. Gest wspierania się na połamanych grobach (macewach) to próba życia i tworzenia po Oświęcimiu.

Na krzywiźnie spirali umieszcza teraz Różewicz wyrywki z biografii Mickiewicza: romans z Konstancją i okres „stanu duchownego”. Interesuje go czas przemiany wewnętrznej poety, która znalazła swój finał w kole towarzyszyków. Wcześniej Różewicz przywołał to doświadczenie w *Lirykach lozańskich* (P II 326), na co zwrócił uwagę Tadeusz Kłak¹⁹. Badacz przeprowadził paralelę między Różewiczowską formułą śmierci poezji a zamilknięciem Mickiewicza. W ten sposób tłumaczył fascynację autora *Twarzy trzeciej* duchową przemianą wieszczą prowadzącą do „złamania pióra” i pozostawiania „bez poezji”. Podobnie rzeczy mają się w *klocku*, i podobnie „utwór o Mickiewiczu i jego poezji stał się w końcu wierszem o poecie, o jego kryzysowej sytuacji, o dramacie i zwątpieniu, o zakończeniu przyjętej roli”²⁰. Zaprzestanie tworzenia poezji przez Mickiewicza Kłak ujmuje właśnie w formule duchowego załamania, kryzysu. Tłumaczy, że Mickiewicz „skazał poezję na śmierć, uznając jedynie wartość czynu”²¹.

Pytanie „dlaczego przestał pisać?” na nowo podejmuje Aleksander Nawarecki²². Przywołuje najpierw opinię Weintrauba o rozczarowaniu wspólnotą wychodźców i zwróceniu się ku czynowi. Drugi powód zamilknięcia poety Weintraub widzi w sferze życia intymnego, w abstynencji seksualnej, do której przywiodły poetę poglądy religijno-moralne i małżeństwo. Z chwilą, gdy Mickiewicz „zdyscyplinował swój temperament”, popadł w niemoc twórczą. Może dlatego Różewicz w błyskawicznym przeglądzie biografii ustawia obok siebie wątek chwilowego romansu, sugerującego pełnię artystycznego żywiołu oraz, po wielokropku, poddanie się siłom „duchowym” oznaczające kres poezji. Nawarecki zwraca jednak uwagę, że wieszcz nie zamilkł,

[...] a jedynie przestał pisać. Nie mógł zamilknąć, skoro właśnie z mowy uczynił swój podstawowy instrument, przemawiając publicznie na paryskich

¹⁸ A. Kamieńska, *Gaston Bachelard. Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin-Bensheim 2003, s. 72.

¹⁹ T. Kłak, dz. cyt. Za zwrócenie mi uwagi na znaczenie tego szkicu dziękuję Pani Profesor Annie Węgrzyniak.

²⁰ Tamże, s. 135.

²¹ Tamże, s. 132.

²² A. Nawarecki, *Dlaczego przestał pisać?*, [w:] tenże, *Mały Mickiewicz*, Katowice 2003, s. 78-106.

konwentykłach, w katedrze lozańskiej i w College de France, aby wreszcie zatracić się w kaznodziejsko-misyjnym oratorstwie Koła Sprawy Bożej²³.

Badacz zachęca, by zaufać Mickiewiczowi, porzucić niedyskretne spekulacje i w rezygnacji z tworzenia dostrzec nową wartość oraz kierunek, który wieszcz obrał. Być może mamy wówczas do czynienia z zaprzeczeniem ekspansji „grafemicznie upostaciowanej logosfery”, krytyką istniejących form literackich oraz próbą urzeczywistnienia odmiennej koncepcji poezji:

To ciśnienie logosfery i napięcia w jej obrębie łamią poetom pióra, pozornie skazując ich na milczenie, które w wielu wypadkach staje się najbardziej prawdziwą poezją współczesności²⁴.

Różewiczowskie dążenie ku milczeniu, wielokrotnie podkreślane przez badaczy, obrazy odejmowania słów, skreślenia, a nawet zabijania wiersza (np. w *Wierszu z tomu Na powierzchni poematu i w środku*, P III 240), nie są w istocie zabijaniem poezji i celebracją jej śmierci, ciężeniem ku pustce słowa, ale rozstawaniem się ze sferą języka pisanego, w którym to już nie „ja”, ale „moja ręka pisze”. Wszak „poetą jest ten który pisze wiersze / i ten który wierszy nie pisze”²⁵.

