

Hanna Marciniak

Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia

Twórczość Tadeusza Różewicza, zwłaszcza zaś jego „niewczesna poezja”¹, stawia swoim interpretatorom najwyższe wymagania. Jej niezwykła trudność („tajemnica» semantyki poetyckiej”², czyli zamaskowana pozorną jednoznacznością uporczywa nierozstrzygalność) i hermetyczność (w sensie zwodniczej prostoty i bezpośredniości, skrywających założenie historyczno- i teoretycznoliterackiej wiedzy odbiorcy, zdolnego rozpoznać reguły i konwencje wysokoartystycznego modelu literatury nowoczesnej, wobec których poezja ta się sytuuje), pozostawiają czytelnika w stanie poznawczej bezradności, składając jednocześnie do podejmowania różnorodnych wysiłków lekturowych.

Do „katalogu” strategii interpretacyjnych, układanego przez badaczy³, chciałabym dodać własną propozycję, jaką jest lektura topiczna, polegająca na analizie perseweracyjnych, kluczowych figur i motywów tej poezji, odsyłających zazwyczaj do kulturowej topiki, mającej w założeniu poświadczać ciągłość i uniwersalność europejskiej tradycji. Z intratekstualnym aspektem twórczości poety wiąże się obsesyjna niemal powtarzalność pewnych obrazów oraz inwencyjność w dążeniu do nierozstrzygalności poprzez nadawanie

¹ A. Skrendo, *Niewczesna poezja Różewicza*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 2, s. 120. Nietzscheańska metafora niewczesności, do której odwołuje się Skrendo, znajduje, jak sądzę, analogię w Lyotardowskiej formule „paradoksu czasu przyszłego (*post*) uprzedniego (*modo*)”, określającego twórczość artystów ustanawiających „reguły tego, co dopiero *będzie* zrobione. Właśnie dlatego dzieło i tekst [...] przychodzą zbyt późno dla ich autora albo – co wychodzi na jedno – ich realizacja zaczyna się zawsze za wcześniej”. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?* [w:] *idem, Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 27.

² R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”* [w:] *idem, Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 196.

³ Mam tu na myśli strategię intertekstualną (zapropionowaną przez Aleksandrę Ubertowską), literaturoznawczo-antropologiczną kategorię transgresji (do której odwoływał się Andrzej Skrendo) i poetologię negatywną (którą zastosował Tomasz Kunz).

im biegunowo przeciwnych znaczeń, rodzących poznawcze i interpretacyjne aporie.

Różewicz bowiem, jako

artysta „uświadomionej straty”, podtrzymujący swoją sztuką poczucie tragicznego rozdarcia między pamięcią o nieosiągalnej całości (sensie, prawdzie, centrum – wielkich metaforach, służących porządkowaniu obrazu podmiotu i świata) a konstatacją nieuchronnej cząstkowości doświadczeń i tworzonych na ich podstawie przedstawień⁴,

dąży do utrzymania kulturowych i literackich toposów w stanie notorycznej ambiwalencji. Podstawowe *loci communes* judeochrześcijańskiej tradycji, mity, symbole i wątki o proveniencji biblijnej pojawiają się tu z odwróconym znakiem lub ewokują niejednoznaczne konotacje. Różewiczowska pamięć kulturowa funkcjonuje na zasadzie paradoksalnego odwrócenia; będąc niezwykle bogatą, jest jednocześnie martwa, przywołuje owe toposy ze świadomością dezaktualizacji ich pierwotnej semantyki. Są to zaledwie ślady utraczonych sensów, boleśnie aporetyczne dowody „uporczywości istnienia tego, co nie istnieje – bo przeminęło”⁵. Dla autora *Wyjścia* charakterystyczne jest również „łączenie tradycyjnej topiki z topiką – by tak to oksymoronicznie nazwać – indywidualną”⁶. Tę osobistą topikę interpretować należy zawsze na dwóch poziomach: przez konfrontację z pierwowzorem, funkcjonującym w ramach kultury europejskiej, oraz porównanie z odmiennym wariantem danego motywu w immanentnej przestrzeni twórczości poety.

Lektura poezji Różewicza, na każdym kroku deklarującego swą niewiarę w koherencję i trwałość kulturowego uniwersum Europy, polegająca na badaniu warstwy topicznej i mitycznych odniesień, mogłaby się wydawać zabiegiem ryzykownym. Inaczej bowiem, niż w nurcie neoklasycystycznym, ani odkryte *loci communes* między kulturowo-literackim dziedzictwem a twórczością poety, ani swoista semantyczna sieć, wiążąca poszczególne utwory, nie pomogą tu w wykazaniu harmonijności czy poetyckiego zawierzenia tradycji. Różewiczowskie toposy są raczej miejscami nieciągłości niż kontynuacji; fragmentaryzacji niż organiczności; dystopii, nie zaś uporządkowanej i czytelnej kulturowej topografii. To dialog z kulturą w stanie rozpadu, z poezją w zaniku. Wypracowana przez Różewicza metoda „nawiązywania do tradycji” nie polega na biernym przejmowaniu i komponowaniu toposów. Poeta piętrzy je raczej i dysonansowo na sobie nawarstwia, „nie szereguje, lecz układa je kontrapunktycznie, uważając słusznie, że zestawienie takie rzuca nowe światło na związane z nimi zagadnienie i nasycza w ten sposób bogatą

⁴ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 225.

⁵ R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, s. 204.

⁶ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 133.

problematyką⁷⁷. To nowe oświetlenie wydobywa wszelkie ich piękności, skaży, utratę znaczenia. Skoro nie można jednocześnie zaprzeczyć ich obecności, stają się one jednym z wyznaczników wieloznaczej natury tej poezji.

