

Marcin Świetlicki a Tadeusz Różewicz. Dwa głosy o *sacrum*

1.

W wybranej przez Świetlickiego koncepcji pisania nie brakuje analogii do twórczości Różewicza¹. Zdegradowane, post-babilonowe miasto, po którym oprowadza nas Mieszkaniec Zimnych Krajów, nie różni się – na pierwszy rzut oka – od Różewiczowskiej wizji życia z dominującą w nim rolą cierpienia. Obaj twórcy kreują podmiot, który najkrócej można określić jako sylleptyczny. Podmiot Świetlickiego „[s]amo-się-przedstawia, dba o wiarygodność własnego osadzenia w czasoprzestrzeni, hojnie pozostawia w tekście ślady autobiografii [...], chętnie i bezwstydnie ujawnia też proces powstawania tekstu”². U Różewicza możemy mówić o istnieniu kilku podmiotów lub głosów. „[K]ategorię głosu jako pośredniczącą między podmiotem całej twórczości a podmiotem poszczególnych tekstów”³ wprowadza Wojciech Kruszewski, wyróżniając

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI Wieku.

¹ Dokonane przeze mnie zestawienie może budzić wątpliwości, jeśli chodzi o zaproponowaną metodę badania. W przypadku Różewicza odwołuję się przede wszystkim do pozaliterackich wypowiedzi poety, u Świetlickiego zaś skupiam się na poezji. Autor *Niepokoju* doczekał się licznych opracowań podjętej przeze mnie problematyki, w tym całościowych ujęć książkowych, dlatego jedynie zaznaczam nowe możliwości spojrzenia na sferę *sacrum* w jego projekcie życiowo-literackim. Dla badaczy twórczości Świetlickiego jest to temat wciąż otwarty, dla którego szukam tutaj możliwości rozwinięcia. Niejednorodność zaproponowanego przeze mnie zestawienia służy jedynie pokazaniu odmiennego podejścia poetów do tajemnicy *sacrum*.

² O podmiocie sylleptycznym u Świetlickiego pisze Józef Olejniczak, który konstatuje, że podmiot większości utworów autora *Zimnych Krajów* spełnia wymogi kategorii opisanej przez Ryszarda Nycza. Zob. J. Olejniczak, *O poezji Marcina Świetlickiego. Rozpoznanie wstępne*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009, s. 356.

³ W. Kruszewski, *Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Różewicza*, Lublin 2005, s. 59. „Chodzi o zespół sygnałów charakterystycznych dla podmiotów większej grupy tekstów poetyckich jednego autora. Kryterium wyróżniającym jakiś głos jest wyposażenie utworu w określoną wiązkę cech, samych w sobie bardzo ogólnych, mało specyficznych, ale w kontekście danej twórczości składających się na zbiór stosunkowo łatwo dający się odróżnić od innych wiązek (właśnie: głosów). [...] [Głos – S.G.] określa [...] większą grupę tekstów, a więc **jest kategorią nadrzędną wobec podmiotów lirycznych poszczególnych utworów**. Głos decyduje o ich związku.

w poezji Różewicza głos anonima, głos reprezentanta pokolenia oraz głos literackiego *alter ego* poety⁴. W takim ujęciu kwestii podmiotowości u autora *Kup kota w worku* interesuje mnie przede wszystkim głos „Różewicza”, sygnalizujący intensywną obecność śmierci jednostkowej, osobistej⁵; nieobcy refleksji nad końcem egzystencji, podejmowanej przez protagonistę Marcina Świetlickiego.

Wreszcie kwestia wiary, a raczej oscylowania między wiarą a niewiarą, także wydają się podobne w obu wariantach. Otwarcie na transcendencję powoduje pewną lukę w kreowanych światach. Ową lukę można nazwać – za Agatą Bielik-Robson – „szczeliną niezgody”, znakiem nieprzystawalności człowieka do **tego** świata, a także piętnem **tamtego**. W takiej szczelinie można bezpiecznie „ulokować” Boga, ale nie można jej niestety domknąć, gdyż trudno porzucić (przynajmniej na dłużej) świadomość własnej śmierci. Poezja daje jednak możliwość

[...] „rozwierania szczeliny”, która akceptuje stan nieprzystawalności człowieka do świata i stara się nadać mu formułę pozytywną: z choroby ontologicznej przekształcić się w nową jakość, nową zasadę życia. Szczelina niezgody otwiera się wówczas albo na transcendencję, która oferuje Wyjście z oprostowanego świata, raz na zawsze ucinając wszelkie próby rekuncji i dostosowania – albo na rzecz głębszej immanencji, do której wiedzy wyzwolona wyobraźnia, niejako obraz wklęsły tradycyjnej transcendencji: ulubiona opcja poetów [...]⁶.

Obaj poeci nie zmykają sobie drogi do dalszych projekcji „wyzwolonej wyobraźni”⁷, która nakazuje porzucenie starego ładu i „budowę” nowego *sacrum*. Trudno jednak u Świetlickiego mówić o proklamacji śmierci Stwórcy na wzór nietzscheanizmu lub Różewiczowskiego życia bez Boga⁸.

Jest więc podmiotem, którego spójna tożsamość budowana jest na podstawie tropów przejawiających się w zespole wierszy. Dla jego ukonstytuowania się nie jest ważna grupa wspólnych motywów (choć nie jest to też wykluczone). [...] Istotniejszy jest sposób, w jaki podmiot zwraca się do odbiorcy; istotne jest, jako kto daje się on odbiorcy postrzegać” (tamże, s. 59–60 [podkr. S.G.]).

⁴ „Trzy głosy mogą współistnieć ze sobą nie tylko w jednym tomie, ale nawet w jednym utworze, tworząc «ja» sylleptyczne” (tamże, s. 64–65).

⁵ Jak zauważa Wojciech Kruszewski, głos „Różewicza” dominuje w ostatnich zbiorach autora *Niepokoju*: „Moja lektura Różewiczowskich tomów poetyckich odsłoniła pewną prawidłowość: wraz z rozwojem tego dzieła można mówić o trzech okresach jego rozwoju, które determinowała dominacja określonego głosu. Najpierw szczególnie mocny był głos pokolenia, który ustąpił miejsca głosowi anonima. W kolejnych zbiorach wierszy dokonuje się proces coraz większej indywidualizacji; czytelnik coraz częściej zaczyna dostrzegać, że przeważający w tej twórczości głos można identyfikować z głosem samego poety” (tamże, s. 65).

⁶ A. Bielik-Robson, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 11–12.

⁷ Agata Bielik-Robson odwołuje się do filozofii romantycznej, którą traktuje za M.H. Abramsem jak „zrekonstruowaną teologię” pozwalającą (w opozycji do „prostego powrotu do pogańskiej celebracji naturalnego świata cyklicznego”) dojść do głosu „częściowo zsekularyzowanemu doświadczeniu religijnemu”. Por.: tamże, s. 12, przypis 2. Dla mnie „głębszą immanencją”, odkrytą dzięki wyzwolonej wyobraźni, będzie próba przede wszystkim poetyckiego ujęcia fenomenu *sacrum* podejmowana przez Świetlickiego i Różewicza.

⁸ Takie wnioski wysuwa Grzegorz Hetman, pisząc, przy analizie *Nieczynnego*, o tragicznym wymiarze religijności, w którym po śmierci i ponownym narodzeniu Boga, świat nadal pozostaje „rozbebeszony”. Pesymizm Świetlickiego to, zdaniem Hetmana, pójsie krok dalej od Różewicza. Zob. G. Hetman, *Życie, metafora, język – o Różewiczowskich inspiracjach w twórczości poetów polskich debiutujących po 1989 roku*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*,

Autor *Płaskorzeźby* realizuje szczególną, bo życiowo-literacką formę apostazji. Nie chodzi tu jedynie o bunt przeciw instytucji kościelnej, ale o sprzeciw wobec powoływania się na źródła metafizyczne, które – jak pamiętamy – wyschły. Różewicz napisał w jednym z listów do Zofii i Jerzego Nowosielskich: „jako były – choć to jest nie do wymazania – rzymski katolik zostałem ukarany za [...] grzechy”⁹. Takich religijnych (post-religijnych?), zwykle „podpisowych” charakterystyk nie brakuje w *Korespondencji*, obejmującej lata 1963–2002. Autor *Szarej strefy* pisze o sobie: „pozbawiony duszy”, „Wasz zdemoralizowany nieboszczyk”, „bezbożny człek, bez modlitwy”, a także po prostu „mniej wierzący”. W listach do „bardziej wierzącego” Nowosielskiego Różewicz konsekwentnie pozostaje apostatą zwiedzającym kościoły jedynie dla obejrzenia umieszczonych w nich obrazów, także autorstwa przyjaciela. Z korespondencji twórców wynika, że prowadzą długie i ożywione rozmowy na temat Boga, *sacrum*. W kwestii wiary Nowosielski jest dla Różewicza powiernikiem ważnym, tym bardziej, że nie próbuje „nawracać”. Wizyty w Krakowie, nazywane przez poetę „rekolekcjami zamkniętymi”¹⁰, wraz z upływem lat urastają w listach do jedynych chwil pełnego życia. W liście z 6 lutego 1972 roku autor *Niepokoju* żali się:

Czasem to nie jest takie dotkliwe, ale czasem mam wrażenie, że to wszystko rozgrywa się na „tamnym świecie”. [...] Straszne uczucie, że spotykamy się już po śmierci [...] (u Was jedynie czuję się żywy. Trudno mi to w Krakowie wielu dawnym znajomym wyjaśnić... bo to wygląda na bełkot metafizyczny albo jeszcze coś gorszego) (K 152–153).

red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 449–450. Obu poetów Hetman zalicza do tzw. ateistów pozytywnych: „gdyby [...] pokusić się o pewne podsumowanie [...] w poezji zarówno Świetlickiego, jak i Różewicza, to nawet mimo wątpliwości i niejednoznaczności może okazać się, że u obu pisarzy mamy do czynienia z typem bohatera ateisty. Jest to jednak ateista współczesny, «pozytywny», o którym Marcel Neusch pisze, że «nie uważa religii za błąd [...]»; niewiele go obchodzi wewnętrzna zawartość wiary; nie uważa jej też za kłamstwo [...]. Żyje jak wszyscy. Co więcej, posiada [...] dobrze opracowaną «teologię». Wie, co ma myśleć o Bogu i religii. Jeśli chodzi o resztę, godzi się ze swoim istnieniem, ani podniecającym, ani nijakim, razem z jego szarością i radościami, ale bez odniesienia do wiary i bez ucieczki»” (tamże, s. 450–451. Autor cytuje: M. Neusch, *Bóg w trudnej sytuacji*, [w:] tenże, *U źródeł współczesnego ateizmu. Sto lat dyskusji na temat Boga*, tłum. A. Turowiczowa, Paryż 1980, s. 34).