Autor studiów mikrologicznych dochodzi do wniosku, że Mickiewiczowskie porzucenie pióra miało związek z zanurzeniem romantycznego poety w cywilizacyjną przemianę kultury oralnej w piśmienną i z dziewiętnastowieczną ekspansją druku. Te zagadnienia podjął Walter Ong²⁶, problematyzując literacką oralność i znaczenie pisma w wymiarze antropologicznym. *Pan Tadeusz* (hipotekst *klocka*) w ujęciu Anny Opackiej²⁷ jest poematem opisującym językiem żywej mowy, gawędy, wspólnotę nieznaną pisma. „Ustność” narracji epopei zasadza się m.in. na powtarzaniu tych samych, choć minimalnie modyfikowanych formuł-klisz. Z takim samym ukształtowaniem mamy do czynienia w wierszu Różewicza: odpowiadają mu frazy o dębach i klocku. Ponadto, podobnie jak w poemacie, mamy tu ślady wskazywanych przez Ongę empatii i zaangażowania opowiadającego: „uśmiecham się / broń boże nie myślę / nic złego”, a w dwóch skreślonych scenkach z życia poety rysuje się podkreślana przez filozofa przewaga skonkretyzowanych sytuacji nad uogólnieniem. Poza tym źródłem, z którego „sączy się” poezja (by wspomnieć metaforę „poezja jak otwarta rana / ostatnie krwi płynienie” z *Liryków lozańskich*), jest dla obu utworów wspomnienie i tęsknota za utraconym, próba zatrzymania odchodzących, ostatnich chwil; w charakterystyce oralności Onga odpowiadałoby to za barwieniu agonistycznemu. Tu, w tym miejscu spirali, ujawnia się sens wcześniejszego przywołania Mnemozyny: świat sprzed epoki piśmiennej był zdany na pamięć wędrownych śpiewaków. Poezję słuchano i śpiewano,

²³ Tamże, s. 83.

²⁴ K. Rutkowski, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984, s. 59.

²⁵ *Kto jest poetą z tomu Nic w płaszczu Prospera*, P II 279.

²⁶ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.

²⁷ A. Opacka, *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Katowice 1998.

przechowywano w sercu. Wyostrzany od początku wiersza instrumentacjami głoskowymi zmysł słuchu, potem wywoływany nocnym skrzypieniem drewnianej podłogi i szumem liści zielonego dębu, znajdzie swój finał w końcowej strofie.

Zarówno Kłak, jak i Nawarecki sięgają do wykładów lozańskich dla potwierdzenia właściwego kierunku obranej interpretacji tzw. zamilknięcia Mickiewicza. Tematem wystąpień w Szwajcarii była literatura rzymska z czasu jej upadku i nadchodzącego chrześcijaństwa, co pierwszy z badaczy wydobywa i przenosi na rozumienie duchowej sytuacji autora. W wykładach wieszcz próbował charakteryzować różne poezje: grecką, hebrajską, perską, twórczość ludów germańskich; używał przy tym kategorii oralności i piśmiennego oręza, jakie wniosło chrześcijaństwo. Te konstrukcje intelektualne, w istocie jednak pozostające poza głównym nurtem lekcji, akcentuje Nawarecki. Mickiewicz nie daje pierwszeństwa śpiewanej i słuchanej poezji greckiej nad rzymską, ale zachęca do ich łączenia:

Jeżeli mię teraz zapytacie, Panowie, której z obu literatur winniśmy dać pierwszeństwo, odpowiem, że pisarz nowoczesny, który by się ubiegał o zaszczyt klasycyzmu, to znaczy powszechności, musiałby nieodzownie z grecką bezpośredniością połączyć rzymski artyzm²⁸.

Niewątpliwie wykładowca rozważa śmiertelność dla żywiołu pieśni działanie pióra. Wiadomo również, że Wincentemu Polowi Mickiewicz dawał rady dotyczące sprawdzania jakości poezji poprzez rozprzestrzenianie ich wśród ludu i czekanie, czy wróćą w postaci pieśni²⁹.