Jednym z najważniejszych indywidualnych toposów organizujących wyobraźnię poetycką Różewicza wydaje się pomnik wraz z pokrewnymi mu motywami rzeźby, płaskorzeźby, kamienia, nagrobka, epitafium. Zdaniem Zbigniewa Majchrowskiego, owa „rzeźbopodobna wyobraźnia” i zmaganie się poety z pomnikami to próba odpowiedzi na pytanie, „jaki kształt ma pamięć?”⁷⁸. W twórczości autora *Kamiennych braci* figura pomnika zdaje się funkcjonować w czterech podstawowych wariantach, ewokujących zazwyczaj sensy związane właśnie z pamięcią (upamiętnieniem, pamiątką, wspomnieniem): jako pomnik-katedra, pomnik-kamień, pomnik-rzeźba i pomnik-wiersz.

W tekście tym skupiam się na jednym tylko z ewokowanych przez ów topos kręgów problemowych; analizuję pomnik jako emblemat niewyraźności i prototyp „negatywnych strategii” przedstawiania, problematyzujący granicę między literaturą a rzeczywistością, wiarygodność werbalnej i wizualnej reprezentacji doświadczenia oraz możliwość istnienia poezji jako autobiografii i pamiątki. Swe rozważania opieram na próbie interpretacji wyjątkowo bogatego w „pomnikowe” motywy szkicu *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, szczególnie zaś wpisanych weń brulionów wierszy *Wieczór dla Norwida* oraz *Kamień i iskra*. Jest to jeden z Różewiczowskich „napisanych tekstów o nienapisanym tekście”, powstałych, paradoksalnie, tylko dzięki nie-powstaniu innych. Teksty te współtworzą osobny, niezwykle ważny wątek twórczości poety⁹, którego dorobek zdaje się składać zarówno z utworów „napisanych”, jak i „nienapisanych”, mających podobny status i, co więcej, podlegających lekturze oraz interpretacji. To, co nieobecne, niewyraźne i niedokonane, staje się nieodzownym dopełnieniem tego, co uobecnione i wyrażone.

I „Kamieniołom katedry milczał...”

⁷ R. Przybylski, *Rok 1961. Zagłada Arkadii* [w:] *idem, Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 150.

⁸ Z. Majchrowski, *Pomniki w życiu i twórczości Tadeusza Różewicza*, referat wygłoszony na konferencji „Przekraczanie granic” (Wrocław 27–30.03. 2006). Odwołuję się do swoich zapisków; tekst referatu nie znalazł się w pokonferencyjnym tomie *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007. Staram się dalej rozwijać ciekawą koncepcję Majchrowskiego, zgodnie z którą katedra, rzeźba i tekst poetycki stanowią metonimiczne warianty jednego – centralnego i zasadniczego – motywu pomnika.

⁹ O jego istotności świadczy choćby to, że poświęcił mu poeta osobny autointerpretacyjny szkic (por. *Sztuka nienapisana*, „Dialog” 1991, nr 10). Sztuką „konsekwentnie nienapisaną” jest *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej*. Wątek ten jest również dominantą rozmów z A. Czerniawskim (por. *Gdzie odeszły nie napisane wiersze*, „Poezja” 1989, nr 2) oraz jednego z rozdziałów *Języków teatru (Sztuki nienapisane, przedstawienia niezrealizowane* [w:] K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989).

„Kamieniem węgielnym” (postaram się dalej wykazać fortunność tej architektonicznej metaforyki) dla owego wątku wydaje się esej *Do źródeł* z roku 1965 i zawarty w nim projekt nienapisanego nigdy poematu o odbudowie katedry Mariackiej. Topos katedry, wariant motywu pomnika, obdarzony ważką treścią filozoficzną, stanowi również swego rodzaju genetyczny praworzec „negatywnych strategii” reprezentacji, tak charakterystycznych dla poety, operującego rozmaitymi anty-formami, odwróconymi obrazami i toposami. W eseju tym po raz pierwszy z taką siłą wyartykułowane zostają diagnoza stanu europejskiej kultury i projekt „gestu rekonstrukcji”¹⁰, opartego na rewizji „źródeł”, fundamentów zburzonej świątyni.

Pamiętam, że pisałem w tym czasie poemat, którego nigdy nie skończyłem – był to poemat o odbudowie kościoła Mariackiego. To, że zabytki starego Krakowa istniały obiektywnie, nie było dla mnie ostatecznym potwierdzeniem ich realności. [...] Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisałem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka. To się łączyło nierozdzielnie (Pr3 143)¹¹.

Uwewnętrznienie gotyckiego gmachu, który staje się niejako alegorią poczucia kulturowej tożsamości, i projekt „rekonstrukcji człowieka” podkreślać mają „antropologiczny charakter [...] katedralnej metonimii”¹².

Różewicz odwołuje się tu do jednego z podstawowych toposów architektonicznych europejskiego imaginarium, związanego zarówno z Horacjańską formułą *exegi monumentum*, jak i kategorią wzniosłości, ewokowaną przez transcendentny wymiar architektury gotyku¹³. Katedra to również wielorako artykułowany topos modernizmu. W jego wczesnym, wysokoartystycznym wariacie, katedralna topika funkcjonuje często jako metonimia procesu twórczego, polegającego na cyzelowaniu formy, pokonywaniu inercyjnego oporu tworzywa, racjonalnym budowaniu estetycznie doskonałych artefaktów. Motyw ten pojawia się w manifestach Awangardy Krakowskiej i „katedralnym” cyklu wierszy Przybosia, gdzie poeta-słowiarski, pewny siebie podmiot twórczy, to *homo faber*, architekt słowa, dla którego trud formowania werbalnego tworzywa staje się ekwiwalentem wysiłku budowniczego.

Do metapoetyckiego toposu poety-rzemieślnika nawiązują także akmeiści, proponując odmienną od awangardowej interpretację. Jako że „w literaturze nie może być żadnego «lepiej», żadnego postępu, po prostu dlatego, iż nie ma żadnej maszyny literackiej, żadnej mety, do której należy dobiec szybciej od

¹⁰ R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 28.