⁹ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, Kraków 2009, s. 110. Dalsze cytaty z tej publikacji lokalizuję w tekście głównym, stosując skrót K i numer strony. Inne utwory Różewicza cytuję za wydaniem wrocławskim, stosując następujące skróty: P – *Utwory zebrane. Poezja*, t. 1–4, Wrocław 2005–2006; Pr – *Utwory zebrane. Proza*, t. 1–3, Wrocław 2003–2004. Liczbą rzymską oznaczam numer tomu, arabską – stronę.

¹⁰ Por. Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim. Rozmowa zarejestrowana została podczas otwarcia wystawy malarstwa i rysunków Jerzego Nowosielskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu 28 marca 1993 roku. Zapisana według nagrania TVP wykorzystanego w filmie dokumentalnym o sztuce Jerzego Nowosielskiego w reżyserii Franciszka Kaduka (1993) (K 469–486). Rozmowa Różewicza i Nowosielskiego jest dobrym uzupełnieniem wyłaniającego się z *Korespondencji* obrazu przyjaźni poety i malarza. Różewicz wyznaje przyjacielowi: „Ja u Ciebie spędzam czas – jak to mówię – na rekolekcjach zamkniętych. Bardzo mi potrzebnych. Przychodzę do Ciebie, do pustelnika. Chociaż jestem od Ciebie trochę starszy, to przychodzę do Ciebie jak do świętego starca...” (tamże, s. 475).

Kiedy dowartościowywana doczesność zaczyna przypominać Różewiczowskie „nieudane” zaświaty, antidotum na zniechęcenie stają się spotkania z „Mistrzem Jerzym”. Poeta często skraca inne wyjazdy, żeby spędzić więcej czasu w towarzystwie Nowosielskich. Wyprawy do malarza pozwalają przełamać niechęć przed spakowaniem walizek i wyjściem z domu. Symptomy zapowiadające dalsze pogarszanie się egzystencji znajdują w *Korespondencji* nawet swoją datę. Rok 1967¹¹ ma być tym przełomowym, kiedy w centrum refleksji nad przyszłością ludzkości pojawia się kwestia autentyzmu. „Kto z nas naprawdę żyje?” – pyta Różewicz – i diagnozuje w listach do przyjaciela:

[...] ciągle mam wrażenie, że wielu moich żyjących przyjaciół umarło – ja sam też – że to wszystko dzieje się na tamtym świecie. Może tylko dzieci i jacyś młodzi zakochani są żywi oraz zupełni głupcy, zwykle szuje, łajdaki – to wszystko żyje [...] (K 84).

W swojej twórczości poeta dopowie: „Żyje tylko ten, który się boi, który ucieka, który czeka” (*Złowiony*, P III 19). Może dlatego autor *Nauki chodzenia* tak chętnie zakłada maski odrzuconych, niepewnych (także moralnie), niezrozumianych. W podobnych gestach łatwo można rozpoznać biografię artysty przekłętego, od czasów romantyzmu szukającego usprawiedliwienia dla twórczości odmiennej od oczekiwań publiczności. Różewiczowskie *sacrum*¹² ma przecież nie być ani w pełni religijne, ani świeckie.

W dotychczasowych książkowych ujęciach problemu sakralności w twórczości autora *Płaskorzeźby* pojawiły się lub zostały rozwinięte trzy możliwości opisu interesującego mnie wątku. Pierwszą jest, wprowadzona przez Wojciecha Kruszewskiego¹³, kategoria pragnienia traktowana jako znak otwartości na Transcendencję, łącząca poszczególne głosy tej poezji i umożliwiająca syntetyczne ujęcie fenomenu *sacrum*. Taka postawa implikuje przyjęcie kategorii podmiotu całej twórczości¹⁴. Nadrzędnym głosem w poezji Różewicza ma być podmiot współczujący, a jego podstawową dyspozycją dawanie świadectwa o ludzkim cierpieniu¹⁵. Tylko w polu współczucia (traktowanego jako „kamień węgielny” twórczości Różewicza) za-

¹¹ W tym czasie następuje zerwanie relacji Różewicza z niegdysiejszym wielkim entuzjastą jego poezji, Julianem Przybosiem. Poetów podzieliło odmienne podejście do kwestii nihilizmu. Odpierając ataki Przybosia, pisze Różewicz: „Moje Nic nie ma nic wspólnego z acedią mnicha, nie ma kształtu czaszki. Ma kształt metropolii, ma kształt współczesnej cywilizacji. Moje nic nie stoi nad dołem i nie załamuje rąk, razem ze mną zdziera kartki kalendarza. Ono jest samym życiem” (*Nic, czyli wszystko*, Pr III 183). Por. także: A. Skrendo, *Dwaj nihilisci: Przyboś i Różewicz*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska”, Słupsk 2004, nr 3, s. 235–239; T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002 (zwłaszcza część pt. *Nic (trzy znaczenia)*, s. 165–173).

¹² Termin *sacrum* rozumiem jako „hasło wywoławcze dla różnorodnych elementów sakralnych, związanych bliżej z religijną postawą, z tym, co nadnaturalne” (S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] tenże, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, s. 173).

¹³ W. Kruszewski, dz. cyt.

¹⁴ Kruszewski zaznacza jednak, że tożsamość tego podmiotu „jest spójna tylko na bardzo elementarnym poziomie, możliwa do uchwycenia na podstawie nielicznych punktów wspólnych” (tamże, s. 216).

¹⁵ Tamże, 223.

wsze pojawia się Bóg. Ma to być Bóg upragniony, usankcjonowany przez Biblię i pisma św. Augustyna:

Deus desideratus jest postulatem człowieka doświadczonego złem, jest On pragnieniem kogoś, kto skazuje się na funkcję świadka i strażnika ludzkich cierpień, nigdzie niemogącym znaleźć wytłumaczenia¹⁶.

Z dość uproszczonym (założonym z góry?) potraktowaniem fenomenu *sacrum* w twórczości autora *Wyjścia*, zaproponowanym przez Kruszewskiego (Różewicz jest chrześcijański), dyskutuje Dariusz Szczukowski¹⁷, autor książki pt. *Różewicz wobec niewyrażalnego* (2008). Wykorzystana przez gdańskiego badacza kategoria niewyrażalności, zastosowana w odniesieniu do całej twórczości, pozwala uniknąć powielania schematu rozpiętego pomiędzy biegunami wiary i niewiary. Jednocześnie Szczukowski diagnozuje, że Różewiczowi bliżej niż do chrześcijaństwa jest do myśli żydowskiej po Auschwitz:

Konstrukcja „nowego *sacrum*” zbliża religię do horyzontu człowieczego doświadczenia, naznaczonego dla Różewicza piętnem Holokaustu, który jest obszarem zamknięcia i zamilknięcia wszelkich „głębokich” pojęć religijnych¹⁸.

Próbą pogodzenia doświadczeń współczesnego człowieka z dyskursem religijnym ma być przykład Chrystusa, który jednak zostaje u Różewicza pozbawiony boskości¹⁹. Jezus jako Syn Człowieczy utożsamiany z cierpiącym ciałem, nędzą, niezawinionym, bezsensownym cierpieniem staje się zarazem bliski i radykalnie obcy (niepojęty)²⁰. Dlatego Szczukowski odrzuca ten trop („Chrystus to jeden z wielu prowadzonych na rzeź. Jedyłą jego prawdą jest prawda opuszczenia”²¹). Jednocześnie autor *Różewicza wobec niewyrażalnego* ratuje „swojego twórcę” przed oskarżeniem o nihilizm. Bóg jest tym, o którym Różewicz milczy nie przez obojętność, ale przez dyskrecję²².

Podobnym tropem podąża Michał Januszkiewicz, wykorzystując formułę pozytywnego, słabego nihilizmu. Zniesienie opozycji między nihilistą a moralistą²³ pozwala na interpretację Różewiczowskiego „Nic” nie tyle jako zagrożenia, ile szansy:

¹⁶ Tamże, 229.

¹⁷ Por. D. Szczukowski, *Sacrum Różewicza*, „Podteksty” 2007, nr 4. Tekst dostępny na stronie: <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=11&dzial=6&id=260> [dostęp: 1.10.2012].

¹⁸ Tenże, *Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008, s. 180.

¹⁹ Inaczej niż u Wojciecha Kruszewskiego, według którego doświadczenie cierpiącego Jezusa znajduje się poza granicami Różewiczowskiej negacji. Autor książki o *sacrum* u Różewicza szkicuje także zrab religijnego doświadczenia zapisanego w dziele poetyckim. Ma je stanowić triada: głęboki kontemplacyjny namysł nad fenomenem Jezusa, odkrycie wspólnoty w cierpieniu oraz empatia. Zob. W. Kruszewski, dz. cyt., 227.

²⁰ D. Szczukowski, *Różewicz wobec...*, s. 231.

²¹ Tamże, s. 255.

²² Tamże, s. 271.

²³ „[...] sens mojej tezy brzmi: nihilista jest właśnie moralistą. [...] Antybohater-nihilista nie może nie być moralistą. Słowo «moralista» nie jest, być może nawet najbardziej adekwatne.

Kulminacyjnym momentem twórczości Różewicza okazuje się, co niezwykle, doświadczenie otwarcia na wiarę, pełną niepokoju, ale i wrażliwości na to, co człowieka przekracza. [...] doświadczenie nihilistycznego *bezgruntu* nie tylko nie musi służyć kwestionowaniu wiary, ale przeciwnie, stanowić może jej jak najbardziej pozytywny warunek²⁴.