I wybrzmiewa ona w kodzie wiersza: słowa „leci liście z drzewa” to początek jednej z *Pieśni Janusza*, napisanych przez Pola w czasie walk powstańczych na Litwie w 1831 roku. Zatytułowana jest *Śpiew z mogiły*³⁰, a tytuł ten wpisuje w tekst Różewiczowski przekonanie o dualistycznym sposobie istnienia poezji: pisanej, rzymskiej twórczości, która musi umrzeć, by stać się podobną do poezji wędrownych śpiewaków, zapadającej w serca słuchaczy.

Z kwestią oralności i piśmienności wiąże się także klocek jako materialny przedmiot. Pismo, książka to przedmioty materialne, stojące w opozycji do kultury ducha, serca, pamięci. Przed zaistnieniem literatury w wersji graficznej trzeba było rzeczy ważne znać na pamięć, to znaczy nosić w sercu. Pismo dokonało radykalnego rozdzielenia tego, co w sercu, od tego, co w pamięci. I może dlatego Różewicz pisze: „mam język rozdarty” (*Acheron w samo południe*, z tomu *Twarz trzecia*, P II 308). „Twardość” rzymskiej literatury, jej „dobrze ułożone fałdy togi”, jak mówił Mickiewicz, łączą się z kubistyczną i doskonałą formą prostopadłościanu.

²⁸ A. Mickiewicz, *Dzieła*. [Wydanie Rocznicowe], t. 7: *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, Warszawa 1997, s. 173.

²⁹ M. Janion, *Wstęp*, [w:] W. Pol, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. XXV.

³⁰ Pieśń wykonywana jest do dziś do muzyki skomponowanej przez Fryderyka Chopina (Op. 74, nr 17).

z dębu został klocek
trzymam go na dłoni
za oknem szumi dąb zielony

Gest trzymania klocka na otwartej dłoni można odczytać jako uznanie siebie za doskonałego artystę (Różewicz jest człowiekiem skromnym, ale zna swoją wartość³¹). Idealne formy są jednak pozbawione życia symbolizowanego przez zielony dąb szumiący za oknem. Doskonale, bo jak na dłoni, widoczny klocek skonfrontowany zostaje z tym, co słyszalne. „Widzę i opisuję” ze „słucham i śpiewam”. Wyrażona w ten sposób tęsknota za melicznością poezji zostaje podkreślona melodią mickiewiczowskiej frazy:

to żyje wielki Baublis
w którego ogromie
wiekami wydrążonym
jakby w dobrym domu
dwunastu ludzi
mogło wieczerzać za stołem

Jest to dokładny (za wyjątkiem początkowego „to”) cytat z księgi III, w. 27–29. Warta przypomnienia jest historia sławnego dębu. Baublis był tysiącletnim drzewem rosnącym na Żmudzi, mającym 12,5 metra w obwodzie³². Było to drzewo otaczane powszechną czcią³³. W 1811 roku większość konarów i gałęzi Baublisa była sucha, a pojawiające się listki „drobne i wątłe” za sprawą lisów, które podkopały korzenie. Chcąc ocalić drzewo rosnące niedaleko od ogrodu, Dionizy Paszkiewicz, polsko-litewski pisarz, nakazał je ściąć. Podzielono kłoc na trzy części i jedną z nich ustawiono w ogrodzie artysty, pod żyjącym średniej wielkości dębem. I tak ów drugi dąb „rozłożystymi gałęziami nieboszczyka pradziada swojego zwłoki skrywa [...] – jak dzieci swoich rodziców i dziadów, nie tylko żyjących, ale i popioły ich, szanować są obowiązane”³⁴. Kłoc Baublisa Paszkiewicz wydrążył i założył w jego spróchniałym pniu muzeum litewskich pamiątek narodowych. Pozyskiwał je sam, prowadząc na sposób dyletancki badania naukowe, tj. przekopując grodziska i cmentarze. W pniu umieszczone zostały przedmioty wydobyte z ziemi, z mogił: części zbroi, fragmenty naczyń, kości, kawałki drewna, a nawet biblioteka ze zwojów rękopiśmiennych³⁵.

³¹ Por. T. Różewicz, *Kartki z gliwickiego dziennika...* Różewicz ubolewa tam, że nie został dostatecznie doceniony, a przecież „stworzył nową poezję”.

³² Z. Głoger, *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1974.

³³ M. Brensztejn, *Baublis*, [w:] tenże, *Dionizy Paszkiewicz. Polsko-litewski pisarz na Żmudzi*, Wilno 1934, s. 15–16, 22, 29, 48–63.