¹¹ Teksty Różewicza cytuję wg wydania: *Utwory zebrane*, tomy I–XII, Wrocław 2003–2006: *Proza* 3, 2004 (Pr3); *Poezja* 1, 2005 (P1); *Poezja* 2, 2006 (P2); *Poezja* 3, 2006 (P3); *Poezja* 4, 2006 (P4). Lokalizacja cytatów bezpośrednio w tekście, z podaniem strony.

¹² R. Cieślak, *Oko poety...*, s. 29.

¹³ Por. M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

innych”, a „każdemu osiągnięciu towarzyszy strata, ubytek”¹⁴, mitowi permanentnej innowacji, zasadzającej się na destrukcji minionych form kulturowej organizacji doświadczenia i form artystycznych, przeciwstawiają oni postulat hermeneutyki palimpsestu kultury, nieustającego trudu jej reinterpretacji. Kiedy w *Świcie akmeizmu* i wierszu *Notre-Dame* Mandelsztam zrównuje trud poety z trudem budowniczego gotyckiej świątyni, pragnie podkreślić partycypację poety w wysiłku wznoszenia monumentu kultury poprzez dialog z tradycją. Doskonale widoczna jest tu różnica między Różewiczem a neoklasyistyczną optyką akmeistów. Choć w obydwu wypadkach sens kulturowej partycypacji polega nie na biernej sukcesji i dziedziczeniu gotowych wzorców, lecz na aktywnej rewizji idei, autor *Wyjścia* przywołuje elementy kulturowej tradycji ze świadomością ich wyczerpania i dewaluacji; jawią się one właśnie jako mury nieistniejącego kościoła, jako pusta fasada. Aby kiedykolwiek odbudować zburzony gmach, należy najpierw uświadomić sobie i przeboleć ową stratę¹⁵.

W kulturowej mitologii awangardy, poprzez nawiązanie do średniowiecznego symbolu katedry-organizmu, doskonałej syntezy anatomii i architektonicznego geniuszu, gotycki kościół staje się emblematem całości, integralności, konstruktywności. Projekt odzyskania utraconej koherencji między człowiekiem a rzeczywistością, dzięki literaturze i sztuce, to jeden z podstawowych wyznaczników modernizmu. O związku symboliki architektonicznej z owym totalizującym mitem świadczyć mogą manifesty polskiej Awangardy, czeskiego poetyzmu czy rosyjskiego akmeizmu. Nawiązując do toposu kate-

¹⁴ O. Mandelsztam, *O naturze słowa* [w:] *idem, Słowo i kultura. Szkice literackie*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 26.

¹⁵ Zastanawiające wydają się paralele między Różewiczowską wizją tradycji jako reinterpretacji jej toposów a Vattimowską ideą „monumentu” i koncepcją tradycji jako hermeneutyki śladów (por. *idem, Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006; A. Zawadzki, *Hermeneutyka śladu i hermeneutyka świadectwa* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006). Proponowaną przez Vattimo postawą wobec kulturowej przeszłości (zasadniczo: modernizmu) jest Heideggerowska kategoria *Verwindung* (przebolenie, rekonwalescencja, a także: zwrot), odrzucająca i jednoznacznie afirmującą, i negację, polegającą na twórczej rewizji oraz reinwencji dziedzictwa. Na przemyślenie w tym kontekście zasługiwałby problem Różewiczowskiego „przebolenia” modernizmu. Jak sądzi Nycz, „zaskakujący powrót Różewicza do fundamentów modernistycznego światopoglądu” na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ma charakter zwodniczy i niejednoznaczny, jest raczej „twórczą zdradą” niż afirmującą kontynuacją. „Niczym w Nietzscheańskiej «krytyce dekadentyzmu od wewnątrz», w Różewiczowskiej krytyce modernizmu kluczowe tematy i problemy zostają podjęte i zanegowane, a raczej wywrócone na nice” (*Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, s. 203–204). Toposy modernistycznej poetyki, jak „dzieło nienapisane”, „wyrażanie niewyraźnego” czy poezja jako projekt egzystencji i stan świadomości, zostają przez poetę zrewidowane oraz wielorako przetworzone. Według Nycza, twórczość poety jest modelowym wręcz przykładem przekroczenia granic nowoczesnej instytucji literatury w jej paradygmatycznej postaci wysokoartystycznej fikcji literackiej o elitarno-autonomicznym statusie. Por. *idem, Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4. Szczegółowych analiz strategii tego przekraczania dokonują A. Skrendo i T. Kunz.

dry, pisze Mandelsztam o konstruktywistycznym „duchu budowania”¹⁶, pryncypium organiczności i organizacji. W artyście, zmuszanym do „nieustannej walki z bezforemnym żywiołem” rzeczywistości, rodzi się „nieprzewycięzalna potrzeba znalezienia twardego orzeszka, kremla, akropolii”¹⁷. Tym czymś stałym i wymiernym są język i literatura, przeciwstawiające się nie-ludzkiej amorficzności.

Topos ten wiąże się również z kategorią wzniosłości i niewyraźności. Wspomniany Przybosiowy cykl określić można jako próbę werbalnego zmierzania się z niemożliwym, zrealizowany fragment potencjalnej acz nieosiągalnej doskonałości; w tym sensie jest on wariantem modernistycznego toposu „dzieła nienapisanego”. W tych trzech postaciach to motyw metapoetycki i autoreferencjalny. W aspekcie czwartym, jak choćby w poemacie Apollinaire’a *Katedra w Kolonii*, staje się on jednym z fetyszy nowoczesności, synekdochą dynamicznego, modernizującego się miasta. Po piąte zaś, i tu można zauważyć paralelę między topiką wczesnego modernizmu a późnomodernistyczną kondycją Różewicza, katedra staje się alegorią niemożliwej transcendencji i duchowego głodu nowoczesnego człowieka, jak w *Strefie* Apollinaire’a czy *Wielkiejnocy w Nowym Jorku* Cendrarsa.