Poznański badacz, odwołując się do teorii Gianniego Vattimo, widzi w poezji Różewicza możliwość pogodzenia „śmierci Boga” z kwestią „powrotu religii”. Nihilizm rozumiany nie jako światopogląd, ale jako permanentny stan współczesnego człowieka zmusza go do wkroczenia w dorosłość (po wypełnionym opiekuńczymi bogami „wieku niedojrzałości”)²⁵.

Paradoksalnym sposobem na przewycięzanie nihilizmu okazuje się porzucenie prób jego przewycięzania. [...] Z jednej strony, chodzi o porzucenie myślenia w kategoriach „świata, który być powinien”. [...] Z drugiej strony, ważne okazuje się wyeliminowanie postawy reaktywnej wobec „świata, który jest”. Dzięki temu w obrębie nihilizmu (bo przecież nie zostaje on ostatecznie przewycięzony) robi się miejsce dla postawy afirmacji świata. Bo racją życia jest samo życie²⁶.

Próby ujęcia Różewiczowskiego *sacrum* w trzech perspektywach: chrześcijaństwa, tradycji apofatycznej²⁷ oraz nihilizmu (pozytywnego) pokazują przede wszystkim nieuchwytność projektu autora *Płaskorzeźby*. Różewicz podtrzymuje niechęć do faworyzowania jednej prawdy o *sacrum*. Wydaje się więc, że najwięcej racji ma Dariusz Szczukowski, stwierdzając, że „poeta daleki jest od przypisania sobie jednej formuły tożsamościowej, raczej dryfuje on wokół «ciemnego jądra» osobowości”²⁸.

[...] mamy tu bowiem do czynienia nie tylko z refleksją o charakterze etycznym, ale i szczególnie wrażliwością moralną” (M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009, s. 264).

²⁴ Tamże, s. 369.

²⁵ Rozwinięciem tezy Michała Januszkiewicza może być koncepcja Przemysława Dakowicza, który widzi rozwiązanie dylematów autora *Niepokoju* w Bonhoefferowskim projekcie chrześcijaństwa bezreligijnego: „Odkrycie «chrześcijaństwa bezreligijnego» pozwoliło Różewiczowi ujrzeć własne myślenie o Bogu i religii w perspektywie dwudziestowiecznej refleksji teologicznej. Przełomowość owego odkrycia tkwi w jego wymiarze anamnetycznym – poeta niejako powraca do punktu wyjścia [...], uświadamia sobie, że droga od tradycyjnej religijności do chrześcijaństwa po odejściu Boga, z jej etapem koniecznym – apostazją, nie była dążeniem chaotycznym, przypadkowym, ale stanowiła proces” (P. Dakowicz, *Różewicz i Bonhoeffer. Na marginesie wiersza „nauka chodzenia”, [w:] tenże, Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008, s. 47).

²⁶ M. Januszkiewicz, dz. cyt., s. 370.

²⁷ Dariusz Szczukowski przytacza dwa fragmenty pokazujące trudności, w jakie uwikłany jest dyskurs Różewicza dotyczący możliwości mówienia o Bogu: „bóg zbyt wielki żeby go czcić wielką literą” (*Duszycka*, P III 136), „Bóg sam jest literą” (*Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 20; jest to skreślony fragment rękopisu autorskiego). Badacz konstatuje: „Samo to określenie pokazuje tylko istnienie Boga w piśmie. Pismo Go stwarza i jednocześnie neguje bycie Boga. Trudno dokonać jakiegoś interpretacyjnego rozstrzygnięcia: albo w dziele Różewicza zaznacza się radykalna obcość Transcendencji, albo Bóg staje się wytworem języka, samą tylko pustą nazwą bez desygnatu” (D. Szczukowski, *Różewicz wobec...*, s. 201).

²⁸ Tamże, s. 270.

Nowe światło może rzucać na tę kwestię utwór opisujący ostatnią rozmowę Różewicza i Nowosielskiego:

zamiast odpowiedzieć
na moje pytanie
położyłeś palec na ustach

powiedział Jerzy

czy to jest znak
że nie chcesz
że nie możesz odpowiedzieć

to jest moja odpowiedź
na twoje pytanie
„jaki sens ma życie
jeśli muszę umrzeć?”

kładąc palec na ustach
odpowiedziałem Ci w myślach
„życie ma sens tylko dlatego
że musimy umierać”

życie wieczne
życie bez końca
jest byciem bez sensu
światłem bez cienia
echem bez głosu

(ostatnia rozmowa, P IV 232)

Z *Korespondencji* dowiadujemy się, że przyjaciele potrafili nie odzywać się do siebie przez długie godziny: „wydaje mi się, że doszliśmy do czegoś takiego, że wolimy pobyć ze sobą i z twoimi obrazami... milcząc” (K 475) – stwierdza Różewicz w jednej z rozmów z Nowosielskim – „Dawniej, jak ty mi pokazywałeś jakiś swój obraz, to ja komentowałem [...]. Bez przerwy mówiłem, pytałem – chciałem ci wejść do głowy. [...] Mnie teraz wystarczy sam obraz. Nie potrzebuję o nim mówić” (K 474). Zastąpienie mowy gestem wskazującym na konieczność zamknięcia jest kluczowe w *ostatniej rozmowie*. Charakterystyczne, że w wierszu następuje odwrócenie przyjętej w tej poezji sytuacji spotkania mistrza i poszukującego. Oto mistrzem okazuje się protagonista poety, który dotąd występował w roli pytającego²⁹. Czyżby Różewicz dotarł wreszcie do prawdy, której poszukiwał? „Życie wieczne / życie bez końca / jest byciem bez sensu” – konkluduje podmiot *ostatniej rozmowy*, potwierdzając swoje wcześniejsze przypuszczenia. Życie ma sens dlatego, że musimy umierać, że nie jesteśmy niczego pewni, że tylko w zagubieniu potrafimy zdobyć się na autentyzm. Czy dzięki tej konstatacji znaleźliśmy się bliżej Różewiczowskiego *sacrum*? Nie sądzę. Poeta

²⁹ Por. np. wiersz *Wspomnienia snu z roku 1963* (P III 31–32) oraz *nauka chodzenia z tomu* pod tym samym tytułem (P IV 250–255).

posiadł prawdę i zamilkł. „To jest! [...] Ale ja pana nie wezmę za rękę i nie zaprowadzę na górę, skąd to widać. Sam pan musi udać się na tę wędrówkę”³⁰ – przekonuje dziewięćdziesięcioletni Różewicz, zapytany o *sacrum* w jego życiu i twórczości.

Inaczej jeszcze: spotkałem mistrzów, którzy rozumieli *sacrum* – zdaje się mówić autor *Płaskorzeźby* – Łukasińskiego³¹, Dostojewskiego, Tolstoja, Kafkę, Wittgeinsteina, Bonhoeffera, Nowosielskiego. W ich *sacrum* poeta uwierzył, przekonali go, przede wszystkim swoim życiem i milczeniem, że świętość może być autentyczna. Milczenie, równoznaczne z poznaniem tajemnicy, implikuje konieczność innego spojrzenia na *sacrum*.

Z jednej strony Różewicz sytuuje swoją twórczość na biegunie przeciwnym instynktom, które każą artyście pogrążyć się w tajemnicy tworzenia. Z drugiej – ogranicza działania poety do sfery ciemności, wiążąc nadzieję poznania (rozumianego jako podporządkowanie intelektowi³²) z koligującym ze światłem malarstwem. Może dlatego mówiąc o *sacrum*, myśli nie o słowie, ale o obrazie – okaleczonym, niepełnym obrazie Boga w człowieku?

[...] Strefa Sacrum... sacrum... to właśnie twój obraz... nie wędruj po zaświatach... ale popatrz na obrazy, które namalowałeś... przyjrzyj się... są wśród nich niezwykle obrazy... przejawia się w nich jakaś resztką wygasającego absolutu. [...] to nie „ludzie okaleczeni”, to okaleczony „absolut” (okaleczony w Tobie, w twojej wyobraźni i myśli) Człowiek, co został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, został zamordowany i tego nie mogli ukryć prawdziwi artyści. Reszta jest milczeniem (Pr III 392 – podkr. T.R.).

Nie bez powodu analogie do malarstwa towarzyszą wysiłkom zbliżenia się do tajemnicy *sacrum*. Niedoszły malarz stara się uchwycić obraz świętości rozkładającej się w wyobraźni współczesnych („Te «strzępy tkanek, kikuty... ludzie okaleczeni do granic możliwości» [...] to nic innego jak obraz rozkładającego się absolutu [...]” (Pr III 392), przemawiając do naszych zdolności imaginacyjnych. Wśród „obrazów”, jakie pozostawia lektura *Korespondencji* szczególne znaczenie dla omawianego kontekstu ma Różewiczowski malowanie pod okiem „Mistrza Jerzego”. Jedną z takich prób Nowosielski wspomina także w czasie rozmowy z poetą na wystawie w Poznaniu w 1993 roku:

Doszliśmy do takiego oto momentu: któregoś dnia, kiedy byłeś u mnie, i ja zacząłem przy tobie malować obraz, zażądałeś, żeby dać ci parę deseczek i farby, żebyś mógł przy mnie też pomalować. [...] namalowałeś parę dobrych abstrakcji, są u mnie do tej pory. [...] Na początku to twoje

³⁰ K. Myszkowski, *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem (fragmenty)*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4, s. 15.

³¹ „Przez Łukasińskiego dotknąłem rzeczywiście największej tajemnicy. Przez jego milczenie i cierpienie. Sacrum. Sacrum. [...] To msza, w kościele... [...] Mówię o tym, co istotne we mszy. Mówię o Eucharystii. Tam nie ma miejsca na improwizację” (K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 169–170).

³² Por. *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim...*: „Najprawdopodobniej moim ograniczeniem jako twórcy jest to, że ja chcę wiedzieć. Chcę wiedzieć, co robię. Chcę kontrolować intelektem, rozumem, wszystkie odruchy” (K 483).

malowanie przebiegało w trochę żartobliwej atmosferze. Ale potem zorientowałem się, że to jest jakaś głębsza sprawa. Dostrzegłem twoją tęsknotę za tego rodzaju doświadczeniem (K 482).

Świadectwo tej tęsknoty przynosi niejeden z listów Różewicza:

Właściwie jedyne szczęśliwe chwile: idę polną albo leśną drogą (przed siebie) albo jak patrzę na obrazy. Malarstwo ciągle mnie zaciekawia, intryguje. Chciałbym odkryć jego „tajemnicę” (tak jak w młodości chciałem odkryć Tajemnicę Trójcy Św. [...]) (K 252)³³.