³⁴ Tamże, s. 50.

³⁵ Ponadto stał tam stół i ławka. Paszkiewicz utrzymywał, że wewnątrz na stojąco zmieści się nawet piętnaście osób. Pisarz kochał Baublisa i wielką miłością otaczał pamiątki przechowywane w jego pniu. Przyjmował wielu gości i zwiedzających, w końcu także Jana Łoboykę, profesora języka i literatury rosyjskiej na Uniwersytecie Wileńskim. Ten „chwalił zbiory, nadmiernie przeceniając ich wartość naukową, doradzał oddanie ich uniwersytetowi, nawet podobno przyobiecując Paszkiewiczowi wyjednanie za to jakiegoś orderu”

Opowieść przytoczona została celowo dość dokładnie, ponieważ w zaskakujący sposób wiąże się symbolicznie z twórczością Różewicza, która pyta o sposób istnienia poezji, zabijana podnosi się z mogiły, by znów zniknąć w żywiole piśmienności. Jest częstokroć zbieraniną resztek, fragmentów, słów już dawno użytych. Budowana jest ze strofoid, strof swoiście niepełnych czy pourywanym. Ponadto dzieje Baublisa rzucają światło na relację autora *Tego i owego* z poetą romantycznym. Rysuje się w tej historii charakterystyczne podwojenie: ścięte, święte drzewo ułożone pod młodszym, lecz zapewniającym mu ochronę i przedłużającym jego żywot. W wierszu Różewicza „żyje Baublis” i „szumi dąb zielony”: to obraz współuczestniczenia młodego i starego poety w jednym poetyckim żywiole, czerpania z tego samego, pierwotnego źródła natchnienia³⁶. Prawem spirali wiąże się ten obraz z poprzednim, w którym pojawił się dąb „mchami brodaty”, by odesłać do epopei i refleksji o materii ziemi obecnej w Różewiczowskiej metonimii piękna – poezji.

oddaję klocek
zamykam dłoń
wychodzę

Jednoznaczny gest wyrzeczenia się poezji „rzymskiej”, piśmiennej, twardej, materialnej jest równocześnie zakończeniem fabularnej kanwy wiersza; słowo „wychodzę” pełni funkcję delimitacyjną. Ale wiersz, prawem psychodynamiki oralności, trwa dalej:

drogę mi przebiegł kot uczony
leci liście z drzewa
i czasu zasłony

Odkrycie Różewicza, że piękno i poezja znajdują się w archetypicznej krainie greckich aoidów i rapsodów (stąd przecież w ogóle gatunek eposu), i w muzyczności poezji romantycznej, jest w istocie odkryciem tęsknoty za nieobecnym, więcej – bezpowrotnie utraconym światem. Kot uczony to postać z Puszkiniowskiej baśni poetyckiej *Rustan i Ludmiła*³⁷, która zaczyna się od słów:

(Tamże, s. 55). Pisarz niedługo przed swoją śmiercią spełnił prośbę profesora i pamiątki przepadły. Baublis został później przewieziony do ogrodu wileńskiego muzeum.

³⁶ Te konstatacje w dość oczywisty sposób narzucają rozpoznania rodzajów zależności poetyckich dokonane przez Harolda Blooma w *Lęku przed wpływem*, Kraków 2002. Opisanie relacji Różewicza z Mickiewiczem w ten sposób jest kuszące, a niektóre z Bloomowskich ustaleń mogłyby pomóc w ich wyjaśnieniu. Wyraźnie rysuje się w poezji autora *Niepokoju* faza *kenosis* – powtarzanie gestów i słów, które wobec zmienionego kontekstu (poezji i świata) nabierają znamion parodii. Udziałem Różewicza jest także faza ostatnia: *apophrades*, czyli „powrót zmarłych”. Mickiewicz w *klocku* powraca, podobnie jak w wierszach z pierwszego tomu, ale wraca jako zmarły wskrzeszony ręką ucznia – siłą poezji, już „bez oporów i zastrzeżeń” ze strony adepta. Tutaj nie tylko z braku miejsca, lecz także z powodu rezygnacji z otwierania kolejnego pojęciowego instrumentarium, które rozmyłoby obraz dotąd przedstawiony, ograniczam się do tej wzmianki.