Poemat o katedrze jest pierwszym Różewiczowskim „dziełem nienapisanym”, istniejącym tylko w postaci „niedokończonego projektu”, inicjującym serię podobnych anty-dzieł. Nie jest on jednak, jak sądzę, klasycznie modernistyczną realizacją tego toposu, związaną z postulatem „wyrażania niewyraźnego”, lecz raczej świadectwem Różewiczowskiej „wierności przegranej”¹⁸, pozostawionym na drodze twórczej pomnikiem artystycznej i filozoficznej klęski¹⁹. Napisanie poematu o wzniesieniu katedry, w wizji poety funkcjonującej jako synekdocha pełni obecności sensu, i restytucja reprezentowanych przez nią wartości okazały się niemożliwe, a sam „gest rekonstrukcji” wydał się Różewiczowi działaniem iluzorycznym i przedwczesnym, zbyt jednoznacznie afirmatywnym wobec zawartego w „katedralnej metonimii” negatywnego potencjału. W eseju *Zamek na łodzi (notatka z lutego 1962 roku)* negatywność ta znajduje wyraz w pustej i odwróconej figurze anty-katedry.

¹⁶ O. Mandelsztam, *Świt akmeizmu* [w:] *idem, Słowo i kultura*, s. 182.

¹⁷ *Idem, O naturze słowa*, s. 34, 31.

¹⁸ S. Beckett, *Trzy dialogi z Georges'em Duthuit* [w:] *idem, Wierność przegranej*, przeł. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 122.

¹⁹ Dlatego nie mogę zgodzić się z Cieślakiem, interpretującym ów projekt właśnie w kategoriach modernistycznej niewyraźności i autoreferencjalności: „Poeta potwierdził, że wcześniejszy gest anty-demiurga był jedynie pretekstem do «budowania» podejmowanego na razie jeszcze [...] z właściwą modernistycznemu rozumieniu roli poety i poezji tendencją do autorefleksji skierowanej na podmiot, jego podświadomość i akt twórczy. Być może właśnie owo «modernistyczne nachylenie» nigdy nie napisanego utworu sprawiło, że poemat poznajemy wyłącznie w kształcie «planu»?” (*Oko poety*, s. 31). Nie sądzę, by gest Różewicza był „chwilowym” (s. 25) zabiegiem „anty-demiurga” i destruktora, szybko przekształconym w afirmujący gest „budowania na zgłiszczach” (*ibidem*). Jest to raczej pozbawiona resentymentu diagnoza kryzysu i braku fundamentów, wzbraniająca się przed łatwymi pocieszeniami. „Nie ma na czym budować”, zdaje się mówić Różewicz i dlatego nie pisze poematu.

W tekst ten wpisany jest szkic poetycki, z którego powstaną wiersze *Buduję i Kamieniołom*. W szkicu tym dominują negatywne modele przedstawiania; zarówno klasyczna topika niewyraźnego („mój zamek zbudowany na łodzi / ma kształt trudny do opisania”)²⁰ oraz motyw „dzieła nienapisanego”, jak i anty-formy reprezentacji: pustka, milczenie, odwrócona wertykalność, „dno” zamiast wierzchołka, ciężka chthoniczność zamiast lotnej solarności.

Dwie wieże
Wyskoczyły
na powierzchnię
i zawisły
odwrócone (w pustym)
bladym niebie
nad Chartres
Kamieniołom katedry milczał...
(Pr3 174)

Kamieniołom katedry
milczał
wewnątrz
zawieszony na zworniku
kopalny bóg
świecił
białymi żebrami

na dnie
przylepione śliną
do opoki
modliły się
dziwaczne metafizyczne
ssaki
(*Kamieniołom* P2 329)

Tak komentuje to sam poeta: „«Kamieniołom katedry milczał». Z obrazem kamieniołomu (w mojej wyobraźni) łączy się puste miejsce otoczone skałami, a właściwie wyrąbane w skałach i wypełnione powietrzem. Nic. Miejsce po czymś” (Pr3 174). Owo „Nic. Miejsce po czymś” staje się metonimią pustki i metafizycznego głodu „człowieka wydrążonego”:

²⁰ Eksplicytnie konstatowanie dojmującego odczucia niewyraźności, zamiast jej implicytnego stwarzania (rozdzielniam za: K. Bartoszyński, *Między niewyraźnością a niepoznawalnością* [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998), nie jest w tej poezji zabiegiem częstym; co znamienne jednak, pojawia się zwykle w kontekście percepcji dzieła sztuki plastycznej (Pr3 402), szczególnie zaś rzeźby lub płaskorzeźby: „jest to niewypowiedzianie piękna / płaskorzeźba / From the Palace of Ashurbanipal at Nineveh” (P4 241).

Świat zewnętrzny, natura; to wszystko tylko otacza wnętrze, które jest puste. Ale ta pustka ma swoją postać – występuje jakby pod postacią głodu, pragnienia, oczekiwania. Jest to ciągle oczekiwanie, od lat. Czy jest pokarm, który wreszcie nakarmi głód człowieka naszego czasu? (*Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”* (Pr3 317).

Dochodzi tu do swoistego spiętrzenia negatywności; „postacią” pustki, która sama w sobie jest negatywna, stają się negatywne kategorie „głodu, pragnienia, oczekiwania”. Na podobny paradoks reprezentacji natrafiamy w wierszu „*Bocca della Verita*”: „Usta prawdy / otwór w kamiennym kręgu / otwór w pustce // kamień który / otacza ciszę / gładką krawędzią / kamień z ustami prawdy / cieknie z nich milczenie” (P2 185, podkr. H.M.). Nic, niewyraźne, „nie chce być porównane do niczego”, można je tylko opisać „od zewnątrz”, otoczyć słowami jak kamiennym kręgiem, którego wewnętrznym „rdzeniem” (P3 109) pozostaje pozaznakowe milczenie. „Niewypowiadalne istnieje więc dzięki temu, co zostało wypowiedziane, choć nic nie wskazuje na to, aby oba «istniały» w ten sam sposób”²¹. Z drugiej strony „*pochwała* milczenia zawiera się na zawsze w *logosie*, w mowie, która uprzedmiotawia”²².