Malowanie to próby wykluczające udział szerszej publiczności³⁴ – w odróżnieniu od prób wierszy współtworzących wraz z wersjami ostatecznymi (?) zbiory poety z ostatnich lat – i dlatego bliskie Różewiczowskiemu traktowaniu tajemnicy *sacrum*.

3.

Twórczość autora *Zimnych Krajów* można odczytywać jako z góry **zaplanowaną** opowieść, której poszczególne elementy są misternie do siebie dopasowywane, a całość układa się w historię mocno zakorzenioną w symbolice chrześcijaństwa.

Wprawdzie w jednym z pierwszych tomików Świetlickiego pojawia się wyznanie niemal analogiczne do przytoczonej wcześniej refleksji Różewicza: „Ja mam / w sobie niedużo Boga, pielęgnuję / ten strzep, / skrzep”³⁵ (*Piosenka chorego*, W 128). Gdyby uzupełnić je obrazem rozpadającego się świata z przedostatniego zbioru Świetlickiego, można by uznać, że mówimy o dwóch jednakowo brzmiących głosach rzeczywiście podobnych poetów:

Najpierw pójdą papiery,
potem reszta – człowiek
z resztą domu, **resztą**
Boga, a potem
cała reszta światła.

(*Granica*, W 388 – podkr. S.G.)

³³ Jest to List z 4 kwietnia 1977 roku. Por. także jeden z pierwszych listów w *Korespondencji* z 28 stycznia 1964 roku: „Ciągle myślę o tym, żeby namalować obraz. Czy mógłbyś mi kiedyś przygotować niewielkie płótno (50 cm x 70) albo (40 cm x 60), chciałbym namalować obraz i nagrać muzykę (śpiew) we własnym wykonaniu do tego obrazu” (K 23).

³⁴ W jednym z wywiadów Różewicz zwierza się z fascynacji próbami, traktowanymi jako niekoniecznie doprowadzone do finału eksperymenty: „[...] obraz oczywiście musi być pokazywany, ale, szczerze mówiąc, moim ideałem byłoby, że mam swój obraz tylko dla siebie. Tak samo cieszę się, kiedy sztuka ma w teatrze powodzenie, te wszystkie reakcje publiczności, i tak dalej... Ale prawdę mówiąc, zawsze wołałem próby, czyli proces dochodzenia do celu. Teraz najbardziej mi się podoba pusty teatr. Byłem ostatnio sam w teatrze – wspaniale! Bez widzów, bez aktorów – bez nikogo. I wtedy [...] wspomnienia o sztukach, które tu grali, o ludziach. Pusta scena. To jest to” („Piękno jest okrutne...”. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni (K 418)).

³⁵ M. Świetlicki, *Piosenka chorego*, [w:] tenże, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 128. O ile nie podaję inaczej, utwory Świetlickiego cytuję w dalszej części artykułu za tym wydaniem, stosując skrót W i numer strony.

Tym bardziej, że autor *Muzyki środka* także konsekwentnie czerpie ze sfery ciemności i wykluczenia. Jednak w zestawieniu postaw obu poetów decydująca pozostaje różnica doświadczeń, która wpływa na odmienne traktowanie materii wiersza. Dla Różewicza wojna stała się doświadczeniem, które odcięło poezję od jej metafizycznych źródeł³⁶. Andrzej Zieniewicz przekonuje, że pamięć autora *Niepokoju* odgrywa rolę galerii, w której zwykłe czynności zaczynają funkcjonować jak obrazy na wystawie historycznej. Oznacza to, że odbiorca twórczości Różewicza zostaje wciągnięty w konkretny kod poetycki.

Świetlicki tymczasem próbuje połączyć dwie sfery kulturowe (elitarną i popularną), wychodząc naprzeciw oczekiwaniom odbiorcy. Pod tym względem idzie krok dalej od Różewicza – odtwarza historię artysty przekłętego w wersji teatralnej, wyreżyserowanej dla potrzeb publiczności.

Autor *Pieśni profana* nie tylko ulega pokusie „wędrowania po zaświatach” (wbrew sugestiom Różewicza), ale stopniowo i bardzo konsekwentnie wprowadza czytelnika w symbolikę rodzimej religijności dającą złudne – jak się okaże – poczucie bezpieczeństwa. „Podróż” zaczyna się od *Wstępu*, sygnowanego datą poczęcia się poety (wiosna 1961), umieszczającego historię protagonisty Świetlickiego w powszechnie znanej przestrzeni:

Dam mu na imię Abel – powiedział ten obcy
człowiek, którego potem tak straszliwie trudno
będzie nazwać ojcem [...].

[...] DAMY mu tak na imię, podkreśliła matka,
a on się skrzywił – to on zdecydował
a ona tylko powinna przytaknąć.

[...] oboje byli nadzy i wstydzili się.
Zaskroniec pełzał poprzez ogród i jadł kurz i piasek,
a ojciec ojca kaszlał i krzyczał za ścianą
w obcym języku klątwy, a radio trzeszczało,
trzeszczało i huczało niczym miecz ognisty.

Na nocnych polach i podwórkach nocnych
krążył nie istniejący starszy brat i śmiał się.
Wiosna. [...]

Będziemy obserwować postępy ciemności.

(*Wstęp*, W 11)

³⁶ Por.: „Poetyka Różewicza polega [...] nie na tym, by wysłowić coś pięknie nowatorsko lub konceptycznie, lecz na tym, by wyposażać mówione w dykcję tajemnicy. Dokonuje się to przez przeniesienie ze śmietnika potoczności do takiej galerii rozumienia, w której ono tej tajemnicy nabierze, stając się utworem poetyckim. [...] Tą galerią jest pamięć, a może nawet postpamięć, w sensie zbiorowego przeżycia tego, co się stało podczas wojny i okupacji” (A. Zieniewicz, *Postpamięć wojny jako osnowa poetyki późnych utworów Tadeusza Różewicza*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski i W. Owczarski, Gdańsk 2011, s. 360–361 [podkr. A.Z.]).

W kolejnym tomiku następuje *Rozwinięcie*, to znaczy dowiadujemy się, że ciemność się „powoli rozszerza / i wchodzi wszędzie. I wewnątrz wszystkiego / maszeruje jak robak” (W 99). W *Trzeciej połowie*, zbioru poświęconym narodzinom syna poety, podmiot powtarza gest ojca ze *Wstępu*³⁷. Utwór kończy się stwierdzeniem analogicznym do tego, od którego rozpoczęła się cała opowieść autora *Zimnych Krajów*:

Nie opiszę wszystkiego. Przyszło, zabroniło.

Dla pewności zostało, kontroluje, bywa.

Powoli opuszczamy się

w szczelinę.

Ciągnę wszystko ze sobą.

Dam mu na imię Kain³⁸.

(Zakończenie, W 179 – podkr. S.G.)

Jako drugi (po *Wstępie*) w debiutanckich *Zimnych Krajach* pojawia się wiersz pod znaczącym tytułem *Bieguny* (1988), w którym dokonuje się symboliczne opuszczenie pokoju (dotychczasowego świata) i przeniesienie do paradoksalnie ukazanego infernalnego lokum, znajdującego się „za drzwiczkami pieca / – w zimnie, ciemnościach”. Podstawowa dychotomia chrześcijańska, przytoczona w kolejności odwróconej (piekło – niebo)³⁹, przywołuje skojarzenia z Danteską wizją zwiedzania infernum traktowanego jako preludium do chrześcijańskiej podróży duchowej. Tym bardziej, że przestrzeń nieba w omawianej twórczości nie zostaje zanegowana (np. poprzez interpretowanie świata i zaświatów jedynie jako synonimów piekła), ale odsunięta na drugi plan, charakteryzowany z taką samą konsekwencją jak pierwszy⁴⁰. Piekło, po którym oprowadza nas protagonista Świetlickiego,

³⁷ Utwory mogły powstać w podobnym czasie, co sugeruje zachowanie chronologii oraz spójność tekstów. Być może poeta celowo rozproszył utwory, które zestawione tworzą spójną całość. Na spotkaniu autorskim, prowadzonym przez Irka Grina w ramach 5 Festiwalu Puls Literatury (Łódź, 4 grudnia 2011), Świetlicki przyznał, że pisze bardzo dużo, a do poszczególnych zbiorów wybiera spośród wielu wierszy.

³⁸ Warto przy tym dodać, że nadawanie imienia pierworodnemu było procesem i wymagało czasu. W *Schizmie* jako ostatni pojawia się wiersz pt. *Synek*, opowiadający o problemie nadania odpowiedniego imienia nowo narodzonemu: „Nie umiemy / dać mu imienia. / No bo to zupełnie niemożliwe. Najprościej / byłoby go nazwać Chłopczykiem / lub Zajączkiem / albo Zasranym Kaftanikiem. Jest. / Pojawił się / w miejsce Rzeczywistości” (W 131).

³⁹ Por. wiersz pt. *Rajenie*: „Nie ma już pór roku. / Jest piekło–niebo. / Niebo–piekło” (W 309). W *Muzyce środka* pojawia się wiersz pt. *Limbus*, który wzbogaca dwubiegunowy „podział zaświatów” o przestrzeń dla istnień nieświadomych i chybionych. Jednocześnie podmiot nadal podkreśla istnienie dwóch stron rzeczywistości i przypieczętowanie dokonany wcześniej wybór przestrzeni infernalnej: „Mistrz dał jeden krok ku światłu. // Potem jeden krok w tył. / Ku ciemności. // Potem dwa kroki ku światłu. // A potem odwrócił się i niemal biegiem, poprzez ciemność, powrócił do domu” (W 429).