³⁷ A. Puszkina, *Rustan i Ludmiła*, przeł. A. Lewandowski, Toruń 2008. Za tę wskazówkę jestem wdzięczna Panu Profesorowi Pawłowi Próchniakowi.

Dąb nad zatoką jest zielony,
 Złocisty łańcuch na nim lśni,
 A po łańcuchu kot uczony
 Bez przerwy krąży całe dni.
 Pójdzie na prawo – śpiewa cicho,
 Gdy w lewo – baśnie lubi pleść.
 [...]

 Widziałem też ów dąb zielony,
 Siedziałem pod nim, a uczony
 Kot mi swe opowieści plótł.

Kot, który „przebiegł drogę” bohaterowi *klocka*, stanowi szczególną synekdochę naznaczenia romantyczną formułą poezji, ówczesnym rozumieniem świata i roli poety. Kot wędruje po dębie zielonym, tym, który „szumi za oknem”. Jednocześnie obraz czmychającego kota-bazarza to metafora utraty romantycznego medium oraz dostępu do mówionego i naturalnego, zakorzenionego w „dziejach głuszy” źródła poezji. Puszkina w epilogu baśni wyznaje: „niemym poję się zachwytem [...] i przeminęła pora wierszy”. To kolejny ważki tekst wpleciony prawem palimpsestu do osnowy *klocka*. Wydaje się, że dialog z romantycznymi poetami doprowadził do wskazania miejsca wspólnego, którym jest doświadczenie odrębności poezji i wiersza oraz przekonanie o pierwotnej oralności i destrukcyjnym wpływie pisma.

Pointa *klocka* ma wyraźnie funeralny charakter. „Leci liście z drzewa”, jak wspomniano, to początek *Śpiewu z mogiły* Wincentego Pola, w obrazie spadających liści przedstawiającego naród polski ginący za ojczyznę. Bohater opuszcza Muzeum, słysząc elegijny śpiew; jakby tren na śmierć Mickiewicza, dawnej poezji i dawnego świata. Pieśń dobiega z mogiły i jest to ostatni obraz ziemi – tworzywa pierwotnego – wpleciony do osnowy tekstu. Ta mogiła jest synekdochą cmentarza, a raczej cmentarzyska, jakim stał się świat po 1939 roku. Odtąd sztuka tworzona może być na gruncie traumatycznych doświadczeń śmierci, katastrofy cywilizacji, kresu wartości i wiary w Boga.

Opadające „czasu zasłony” to ostatnie przywołanie roli pamięci; bohater *klocka* usiłuje przypomnieć niegdysiejszy świat i mickiewiczowską gawędę, by w finale z żalem podkreślić dystans czasowy, zatem także niemożność odtworzenia tamtej poezji. Czas to bieg Historii z naczelnym dla twórczości Różewicza egzystencjalnym doświadczeniem wojny. Czas niesie przełomy cywilizacyjne i odsuwa w niepamięć dawny świat. Te wyrywki z biografii Mickiewicza, cytaty z dzieła, fragmenty opisu muzeum itd. pomieszczone w wierszu chaotycznie i spiralnie oddają zawodny sposób funkcjonowania pamięci. Pamiętamy, że „To nie Circe przemieniła poetę / w świnię / to Klio z rylcem w dłoni”³⁸. Muza historii zazwyczaj przedstawiana jest ze zwojem papirusu; znamienne, że Różewicz łączy ją z atrybutem służącym do pisania.

³⁸ jeden z Ojców kościoła poezji z tomu *Cóż z tego, że we śnie*, P IV 337.

SUMMARY

Dorota Tałaj

In the footsteps of Mickiewicz (*klocek* ("block"))

from the collection *zawsze fragment* ("always a fragment"))

The essay is based on an analysis of the meanings of keywords, namely block and oak, forming a semantic spiral in Tadeusz Różewicz's poem *klocek* ("block"). Also highlighted are Mickiewicz clues related to his works, biography and topography of the Museum in Śmiełów. The text refers to *Pan Tadeusz* and the narrative character of the work, which is the basis for demonstrating of the poem's orality. From this perspective, and with the use of the "Lausanne Lectures", I have identified meta-poetic issues raised by Różewicz – primarily as a tension between melic poetry, kept in the heart, and poetry in the form of a poem.