W eseju *Sztuka nienapisana*²³, pisząc o nigdy nie zrealizowanej sztuce o czterdziestoletnim milczeniu Waleriana Łukasińskiego, kolejnej Różewiczowskiej wariacji na temat poezji niemożliwej, istniejącej jako forma potencjalna i sproblematyzowana, rozważa poeta możliwość istnienia poezji zredukowanej „do języka cierpienia / do śmierci” (P3 109), do czystego, całkowicie asemantycznego milczenia. Zwróćmy uwagę na osobliwość autorefleksyjnej metaforyki szkicu:

Potykałem się o kami eń. [...] Milczenie mojego bohatera jest nie tylko treścią, ale i formą tej nienapisanej sztuki, jest też murem, którego nie mogę ani rozbić, ani przeskoczyć. [...] milczenie okrywa prawie cały obszar sztuki. Milczenie, które musi się zrealizować w czasie i przestrzeni teatralnej. A więc Poezja! Poezja... poezja milcząca? Nie wiem²⁴.

²¹ T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna* [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, s. 295.

²² J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa* [w:] *idem, Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 68.

²³ Można pokusić się o stworzenie swoistego rejestru „napisanych” i „nienapisanych” utworów Różewicza, układających się w pary; negatyw (niezrealizowany prototyp, niewyraźne) i pozytywny (zrealizowane powtórzenie; „wyrażanie niewyraźności niewyraźnego” jako różnica): poemat o katedrze i *Do źródeł*, *Klucz* i *Sztuka nienapisana*, „komedia” *Przyrost naturalny* i *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej*, książka o Kafce i *ostatnia rozmowa*, książka o Norwidzie i *To, co zostało...*

²⁴ T. Różewicz, *Sztuka nienapisana*, s. 71–72 [podkr. H.M].

II „Szary człowiek z wyobraźnią małą kamienną i nieubłaganą...”

Wyjątkowa częstotliwość i wielokontekstowość „kamiennych” motywów pozwala, jak sądzę, mówić o swoistej „«tajemnicy» wyobraźni poetyckiej”²⁵ Tadeusza Różewicza. Można by tę specyfikę obrazowania nazwać również, cytując samego poetę, „wyobraźnią kamienną”. W wierszu tak właśnie zatytułowanym znajdujemy znaczące samookreślenie podmiotu: „ja [...] / Szary człowiek z wyobraźnią / małą kamienną i nieubłaganą” (P1 68). Zagadnienie „tajemnicy” zaś interpretowałabym na trzy sposoby; po pierwsze, chodzi o wielokrotnie deklarowany przez poetę brak – i niechęć wobec – wyobraźni, rozumianej zarówno jako siła stwarzająca alternatywną rzeczywistość, jak i inwencja w wynajdywaniu kunsztownych metafor i kreowaniu fantazyjnych obrazów. Warto przypomnieć w tym kontekście szkic Jerzego Kwiatkowskiego, który umieszczał niegdyś Różewicza po stronie „równania”, a przeciwko „wizji”²⁶.

Drugą „tajemnicą” byłby frapujący związek motywiki kamienia i pokrewnych jej figur, od katedry, poprzez pomnik i rzeźbę, aż po odrębny motyw epitafium, z rozmaicie artykułowanymi kategoriami negatywnymi: niewyraźnością i milczeniem, traumą i śmiercią (na uwagę zasługiwałby nurt tekstów funeralno-komemoratywnych, w których topika rzeźbiarska pojawia się bardzo często w metapoetyckich metaforach żałobnych „kurhanów”, „mogił”, „cmentarza wierszy, nagrobków, wierszy dla umarłych”). Kamień to podstawowy „budulec” większości form negatywnego obrazowania („anty-pomnik”, „kamieniolom katedry”, kamienne „usta prawdy”), będących próbą „wyrażania samej klęski przedstawienia”²⁷, „zatrzymania pustki [...]”, a więc prezentacji tej pustki raczej niż jej reprezentacji”²⁸. Dla poety znamieną jest łączliwość motywu kamienia z walorem milczenia; rzeźba, tak jak obraz, jest dziełem o milczącej ekspresji, niejako zasklepionym w sobie, obróconym do wewnątrz²⁹. Właśnie w eseju *To, co zostało...* autor *Białych kwiatów*, najważniejszy obok Łukasińskiego i Wittgensteina Różewiczowski nauczyciel milczenia, nazwany zostaje „poetą-rzeźbiarzem”, „który rzeźbi w marmurze, słowie i milczeniu” (Pr3 115–116).

To właśnie trzecia „tajemnica”. Poeta, dla którego fundamentalne i kluczowe jest „doświadczenie braku języka dla wyrażenia doświadczenia”³⁰, kierują-

²⁵ Parafrazuję sformułowanie R. Nycza, analizującego „«tajemnicę» semantyki poetyckiej” Różewicza. Por. *idem*, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, s. 196–199.

²⁶ Por. J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.

²⁷ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 115.

²⁸ E. Rewers, *Pustka i forma*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 305.

²⁹ Sztuki plastyczne są fenomenem niewyraźnym, czynią słowo bezradnym i nieadekwatnym, albowiem do opisanego każdego pojedynczego obrazu „trzeba za każdym razem wynaleźć nowy język” (Pr3 402). Stąd kolejne „nienapisane książki” Różewicza; rozprawy o malarstwie Wróblewskiego i Mikulskiego.

³⁰ A. Skrendo, *Niewczesna poezja Różewicza*, s. 116.

cy się jednocześnie „imperatywem wyrażenia czystej negatywności”³¹, próbuje wypracować indywidualną koncepcję poezji integralnie z owym doświadczeniem (egzystencją, biografią, cielesnością, traumą, śmiercią) związanej. W uśłowaniach tych odwołuje się do plastycznego – naocznego i taktylnego – modelu percepcji i reprezentacji rzeczywistości. Jest to próba wyzwolenia się z błędnego koła literatury, krążącej między przekonaniem „o przymusie przedstawiania rzeczywistości jako o potrzebie wywodzącej się ze stale towarzyszącej nam świadomości straty”³² a przeświadczeniem o nieuchronnie „alienującej presji przedstawienia”³³. To alternatywa dla niewydolnego, zdradliwego i opresyjnego paradygmatu werbalnego.