⁴⁰ Myślę o trzech wierszach, odczytywanych w kolejności, w jakiej zamieścił je w swoim tomiku autor *Schizmy*. Pierwszy tekst, zatytułowany *Uniwersytety* (W 77), można interpretować jako wspomnienie z dzieciństwa. Charakterystyczne, że powściągliwy na ogół poeta, pisze tak sentymentalny wiersz. Bohater utworu wspina się na strych, by z miejsca najbliższego niebu przysłuchiwać się Bogu. Stwórca (sam głuchoniemy) przemawia dziełem swoich rąk: „Poprzez dziurę w dachu przemawiało niebo, / poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki, / ptakami przemawiały ręce Boga głuchoniemego”. Dialog między Bogiem

nie ewokuje jednak możliwości rychłej przemiany. To inferno po pierwsze „zdemontowane” (nie tylko przez „teologów i psychologów głębi”⁴¹), po drugie – ukazane przez pryzmat wyobraźni dziecięcej, skłonnej do mnożenia groźnych projekcji. Rzeczy powszednie mienia się tu blaskiem niepokojącej dziwności, interpretowanej jako nieustannie zagrażająca człowiekowi. W infernalnych Zimnych Krajach⁴² pojawiają się potwory rodem z Biblii: od węża-kusiciela, który sprowadza śmierć (*Wstęp*) do bestii-szatana symbolizującego zło i zagładę⁴³: „Nie idź do pracy. / Nie idź do pracy. / To szatan puszcza imejle. / To szatan daje dyplomy. // [...] / To szatan daje ci urlop. / Tam czeka na ciebie nic” (*Nicowanie*, W 304)). Różewicz interpretuje „Nic” jako życie we współczesnej metropolii⁴⁴. Dla Świetlickiego „nicość” to z jednej strony także pędzenie „po nic, aby zadowolić / obcych obecnie ludzi”

a człowiekiem zamyka się w przestrzeni usytuowanej z dala od tego, co przyziemne. Na strychu chłopiec uczy się, czym jest dobroć. Wiedzę tę może przekazać tylko w określony sposób, ponieważ jest zarezerwowana tylko dla wybranych zmysłów: „Wszelka dobroć pochodzi od głuchoniemych”. Wykluczone w *Uniwersytetach* rodzaje aktywności człowieka (słuchanie i mówienie) odgrywają główną rolę w tekście następnym (*Piosenka z piwnicy*, W 78). Tym razem bohater wiersza znajduje się w piwnicy, śpiewa piosenkę i jednocześnie przysłuchuje się hałasowi „na górze”. **Nagłe przejście ze strychu do piwnicy sugeruje, że w kreowanej przez Świetlickiego rzeczywistości wyraźne są jedynie sfery: strych-piwnica, niebo-piekło. To, co pośrodku – dom, codzienność, zwyczajne życie – nie zajmuje uwagi opowiadającego.** Można powiedzieć, że zwyczajność istnieje w omawianej poezji przede wszystkim jako podniesiona do rangi niezwykłości. W wierszu powraca pragnienie poznania tego, co niebezpieczne, motyw znany z *Biegunów*. O ile jednak wcześniej chodziło o samoidentyfikację podmiotu, o tyle w *Piosence z piwnicy* przekroczenie granicy pewności ma ułatwić znalezienie początku wszystkiego („Jeżeli się bez obaw włoży rękę / w sam środek butwiejących resztek / – można namacać maleńkie serduszko, / wiecznie poruszający się początek”). Takie założenie wyklucza udział w świętowaniu „na piętach”. Ten, który szuka drogi do źródeł, musi pozostać w piwnicy i ograniczyć perspektywę widzenia do sfery zła („podkute buty” wywołują negatywne asocjacje: Autyś zostaje w piwnicy, choć boi się „kopniaków” od życia, które wybrał). Choć „w piwnicy rodzą się jedynie / białe i ślepe zwierzęta”, tylko tam można namacać „maleńkie serduszko początku”. Szukającym, czyli bohaterem wierszy Marcina Świetlickiego jest poeta, który – ze względu na wykonywaną przez siebie profesję – nie może bezpośrednio wyrazić wiedzy, jaką zdobył „na strychu”. Nie należy do głuchoniemych, więc o dobru może mówić jedynie poprzez słowo, a to jest z założenia złe – nieadekwatne do przekazywanych treści. Świadomy tego (samo)wykluczenia Autyś przyjmuje brzemień poety jako wyklętego z kręgu doskonałości: „Usta / były całością, / rozpołowiły się. // Nieruchomy, na rynku, / z kartką w dłoni. // Przycho-dzę na świat / po nocy. // Brat wilk, / siostry z jeziora / przysyłają mi mgłę pod gardło” (*Znamie*, W 79). Ten, który pisze nie może być dobry – doskonałe usta, które „były całością, / rozpołowiły się”. Dlatego zostawia świętowanie innym, sam schodzi do piwnicy, utożsamia się ze złem: bratem nazywa wilka, siostrami – widma topielców zarażające swym strachem przed śmiercią.

⁴¹ Por. T. Różewicz, *brama*, [w:] *tenże, nożyk profesora*, Wrocław 2002, s. 31.

⁴² Przywiązanie autora do metafory Zimne kraje uwydatnia jej powielanie w tytułach trzeciego i ósmego zbioru, odpowiednio jako *Zimne kraje 2* i *Zimne kraje 3*. Metafora ta „sprawdza się” jako sposób obrazowania w całej dotychczasowej twórczości poety, a w ostatnich zbiorach – *Muzyce środka* i *Niskich pobudkach* – zyskuje szczególne potwierdzenie.

⁴³ Straszącego nicością szatana Świetlickiego można porównać do „diabła Rymkiewicza”, Psuja, który chce „ludzkie życie uczynić tekstem bez znaczenia, zdesematyzować istnienie” (W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 268). Szatan Świetlickiego, w odróżnieniu od Psuja modernistycznego, zostaje jednak podporządkowany zbawczej eschatologii oraz zdemaskowany przez człowieka. Por. przytaczany dalej fragment utworu pt. *Pięć wierszy religijnych*.

⁴⁴ Por. przyp. 11.

(*Ku*, W 418). Z drugiej – lawirowanie między różnorodnymi wcieleniami, wedle prawideł nowoczesnej kultury, nie wydaje się obce protagoniście Świetlickiego⁴⁵. Wystąpieniom buntownika śpiewającego *Pieśni profana* wtóruje w Zimnych Krajach głos bożego szaleńca:

Jeśli to prawda,
że mówi przeze mnie szatan
– Bóg się zlituje
i wyrwie mi język.
(*Pięć wierszy religijnych*, W 250)

Autor *Schizmy* chętnie utożsamia pozbawianą odniesień religijnych współczesność z czasem, w którym ważne wydarzenia interpretowane były jako ingerencja Boga w życie ludzi. W jednym z pierwszych tomików powołuje do istnienia starożytny Rzym, utożsamiany w *Apokalipsie* z Babilonem jako źródłem wszelkiego zła⁴⁶. W wierszu zatytułowanym *Rzym* współczesny Babilon zostaje przedstawiony na wzór starożytnego: to imperium grzechu, nazwa kraju i jednocześnie miasta⁴⁷, najwyższy punkt na mapie hipsometrycznej świata kreowanego przez protagonistę Świetlickiego. Niżej rozciąga się trudna do zinterpretowania powierzchnia, a dopiero pod nią rozgrywa się osobliwe życie: rośliny rosnące „w stronę najgłębszej ciemności” przekazują Rzymowi wieści o podmiocie-topielcu (który „śni się nie

⁴⁵ Przepaść między doświadczeniem pokolenia Różewicza a naszym odsłania na przykład wiersz pt. *Tresura* z tomu *Pieśni profana* (W 240). Przywołuję ten tekst ze względu na możliwość zestawienia go z tematyką bliską twórczości autora *Niepokoju*. Takiego zestawienia dokonała Anna Filipowicz, a jego wynikiem jest konkluzja wspierająca założenia mojego artykułu: „[...] *Tresura* stanowi odpowiedź na przewidziany przez Różewicza, a ujęty w Baudrillarda «kraj obraz po orgii». Zło nazwane i krwawe zostaje przekształcone w zło banalne i spowszedniałe, a to z kolei podlega pełnemu odcieśnieniu. [...] Wśród konsumpcyjnych pretensji oświeceniowski obóz-muzeum nadal ewokuje strategię przemocy, zagraża tożsamości i grozi reifikującym odkształceniem. **Nie ma tu już jednak miejsca dla autentycznej tragedii, zaangażowanego odbioru czy upamiętniającego współodczuwania**” (A. Filipowicz, *Dwaj biedni Polacy patrzą na Auschwitz. Oświeceniowskie strategie opresji w Wycieczce do muzeum Tadeusza Różewicza i Tresurze Marcina Świetlickiego*, [w:] *Wojna i postpamięć...*, s. 393 [podkr. S.G.]). Wiersz ten pokazuje także skłonność Świetlickiego do sięgania po symbolikę związaną z wizją historii uwzniośloną duchem religijnym. Wersy kończące utwór („Numerek z szatni, głupi żarcik losu: / czterdzieści / i cztery”) można interpretować jako próbę przeniesienia refleksji historycznej na płaszczyznę metafizyki.

⁴⁶ W *Apokalipsie* Babilon to nierządnicą, która zasiada na szkarłatnej bestii, upija się krwią świętych. „Ma wiele wspólnego ze Smokiem, który jest szatanem i z Bestią, którą jest Antychryst”. Por. *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1990. Obraz prostytutki w Biblii stosuje się do bezbożnych miast, Rzym od czasów starożytnych utożsamiany był z Wielką Nierządnicą z *Apokalipsy św. Jana* (por. Ap 17, 1–18). Prostytucja w sensie biblijnym to bałwochwalstwo: „Przed wszystkim [...] prostytutką, czyli nierządem, nazywana jest w Biblii wszelka religia pogańska. [...] prostytutka Roma zasiada nad wieloma wodami. Geograficznie odpowiada to położeniu Rzymu nad rzeką Tybrem i władzy Rzymu nad całym basenem Morza Śródziemnego, dzielącym się na wiele akwenów. Obrazem Rzymu był Babilon, leżący nad rzeką z odnogami i kanałami. Siedzenie sugeruje królowanie. Alegorycznie wody oznaczać mają [...] ludy podlegające Rzymowi [...]. Wody przedstawiały niekiedy w Starym Testamencie ludy i armie [...]” (*Apokalipsa świętego Jana. Objawienie, a nie tajemnica*, oprac. M. Wojciechowski, Częstochowa 2012, s. 326–327).

⁴⁷ Zarówno starożytny Babilon, jak i starożytny Rzym to jednocześnie nazwy miasta i państwa. Zob. tamże, s. 328.

sobie” – jest martwy, lecz nadal zależny od imperium). Jediną normalność podwodnego świata, rybę o „czerwonych łuskach”, także dopełnia kuriozum – mała ryba pływająca wewnątrz głowy topielca. W późniejszych wierszach Świetlicki jeszcze dokładniej przenosi biblijną mapę starożytnego świata na grunt współczesności. W znanym także z występów wokalnych poety *Oplutym* (z tomu 37 *wierszy o wódce i papierosach*) do symboli miejsc skazanych na zagładę pretenduje najbliższa rzeczywistość: „Kraków i Nowa Huta. / Sodoma z Gomorą. / Z Sodomy do Gomory / jedzie się tramwajem” (W 151 – podkr. M.Ś.).

U autora *Pieśni profana* Babilon można interpretować jako zesłanie, a więc miejsce lub stan, do którego trzeba się przystosować, tzn. uchronić przed wpisaniem weń unicestwieniem. „To mój wewnętrzny narząd bezpieczeństwa / wykluczył wszystko ciepłe” – wyjaśnia podmiot *Zimnego miasta* – „i dopatrzył się / karygodnych uchybień u wszystkich przychylnych” (W 35). Wewnętrzny narząd bezpieczeństwa (mała ryba w głowie topielca?) ostrzega protagonistę Świetlickiego przed Sartre’owskim piekłem innych, ale nie uczula na negatywne skutki powodowanej antropofobią decyzji. Zimne Kraje jako projekt, w którym przede wszystkim ciepło jest „pod wydział”, zabierają ukochane osoby i skazują na nieustanne umieranie z miłości. Każde spotkanie to katalizator unicestwiającego „działania” piekła – „[...] tak samo zawsze zaczynało się: // nerw piekła wystający / z asfaltu. // Był wypadek, ja ocalałem, teraz żyję ówdzie” (*Ówdzie* W 164). W piekle Zimnych Krajów zima nie chce się skończyć, czarny śnieg zalega, wieczny jak śmieci i noc istnienia, w której rzeczywistość zlewa się z rojeniem. Świat protagonisty Świetlickiego rozjeżdża się w karkołomnym tańcu na lodzie tak, że „nieszczęśnik” nigdy „nie ma pewności, / czy da się to zatrzymać, / czy da się uprosić, / żeby zostało coś, cokolwiek” (*Ślomiany człowiek*, W 438).

Zagładę swojego świata Świetlicki opowiada, inaczej niż Różewicz, w odniesieniu do historii zbawienia, przedstawianej jako walka światła i ciemności. Dodatkowo obszar, w którym moglibyśmy szukać intuicji, pragnień i dróg poznania w Zimnych Krajach zostaje przeniesiony w przestrzeń irracjonalną – wiersze są zapisem snów, z których „wychodzi / się ze śladami w rzeczywistość” (*Dwa dni wakacji*, W 420). To właśnie sen⁴⁸, związany z realnym więzieniem (wojskiem), zmienił kolorowy i ciekawy świat zewnętrzny w trudną rzeczywistość koszar:

Jedyne co się teraz tutaj dzieje
– to ciemność. JW 2459, Morąg. Noc.
Obudziłem się z krzykiem. Och, przyśniło mi się,
że znajduję się we wnętrzu krzyża. Wnętrzu krzyża. Tak.

(*Szmaty*, W 26)

⁴⁸ Podobieństwo pisania do snu rozważał Maurice Blanchot: „Sen jest pokusą dla pisania, ponieważ pisanie ma również coś wspólnego z owym neutralnym czuwaniem, które noc snu stara się wygasić, ale noc marzenia sennego je wybudza i nieustannie podtrzymuje, kiedy nadaje bytowi pozór istnienia” (M. Blanchot, *Śnić, pisać*, [w:] M. Leiris. *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk 2011, s. 14).

W snach też nieokreślone zimno ogarniające rzeczywistość przeistacza się w „złe”, rozumiane najpierw jako antagonizm miłości („Poprzez otwarte okno do pokoju wchodzi / świt siny palec. Wracam, przytulamy się. / Złe się śni” (*Sobota, impuls*, W 72)), a później jako siła wyrastająca ponad człowieka i mamiąca go („Złe mi się śni. / Siedzi na krześle. / Patrzy mi w pępek / od wielu dni. / [...] Złe patrzy na mnie / oczkiem gołębim. / Złe trochę ma mnie. / Złe bardzo mnie mnie. / Złe mi się żli. // Złe mi ssie. Złe mi ssie. / Złe źle ssie mi. / Złe złości mi się. / Złe mi złorzeczy. / Złe rzeczy złe / robi mi” (*Żlenie*, W 326)). Mara senna staje się odrębnym od człowieka bytem, przypominającym tutaj manichejską zasadę zła. Złe próbujące opanować psychikę i ciało człowieka może odsyłać także do Biblii, w której bywa ono czasem traktowane jako niezależne od popełniającego zło⁴⁹. U Świetlickiego zło nie jest jednak, jak w Piśmie Świętym, wypaczeniem dobra, ale pojawia się jako „pierworodne” wobec niego. We *Wstępie* kochankowie-rodzice postanawiają nazwać swojego syna Ablem, nie jest on jednak ich pierworodnym: „Na nocnych polach i podwórkach nocnych / krążył nie istniejący starszy brat i śmiał się” (W 11). W świecie kreowanym w pierwszych tomikach Świetlickiego Kain **jeszcze** nie istnieje – póki panuje wiosna może paraliżować swym śmiechem tylko „nocne podwórka”. Tym samym zło zlewa się z postępującą ciemnością, której trudno się przeciwstawić („Będziemy **obserwować** postępy ciemności” – podkr. S.G.).

Znanemu od czasów antycznych motywowi zejścia do piekła towarzyszy u autora *Niskich pobudek* modernistyczny wątek choroby. W *Biegunach* podmiot ogarnia „piekielna gorączka”, która każe zgłębiać „straszną tajemnicę” („W gorączce przechodziłem przez pokój, namiętne / otwierałem szufladę, kilka szuflad od razu, / zanurzyć ręce odważnie – odważnie, / ponieważ w każdej z szuflad mógł nagle się znaleźć / odłamek lustra – albo jakaś stara / żyłotka ojca” (W 12)). Niejasne poczucie niebezpieczeństwa wystarcza, by wzbudzić reakcje obronne. Mieszkaniec Zimnych Krajów zaczyna zbroić się, szykować do wielkiej wojny, buntu. Pierwsze zbiory można przyrównać do zapisu budowania twierdzy. Podmiot ucieka, czuje się obserwowany, osaczony („Śnieg. Deszcz. / Psy osaczają. / Rozpoznaję niektóre z nich” (*Pułapka*, W 20)). W takiej sytuacji „osobiste” piekło wydaje się doskonałym schronieniem. Inferno z widokiem na własny pokój, z takim samym własnym piecem, do którego podmiot „wstępuje” dobrowolnie, choć trawiony „piekielną gorączką” – czy człowiek potrafił kiedykolwiek stworzyć sobie wygodniejszą rzeczywistość? „Jestem w piekle i nic mi już nie grozi, nic gorszego nie może mnie już spotkać”. Wymyślone schronienie okazuje się jednak gorsze niż więzienia realne, ponieważ bezpowrotnie odbiera nadzieję na władzę nad własnym „ja”. W *Rzymie* ze *Schizmy* tożsamość mówiącego rozszepia się na „ja” (topielec) i „nie «ja»” (mieszkaniec Rzymu), a w *Muzyce*

⁴⁹ Por. *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, red. L. Ryken, J.C. Wilhoit, T. Longman III, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2010, s. 1182. W Piśmie Świętym zdecydowanie przeważają fragmenty ukazujące zło jako mające związek z konkretną osobą (zło gnieździ się głównie w sercu człowieka, a także ustach, oczach i rękach). Jednak „[w]spółczesne koncepcje zła i dyskusje na ten temat w znacznym większym stopniu uznają zło za niezależne, abstrakcyjne zjawisko”. Najlepszym biblijnym przykładem ilustrującym odrębność zła od człowieka jest los Hioba. Zob. tamże.

Środka motyw choroby koresponduje z niemożliwością pełnego odrodzenia w sztuce – także chorej. „Trochę rozbity tym, że nie jest tak, jak było, że zamknięte z powodu remontu, z powodu śmierci, że rozprute, że przybrudzone” (*Limbus*, W 426), „trochę autyś” uświadamia sobie skalę pogromu świata wewnętrznego przez zewnętrzny – „[...] ci ludzie [...] – żywi, spoceni, dymiący, kolorowi – nie dopuszczają go do siebie. Ponieważ jest czarno-biały i zimny” (W 429). Mieszkaniec Zimnych Krajów z pozycji „dużego prawdziwego właściciela wszystkiego” zostaje zdegradowany do nieuleczalnie chorego, który postrzega sam siebie jako kogoś całkiem innego⁵⁰.

Autyś znajduje ulgę w pisaniu, które staje się dla niego okazją do spowiedzi („Ja się tylko spowiadam. / [...] Ja nie mam aż tyle / śmiałości, żeby prosić by mnie rozgrzeszono, / nie mam śmiałości, by komunię połknąć” (*Jeszcze jeden*, W 145))⁵¹. Charakterystyczne, że kwestia przekroczenia zakazów moralnych (przywoływana symbolicznie – nie chodzi przecież o możliwość odkupienia, ale o nieustanne wyznawanie win) wiąże się u Świetlickiego najczęściej z motywem tworzenia:

Marcin jest zły i nieporadny w tym źle.
 Marcin ma grzech, z którego się nie wydobędzie.
 Marcin nie poznał żadnej sztuczki. Nie nauczył się
 starać o siebie. Stara się o wiersze,
 żeby mu nie wymarły. Poświęca się dla nich.
 Dbą o to nieformalne, nieforemne państwo.
 Dla niego kłamię.

(*Marcin*, W 401)

Ów „nieporadny w źle” (sic!) Marcin, znany już ze *Schizmy*⁵², postanawia starać się tylko o wiersze, ponieważ to jedyny sposób, żeby ocalić także siebie przed piekłem (unicestwieniem).