Rzeźbiarski, plastyczny model percepcji wydaje się Różewiczowi prymarną i najbardziej autentyczną formą doświadczenia. Poznanie przez dotyk i czucie wymaga bezpośredniego zbliżenia, niejako zjednoczenia z tym, co chcemy poznać. Tekstualność implikuje zaś dokładnie ustalone granice między podmiotem a przedmiotem, znakowe zapośredniczenie i dystans. Istotne zdaje się również nowoczesne rozumienie pojęcia *fictio* jako wydobywania z rozproszenia i nieodróżnicowania, nadawania wymiernej formy prymarnie amorficznemu, nie-ludzkiemu tworzywu³⁴. Tak pojmowana, literatura nowoczesna jest więc, by tak rzec, „architektoniką doświadczenia”, formowaniem bezkształtnej materii egzystencji³⁵.

Być może dlatego Różewicz postrzega własne dzieło jako rękodzieło, pracę w materialnym tworzywie. Tak bowiem określa on swą twórczość w *Kartkach wydartych z dziennika*: „Piszę wszystko ręcznie, jest to «rękodzieło» i rzemiosło... takie jak rzemiosło kamieniarza, ogrodnika, kowala” (Pr3 386). Obraz poety-rękodzielnika przypomina również o jego rozróżnieniu między „robieniem poezji”, jako czymś egzystencjalnie niezbędnym, a „pisanem poezji”, które jest zajęciem niekoniecznym. Szczególnie zaś bliskie poecie mogłyby być współczesne tendencje w sztuce rzeźby, zasadzające się na tym, by

³¹ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 117.

³² M. Zaleski, *Zamiast*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 40.

³³ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 117.

³⁴ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 33.

³⁵ Zasadnicza reinterpretacja tego paradygmatu przez Różewicza polega, jak sądzę, na zerzeniu się imperatywu innowacji i bezwzględnej aktywności oraz totalizujących ambicji ogarnięcia wszelkich, nawet traumatycznych i niewyraźnych sfer doświadczenia. Wyrażane przez architektoniczną symbolikę (co próbowałam ukazać na przykładzie motywu katedry), wszechobejmujące „pragnienie całości” i „obsesja kształtu” (J. Vojvodik, *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006, s. 136), zostają zastąpione przez przyzwolenie na słabość, dowolność i bezczynność oraz świadomość istnienia granicznych rejonów egzystencji, wobec których język i literatura pozostają bezradne. Aby zilustrować tę różnicę, odwołam się do topiki milczącego kamienia. Dla Mandelstama owo „wymowne milczenie” (*Świt akmeizmu*, s. 183); chaotyczny i asemantyczny „głos materii”, jej nie-ludzka, „nieartykułowana mowa” (s. 182) są nie do zaakceptowania; dopiero dzięki twórczej aktywności poety zmieniają się w czytelne znaki. Jeśli porównamy te sformułowania z Różewiczowską topiką kamiennych „ust prawdy” czy „kamienia” uniemożliwiającego wysłowienie fenomenu totalnego milczenia, odkryjemy frapującą analogię w obrazowaniu i rozbieżność w jego semantyce zarazem.

„stwarzać dzieła, które reagują na czas, niekiedy nawet w ten sposób, że same rozkładają się w czasie, zanikają [...]. W tym właśnie sensie rzeźba współczesna przybliża się do życia, i to życia pojmanego dosłownie. Można by to wręcz nazwać próbą naśladowania życia”³⁶.

Dochodzi tu do spięcia trzech fenomenów: rzeźba, „zanikanie” i „naśladowanie życia” tworzą swoistą triadę. Sądzę, że są to motywy istotne również dla Różewiczowskiej koncepcji poezji. Po pierwsze, paradygmat rzeczywistości, „ontologicznego tropizmu literatury (jej niedającej się powściągnąć skłonności referencyjnej, odnoszenia się do świata)”³⁷, związany z koncepcją „poezji jako doświadczenia” i „poezji autobiograficznej”. Ów „tropizm” to także „antropomorfizm”, w sensie naśladowania doświadczenia ludzkiego ciała. Po drugie, motyw śmiertelności, czyli doświadczenia rozpadu i zaniku jako modelu oraz źródła form realnego doświadczenia i doświadczenia realności zarazem³⁸. Po trzecie zaś, „rzeźbiarski” charakter wyobraźni poetyckiej jako wyraz przekonania o prymarności zmysłowego, zwłaszcza zaś taktylnego poznania. Wzajemny spłot tych tropów wydaje mi się istotny dla prób zrozumienia poezji Różewicza.

Aby przydać tym uogólnieniom wymiaru konkretności, powrócę do Różewiczowskiego szkicu o Norwidzie. Autor *Promethidiona*, który, jak wiadomo, w poemacie tym formułował koncepcję sztuki jako „najniższej modelitwy” i „najwyższego rzemiosła” zarazem, kilkakrotnie zostaje nazwany „poetą-rzeźbiarzem”, „architektem słowa”, który „poezję rzeźbił i malował” (Pr3 114).

Rzeźbiarz, który rzeźbi w marmurze, słowie i milczeniu – tych trzech materiałów używa, aby stworzyć dla nas materię poetycką jednocześnie mistyczną i materialną... on stawia wiersz... przed naszymi oczyma... tak jak rzeźbę... Buonarrotiego... „słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia...” Widzę go, jak w pracowni (jeśli miał taką)... oddala się od swojego wiersza... stawia ten wiersz przed nami i patrzy z nami na swoje dzieło (Pr3 115–116).

Poetę zdaje się fascynować nie tylko „kamienne milczenie”, lecz także materialność, przedmiotowa obecność rzeźby. Dzięki namacalności i naoczności nie ma ona w sobie negatywnego, anihilującego potencjału słowa, które pojawia się zawsze pod nieobecność samego przedmiotu i zakrywa lub unicestwia to, co nazywa.

³⁶ P. Rezek, *Socha, hmat a stopa* [w:] *idem, K teorii plastyczności*, Praha 2004, s. 16.

³⁷ R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, s. 206.

³⁸ Chodzi tu o wieloaspektowe doświadczenie, dosłownie i metaforycznie rozumianej, śmierci (człowieka, rzeczywistości, Boga, poezji, języka), tak silnie akcentowane przez Różewicza. Oczywiście, jest to tylko jeden aspekt tej twórczości, którego przeciwwagę (a raczej dopełnienie) stanowi równie istotna problematyka trwałości pamięci i literatury, najpełniej realizowana właśnie poprzez komemoratywną formułę pomnika.

[...]

rzeźba milczy i obraz milczy poezja mówi
mówi i wzrusza... rzeźby można dotknąć... wiersza nie...
rzeźbę można objąć, a nawet pocałować
kiedy nie patrzą ludzie...

(*Wieczór dla Norwida* Pr3 117)

Kategoria rzeźbiarskości wpisuje się również w kontekst Różewiczowskiej estetyki procesualności i niedoskonałości. Jest ona czymś zbliżonym do, implikującej fragmentaryczność i niekonkluzywność, kategorii szkicowości (a taki jest przecież status samego eseju i zamieszczonych w nim wierszy); dzieła pojętego nie jako *ergon*, lecz *enàrgheia*:

W Akademii we Florencji są rzeźby, a raczej ich zarysy, szkice rzeźb, które wydobywają się z bryły marmuru i jeszcze bezkształtne, ale już oblekające się w ciało ludzkie zjawy powołane do życia przez Michała Anioła są dla mnie wyrazem życia i twórczości poetyckiej Norwida (*Kamień i iskra* Pr3 124) [podkr. H.M.].

Poeta często publikuje swą twórczość w brulionowej, „niedoskonałej wersji”, w przekonaniu, że „będzie jaśniejsza niż wyglądzony utwór, w którym wiele rzeczy zanika” (Pr3 12). To nie kształt ostateczny i doskonały, lecz proces pokonywania biernego oporu materii, „nie forma końcowa, ale «forma formująca»” (Pr3 138), która „wyłamuje się wyzwala / z bryły” (Pr3 124), charakteryzuje się największym natężeniem ekspresywności³⁹. Motyw wyzwalania kształtu oddaje jeszcze wyraziściej i dynamiczniej energetyzująca metafora krzesania: „Norwid jest czasem / jak uderzenie dwóch skał / dwóch kamieni / o siebie / jak uderzenie / ślepych kamieni / z których tryska iskra / i światło / co obejmuje (te zgromadzone łatwopalne materiały)” (Pr3 124–125); „Tchórzewski jest jak krzemień, uderzysz w niego, posypią się iskry” (Pr3 405). Metafora wzajemnego tarcia artysty i świata może być interpretowana na innym jeszcze poziomie; jako wariant obrazu zderzania czy stykania się twórcy z rzeczywistością, wyrażającego poetycko-egzystencjalny projekt integralnego związku literatury z doświadczeniem.

³⁹ Georg Simmel w eseju o rzeźbach Rodina podkreśla aspekt „maksymalnej aktywności własnej” odbiorcy, możliwej dzięki otwartości i minimalnej „dokończoności” dzieła. „Kochamy dyskrecję rzeczy, która mobilizuje wszystkie nasze siły interpretacji, oszczędność, która bogactwa rzeczy pozwala zaznać dopiero przez pryzmat naszego własnego bogactwa”, pisze, kładąc nacisk na subiektywistyczny i dialogiczny rys sztuki nowoczesnej (G. Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje współczesności* [w:] *idem, Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 103). Rzeźbiarski fragment, choć nieukończony, stanowi według modernistów autonomiczne dzieło sztuki i wyzwanie dla odbiorcy, któremu percepcja niezaistniała, acz potencjalnej całości rzeźby jawi się jako szansa reintegracji dzieła i utraconej jedności własnej egzystencji zarazem. W ten sposób fragment staje się dziełem „modernistycznym *par excellence*” (J. Vojvodik, *Imagines corpori*, s. 127).

III „Zacześć o mnie i słowo jak o dwa brzegi które oddalają się bez przerwy...”

Ontologiczny nihilizm, doświadczanie rzeczywistości w kategoriach nicstwienia, rozpadu i braku oraz koncepcja poezji jako „próby rekonstrukcji”, daremniego nierzadko gestu przeciw znikaniu i erozji, zdają się bezpośrednio przekładać na dwie podstawowe i antytetyczne figury wyobraźni poety, dwa archetypiczne ruchy: destruktywny, deformujący i konstruktywny, formujący. Odwołanie się do „jednej z antropologicznych struktur wyobraźni, konstytuowanych przez obraz załamania, rozdarcia, [...] wyrwania, separacji, pożegnania, odjazdu, zniknięcia, przejścia, oddalenia”⁴⁰, jest charakterystyczną dla poety, negatywną strategią obrazowej ekwiwalentyzacji śmierci. Jej somatyczną metonimią staje się często negatywna epifania twarzy, jej brutalna reifikacja i rozpad, jak w wierszach *Wspomnienie snu z roku 1963* (P3 31), *Koniec* (P3 41), *Opowiadanie traumatyczne* (P3 185).