„Muzyka środka” to przecież Zimne Kraje – panuje tu ten sam duch ocalenia przez zniszczenie. Tylko to, co ocaleje z kąpieli w piekielnej kadzi może zyskać miano potwornego, czyli tożsamego z wielkim. Wyobrażnia Autysia wyklucza inną drogę budowania opozycji wobec anihilacji⁵³. Dlatego Marcin zabija „Marcina”.

⁵⁰ Podmiot w poezji Świetlickiego często wypowiada się o sobie samym w trzeciej osobie liczby pojedynczej lub w pierwszej osobie liczby mnogiej. Dość obszernie o podmiocie Świetlickiego pisała Zofia Zarebianka, „Ja wobec... ja” oraz „ja” wobec świata. *Zanegowane auto-kreacje w zanegowanym świecie w poezji Marcina Świetlickiego*, [w:] *taż*, *Czytanie sacrum*, Kraków 2008, s. 110–116).

⁵¹ Por. także wiersz pt. *Maszyna*: „Wszystko, / co przedtem załatwiało się po prostu celną / metaforą, po prostu strzałem w środku wersu, / teraz po prostu upiornie rozwleka / się i rozwleka, wleczę się przez wiersz / – i dobrze, bo jest powód, żeby się spowiadać. / Przepadnę przecież, kiedy skończy mi się / materiał do spowiedzi” (W 251).

⁵² Por. *** [Cały pokój obwieszony Marcinami...] (W 104).

⁵³ „Tak sobie właśnie wyobrażałem smoka” – napisze autor *Schizmy*, nazywając Czesława Miłosza „jednym z Ostatnich Zatrważających Poetyckich Potworów” i doda, że tylko przed takim poetą „można albo na kolanach, albo wcale” (M. Świetlicki, *Tak sobie właśnie wyobrażałem smoka*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 26, s. 3).

Świetlickiego „próbowanie” własnej śmierci, czyli doświadczanie śmierci wirtualnej, symbolicznej, implikuje pierwotną negatywność⁵⁴, jest także znakiem nieprzystosowania do życia („Świat stoi przed nami / potworem” (*Nowe przygody czerwonego hrabiątka*, W 241)). Przede wszystkim jednak urządzenie zaświatów oznacza w tej poezji traktowanie śmierci jako rodzaju życia – przedłużenie bytu jednostkowego⁵⁵. Autyś wybiera skrajności, ciemne punkty, noc i śmierć. „Zstępuje” do piekła, by przybliżyć sobie jedną z najbardziej niewykrywalnych i niedefiniowalnych tajemnic – powstawania dzieła. U podstaw świata kreowanego przez autora *Zimnych Krajów* leży prosta analogia artysty do Demiurga. Odsłania się ona w pełni w *Muzyce środka*, gdzie w roli podmiotu pojawia się „ten, który śpiewa”:

Aha, gotuję z miłości, sieję popiół
wszędzie dookoła, gotuję niezdarnie,
ten, który śpiewa, jest tym, który kocha
i to, że smutno śpiewa, wcale nie jest ważne,
ten, który śpiewa, ciągle zmartwychwstaje.

(*Aha*, W 406 – podkr. S.G.)⁵⁶

W przytoczonym utworze ujawnia się mechanizm mistyfikacji autora *Zimnych Krajów*. „Przebierałem się za złego tylko po to, aby stać się najlepszym” – wyznaje protagonista Świetlickiego – „Moje wiersze zawsze były pieśniami, które miały mi przynieść nieśmiertelność”. Wystarczy przyrzeć się utworom autora *Nieczynnego* sygnowanym nazwą „pieśń” lub „piosenka”⁵⁷. Większość z nich opowiada o wykluczeniu podmiotu, ukazując go jako człowieka na marginesie społeczeństwa: chorego, pijanego, uwięzionego w piwnicy czy kloszarda. Można je nazwać cyklem opowieści o różnych rolach odgrywanych przez Autysia dla podtrzymania wizerunku poety wyklętego. Nieuleczalnie chory bohater Świetlickiego nie może (nie chce?) wyzdrowieć,

⁵⁴ Mowa o świadomości śmierci, która nie pozwala człowiekowi oderwać się od namysłu nad sprawami ostatecznymi. Por. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”..., s. 10–11.

⁵⁵ Edgar Morin w eseju *Antropologia śmierci* definiuje **śmierć jako rodzaj życia**, ponieważ w ten czy inny sposób przedłuża ona byt jednostkowy. Według tej definicji warunkiem włączenia śmierci w krąg spraw egzystencjalnych jest uwzględnienie idei zaświatów. Zob. E. Morin, *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Ciechowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 79 [podkr. S.G.]. Podobnie Zofia Zarębianka uważa, że multiplikację lirycznego „ja” u Świetlickiego należy rozumieć zarówno jako strategię obronną („podejmowaną w poczuciu zagrożenia niesionego przez własne treści psychiczne i – przede wszystkim – zagrożenia ze strony zewnętrznego świata”) oraz jako „**ćwiczenia z rozpadu**”, a więc swojego rodzaju prolegomena do śmierci” (Z. Zarębianka, dz. cyt., s. 113 [podkr. S.G.]).

⁵⁶ Por. także *Piosenkę umarłego* ze *Schizmy*: „Ale ten, co śpiewa, / jest umarły, jest żywy” (W 129).

⁵⁷ Najwięcej tytułowych „piosenek”, które charakteryzują protagonistę Świetlickiego znajduje się w *Schizmie*, por.: *Piosenka z piwnicy*, *Piosenka obudzonego*, *Piosenka chorego*, *Piosenka umarłego*, *Piosenka ozdrowieńca*. W ostatnim zbiorze (*Niskie pobudki*) pojawia się *Pieśń dziadowska*, w której podmiot utożsamia się z zupełnie wykluczonym przez społeczeństwo dziadem, który „nada się” tylko do leżenia i patrzenia: „Ja się nie w tym języku porozumiewałem, / ja się nie w tę stronę udałem, więc ja się / nie znam na tych tu, ja się nie nadaję, / ja poleżę, popatrzę, potem pójdę, ja się / nie napraszam, przepraszam, lecz mnie się / to po prostu należy, nie należę, leżę / i patrzę” (W 435). Nie bez znaczenia jest z pewnością zastąpienie „piosenki” „pieśnią”. Komu bardziej niż kloszardowi należy się u Świetlickiego głos barda?

czyli wydostać się ze stworzonego przez siebie piekła, „zmartwychwstać”. W *Piosence chorego* (W 128) Autyś, przebiegając po skali radia, mimochodem odmierza, ile znajduje się w nim Boga („niedużo [...] / ten strzęp / skrzep”). Potem umiera (*Piosenka umarłego*, W 129) i zdrowieje tylko do pewnego stopnia: „choroba pozostaje, / gdzieś jest, / plamka zmroku, co się wymyka, / lecz gdzieś jest, przyczajona, lecz gdzieś jest, w języku, / niby jasności śnią się, ale cień jest, cień jest / i we śnie, gdzieś jest; [...]” (*Piosenka ozdowieńca*, W 130). Przejście między życiem a śmiercią (nowym życiem) jest niepełne, ponieważ śmierć, nieustannie towarzysząca Autysiowi, nie może wypełnić swoich wyroków. Moment zwłoki, odwleczenia w czasie tego, co stale przywoływane i oczekiwane można opisać za pomocą paradoksu Maurice Blanchota: „To śmierć sprawia, że piszący stawia pierwszy krok – i to śmierć jednocześnie czyni ten krok niemożliwym”⁵⁸. Świetlicki uruchamia mit na drugim planie w stosunku do odniesień religijnych. Historia Orfeusza towarzyszy mu jednak od początku, kiedy zstępujący do piekieł buntownik „mruczy upiorne kołysanki”. Autysia rozliczanie się z grzechem, z ciemnością to z perspektywy orfickiej przekraczanie progu śmierci po to, by jednocześnie zniszczyć i uratować swoje dzieło⁵⁹. Można powiedzieć, że autor *Muzyki środka* stoi na progu śmierci, którą Agata Bielik-Robson nazywa „zatrzymaną i zatrzymującą”⁶⁰. Świetlicki pragnie wycisnąć własne piętno na umieraniu, ale – podobnie jak Blanchot – nie wierzy, że to się może udać. W *Muzyce środka* krystalizuje się granica między śmiercią, która nie może się dokonać, a śmiercią zabierającą wszystko. Przed tą ostatnią nie ma ucieczki nawet w dziele, które jest sednem – „człowiek”, „Bóg”, „światło” to dodana do niego „reszta”⁶¹.

Podmiot Świetlickiego lawiruje między rolą Orfeusza i Kaina. Tak jak mityczny bohater wraca do świata żywych z poczuciem winy, tak wygnaniec Świetlickiego „wydobywa się na światło dnia” jedynie jako widmo, upiór⁶².

⁵⁸ Cyt. za: A. Bielik-Robson, „Na pustyni”..., s. 134.

⁵⁹ „Gdy Orfeusz zstępuje ku Eurydyce, sztuka staje się potęgą, dzięki której otwiera się noc. Noc, dzięki sile sztuki, przyjmuje go, staje się gościnną bliskością, oczekiwaniem i przyzwoleniem pierwszej nocy. Ale to właśnie ku Eurydyce zstąpił Orfeusz: jest ona dlań skrajnością, którą mogłaby osiągnąć sztuka, jest – pod imieniem, które ją skrywa i pod zasłoną, która ją zasłania – głębokim i ciemnym punktem, do którego zdają się zmierzać sztuka, pragnienie, śmierć i noc. Jest ona chwilą, w której istota nocy zbliża się jako inna noc” (M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 36).

⁶⁰ Zdaniem badaczki także Maurice Blanchot nigdy nie przekroczył tego progu, tzn. nigdy, mówiąc symbolicznie, nie zbłądził z drogi umierania, przymuszając los do tego, by stał się żywą szansą (A. Bielik-Robson, *Faux pas albo błąd życia: Blanchot między Heideggerem a Freudem*, [w:] też, „Na pustyni”..., s. 174). Bielik-Robson pisze o odmiennych przestrzeniach literackich, tworzonych w zależności od tego, w jaki sposób dana twórczość antycypuje śmierć. W oparciu o dzieła Blanchota oraz jego analizy badaczka wyróżnia cztery rodzaje śmierci: heideggerowską, heglowską, schopenhauerowską oraz freudowską. Zdaniem Bielki-Robson tylko śmierć freudowska „nie niweluje tego, co własne [...]”; nie tylko nie przestrzega zakazu mówienia «Ja», ale okazuje się warunkiem idiomatyczności, czyli takiego mówienia, które nawet omijając słowo «Ja», tym skuteczniej owo «Ja» wypowiada” (tamże, s. 142–147). Badaczka przywołuje wcześniejsze rozpoznania dotyczące śmierci freudowskiej (Derrida, Bloom), podkreślając, iż jej moc polega na tym, „że nawet [...] w obliczu końca, «narcyzm nie abdykuje», usiłując nadać aktowi umierania własną niepowtarzalną sygnaturę” (tamże, s. 147).

⁶¹ Por. przytaczany na początku wiersz *Granica*.

⁶² Por. także utwór pt. *Upiór* z tomu *Zimne kraje* (W 56), z tomu *Muzyka środka: To be* (W 408) i *Limbus* (W 426–429) oraz *Widomy* z tomu *Niskie pobudki* (W 464).

Opuszczenie królestwa nocy jest w Zimnych Krajach niemożliwe, podobnie jak nadejście wiosny (rozgrzeszenia). Wyjście naprzeciw dniu jest więc iluzją i choć Autyś zapewnia, że wystarczy „odkaslnąć” i „wejść w światło” (*Melancólica*, W 446), zdradza zarazem, że jest to sztuczka rozpatrywana w ramach wciąż niedokonanych, przyszłych przedsięwzięć: „[t]rzeba **będzie** skoczyć / w przepaść, a potem wznieść się z dna przepaści w / słońce i spłonąć. [...] z dymu / będzie deszcz [...]”, a po deszczu „**ślady głębokie**” (*Słomiany człowiek*, W 438 – podkr. S.G.). Bohater Świetlickiego spełnia tylko pierwszą część założonego projektu: schodzi w przepaść (por. wiersz *Zakończenie*). W niej lokuje swoje *sacrum*, unieruchamiające je w przestrzeni zdegradowanej, post-babilonowej rzeczywistości. Wydaje się, że *sacrum* to zostaje podporządkowane regule rozdwojenia, chętnie stosowanej przez protagonistę Świetlickiego. Tak rozumiane *sacrum* rozszczepiałoby się na „świętość dla Kaina” i „świętość dla Orfeusza” – podobnie niedokonane możliwości. „Ten, który śpiewa, **ciągle** zmartwychwstaje” (podkr. S.G.), a więc nie osiąga stanu uzdrowienia na dłużej. Kain natomiast tkwi w ciemności, w zawieszeniu szans na odkupienie. W Świetlickiego opowieści o złym bracie Abła brakuje bowiem najistotniejszego elementu: Wielkiego Piątku. Schizma w świecie Autysia dokonuje się właśnie w piątek, niezarejestrowany w wierszach⁶³: „Czwartek. / Powoli się rozdzielałam w niej na ja i ————” (*W przeddzień schizmy*, W 122). Pojawia się natomiast sobota, a w niej pierwsze sny o złym (*Sobota, impuls*, W 72) oraz grób – „pusty i rozkopany przez sen”:

Sobota nie rozjaśnia tygodnia, **jest lotem**
w jeszcze większy dół, przepaść, wciąż więcej idiotów
mówi, żebym się zaszył, już zaszyty jestem
w sobie, i słyszę coraz więcej słów
o egoizmie, chcą, abym sycił ich egoizm,
sobota nie jest śmiercią, sobota jest tylko
pustym i rozkopanym przez sen grobem
(*Sobota*, W 412 – podkr. S.G.).

Autor zwodzi czytelnika zapewnieniami, że sobota jest **tylko** grobem, pustym w tym znaczeniu, że nie ma w nim umarłego („Sobota nie jest śmiercią”). Zatrzymanie się na przedostatnim dniu tygodnia oznacza u Świetlickiego przesunięcie finału w przestrzeń oczekiwań. Zburzenie grobu przez sen mogłoby uwolnić poetę, który „wyśpiewał” sobie zmartwychwstanie na wzór zwycięstwa Chrystusa. Mogłoby też oznaczać zastąpienie Orfeusza przez Chrystusa-Zwycięzcę⁶⁴, który przywraca światu harmonię. Jednak

⁶³ W tytułach pojawiają się różne dni tygodnia: *Niedziela, przed południem* z tomu *Zimne kraje*; *Czarny poniedziałek* i *Sobota, impuls* z tomu *Schizma*; *Wtorki, Czwartki, Niedziele* z tomu *49 wierszy o wódce i papierosach*; *Sobota* z tomu *Muzyka środka*. Nie ma piątku, tak jak nie ma „zmartwychwstania” w konstytuujących życie ludzkie czynnościach zastępujących spis treści w *Czynnym do odwołania* (pod „z” znajdują się natomiast: *Zabijanie, Zdradzanie, Zmienianie, Zmywanie*).

⁶⁴ W starożytności Chrystus porównywany był do Orfeusza na zasadzie analogii siły śpiewu Orfeusza do duchowej władzy Chrystusa. „Starożytnochrześcijańscy artyści przedstawiali [...] Chrystusa jako Orfeusza nie dlatego, że uważali go za Orfeusza, który powrócił do życia, za kogoś stojącego na tym samym poziomie, co grecki śpiewak, ale dlatego, że

Chrystus Świetlickiego – podobnie jak Różewicza – więcej cierpi niż zwycięża⁶⁵, a sobota, o której mówi Autyś, „jest lotem / w jeszcze większy dół, / przepaść” i nie „rozjaśnia tygodnia” zapowiedzią nowego życia. Sobota jako oczekiwanie na moment przejścia staje się dla protagonisty Świetlickiego najważniejszym dniem tygodnia. Świat kreowany przez autora *Muzyki środka* można porównać do chrześcijańskiej Wielkiej Soboty zatrzymanej w czasie: śmierć już się wydarzyła, wstąpienie do piekieł także, ale ta właściwa noc, po której ma nastąpić zmartwychwstanie nie może nadejść. W *Muzyce środka* wyraźnie widać próbę stworzenia „przestrzeni śmierci zatrzymanej i zatrzymującej”, czyli podporządkowania śmierci własnemu dyskursowi. Ten próg (pokonanie lęku przed unicestwieniem) w świecie, po którym oprowadza nas protagonista Świetlickiego nie zostaje jednak przekroczony. Śmierć, remont zaświatów, a na końcu wielomiesięczna stypa⁶⁶ – tak opowiada swoje życie (!) Autyś.

Sacrum u Świetlickiego można nazwać projektem do zrealizowania, ciągle niedokończonym dziełem („Jest Bóg, / jest, ale czego zabrakło wyraźnie” (*Warszawa dla niepalących*, W 346). Autyś zawiesza, ale nie przekreśla wiary w istnienie innego (lepszego?) świata. Dopóki trwa Babilon, trwa przecież także nadzieja, że nadejdzie odrodzenie⁶⁷.

Badanie motywu *sacrum* ujawnia odmienny zestaw kategorii pomocnych przy opisie światów kreowanych przez obu poetów. Podczas, gdy Różewiczowskie poszukiwanie świętości wykracza poza ramy porządku metafizycznego, starania Świetlickiego znajdują w nim oparcie. Głosy poetów, choć brzmią podobnie, obwieszczają inne prawdy. Pierwszy mówi, że skończył się świat usankcjonowanych religijnie wartości, drugi – że nadzieja istnienie paradoksalnie: w stosunku wprost proporcjonalnym do dziejącego się w świecie zła.

chcieli dać wyraz idei, że Chrystus jako ten, który wprowadza Boską harmonię i porządek w kosmosie, w sposób ostateczny i pozytywny zastępuje Orfeusza. To, co starożytni pragnęli zobaczyć w obrazie Orfeusza, znaleźli rzeczywiście spełnione po raz pierwszy w Chrystusie” (D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 340–341).

⁶⁵ Autor *Pieśni profana* sytuuje Zmartwychwstałego w chętnie przywoływanej także przez Różewicza roli pośrednika między Bogiem a człowiekiem. W *Apokryfie* Autyś opowiada, jak nieznośny malarz Jezus wyrasta na tego, który decyduje: „[...] stuka patykiem o patyk. / Gwiazda spada, a następna / wznosi się” (W 13). Chrystus okazuje się Wybawicielem... kobiet, które podstępnie (jako „niezwykle dobry i przystojny”) zabiera Autysiowi (W *grudniu, wieczorem*, W 47). W *Pięciu wierszach religijnych* podmiot streszcza Nowy Testament, korzystając z wypowiedzi dziecka, które rozpoznaje Jezusa: „Ja wiem, to jest ten pan, / którego ojciec zabił” (W 250).

⁶⁶ Por. wiersz pt. *Wielomiesięczna stypa*, W 400.

⁶⁷ „Babilon to miejsce wygnania, gdzie Bóg gromadzi resztę swojego ludu. **Może symbolizować moment przejścia** – przygotowanie do przyszłego odrodzenia (poprzez oczyszczające cierpienie)” (*Słownik teologii biblijnej...* [podkr. S.G.]).

SUMMARY

Sylwia Grzeszna

Marcin Świetlicki and Tadeusz Różewicz. Two voices on the sacred

This article is an attempt to demonstrate various references to the sacred based primarily on poetry by Tadeusz Różewicz and Marcin Świetlicki.

In the first part, I am listing the perspectives which appeared in previous books addressing the problem in the sacred in the works by the author of *Niepokój* ("Anxiety") (Christianity, apophatic tradition, and weak nihilism). Juxtaposing them emphasizes the elusiveness of Różewicz's project. This thesis is supported by the message of *Ostatnia rozmowa* ("The Last Conversation") and analogies to (attempted) painting excluding the participation of a broader audience.

The second part is a brief recognition of Marcin Świetlicki's project of the sacred, taking into account the major differences in the discovery realm of sacred in the works of the two poets. Unlike Różewicz, Świetlicki restricts his search to the metaphysical order. His works can be read as a story planned in advance, transforming selected Bible stories (creation of the world, naming newborns like the forefathers, exile from paradise, waiting for rebirth in Babylon).

Although they sound similar, the voices of Różewicz and Świetlicki proclaim the truth relating to different experiences, differently shaping the message of the seemingly similar works of the two poets.