Bliska jest Różewiczowi kategoria *Ab-grund*, nicości w sensie nicstwującego bytu o erodujących fundamentach⁴¹. Poezja, choć jest „mówieniem istotnym”, które ma „gruntować” rozpręgający się byt, sama stanowi niejako rezultat jego zaniku; wyłania się z nicości i powraca tam, próbując jednocześnie zatrzymać jej nicościowanie. Różewiczowskie „wiersze powstają, ponieważ właśnie w przestrzeni poezji rozgrywa się dramat osuwania się gruntu – wiersze nie tyle o nim mówią (aby go potwierdzić lub mu zaprzeczyć), ile są tego dramatu przejawem czy też manifestacją”, poeta zaś staje się „miejscem, w którym «śmierć poezji» wychodzi na jaw”⁴²: „Ten szelest // przesypany życie / ze świata pełnego rzeczy / do śmierci // to przeze mnie / jak przez dziurę / w rzeczywistości / przeciska się ten świat / na tamten świat” (P3 158). Różewicz nawiązuje też do Heideggerowskiej koncepcji *Dichtung* (w odróżnieniu od *Poesie*), wygrywając homonimiczność tego słowa: „*Dichtung poezja* / *Dichtung dichten* zgęszczenie uszczelnienie poezja dichten uszczelniać zgęszczać upychać...” (Pr3 359). I tu właśnie poszukiwałabym owych spajających, reintegracyjnych rysów Różewiczowskiej poezji.

Według Agaty Stankowskiej, istotą pisarskiego projektu Różewicza jest „egzystencjalny wzorzec arcypoetyckości, rozumianej jako utopijny zamiar zniesienia granic między realnym a artystycznym”, idealną zaś jego postacią

⁴⁰ A. Lubaszewska, *Śmierć w tekście – przeciw śmierci tekstu*, „Ruch Literacki” 1996, z. 5, s. 578. Symbolika odcinania i spajania, ekskluzji i inkluzji ma uzasadnienie antropologiczne, związana jest z rytuałami separacji i integracji. Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

⁴¹ Por. M. Heidegger, *Cóż po poecie*, przeł. K. Wolicki [w:] *idem, Drogi lasu*, wstęp J. Mizera, Kraków 1997; *idem, Hölderlin i istota poezji* [w:] *idem, Objasnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.

⁴² A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”* [w:] *Nasz nauczyciel Tadeusz. Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, przeł. J. Dąbrowski, Kraków 2003, s. 261.

byłaby pozbawiona szczelin „przyległość między poezją a osobą”⁴³. Poeta nie godzi się z procesem dwojakiego rodzaju reifikacji tekstu literackiego; z jednej strony, alienacji autonomicznego artefaktu, oderwanego od twórcy jako istoty cielesnej o określonej biografii; z drugiej zaś, wplątania w sieć autoreferencyjnej *semiosis*, w której znaki odnoszą się tylko do innych znaków, teksty do innych tekstów. Poetycką inwencję pojmuje on nie jako samozwrotną i samonapędzającą się maszynę poszukiwania wiecznej nowości, lecz jako niekończącą się „walkę z przemocą znaku, który narzuca nam swoją interpretację, jako już-wcześniej-zinterpretowany”⁴⁴. Lingwistyczny, artystyczny i egzystencjalny Różewiczowski projekt „stworzenia nowej poezji” (Pr3 319) zaczynałby się więc od inwencji nowego języka „dotykającego” rzeczy: „Tu nie trzeba porównywać i przenosić. Trzeba dotknąć palcem” (Pr3 285); języka nieprzeszkadzającego „zdarzeniom”, które „chcą ujawniać się same”, bez pośrednictwa metafor (Pr3 153)⁴⁵.

Odpowiednie dać rzeczy – słowo!

To wystarczy za „program poetycki” i za „manifest”... To zdanie przeczytane w młodości... stało się dla mnie zadaniem na całe moje „poetyckie życie” (*To, co zostało...* Pr3 120)⁴⁶.

Koncepcja indeksalnego i deiktycznego języka poetyckiego realizuje się także na poziomie autorefleksyjnych metafor, odsyłających do idei śladu-*typosu*: „jestem uległy / każdy znak można / na mnie wycisnąć / ty jesteś pieczęcią / a ja woskiem świata” (*Rozmowa z księciem* P2 125). Metafory te wiążą się również z prymarną sferą cielesności (topika „inspiracji”, „rodzenia wiersza”, dwuznaczność „języka”): „wiersze / przechodzą w rzeczy / ciemne fizyczne dosłowne / można je wiązać u szyi” (*Klatka 1974* P3 118); „Utwór / skończony / trzeba złamać / a kiedy się zrośnie / jeszcze raz łamać / w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością / usunąć elementy łączące / przypadkowe / które pochodzą z wyobraźni / pozostałe powiązać milczeniem” (*Propozy-*

⁴³ A. Stankowska, *Inne stany arcydzieła*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 2, s. 121–122, 123.

⁴⁴ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 116.

⁴⁵ Utopijny charakter tego projektu, rządzonego wewnętrzną sprzecznością między „informacją stematyzowaną” (metapoetyckimi deklaracjami) a „informacją implicytną” (choćby samym ukształtowaniem językowym tych deklaracji), wykazał K. Kłosiński, dekonstruując *Poetykę*, uznawaną dotąd za jednoznaczny deklarację poezji, która, zamiast „porównywać i przenosić”, „dotyka serc i rzeczy” (P1 299). Por. *idem, Niepokój Tadeusza Różewicza* [w:] *idem, Poezja żalu*, Katowice 2001.

⁴⁶ Nawiązanie właśnie do *Ogólników* to miara nienaiwności Różewicza. Wiersz ten wydaje się bowiem tylko pozornie jednoznacznym potwierdzeniem niezakłóconej referencyjności literatury. Rozważa się tu problem wzajemnej nieprzystawalności rzeczy i słowa, zmagania się artysty z ubogą materią języka. Powiedzieć: „Ziemia – jest krągła – jest kulista”, to mało, trzeba dodać: „U biegunów – spleaszczona – nieco...”. Przedmiot żąda nieskończonego dookreślenia. Norwid więc najpierw demaskuje iluzoryczność prób idealnego opisu, a potem, ironicznie, stawia sobie za cel osiągnięcie owej doskonałej przyległości: „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” (C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Gomułki, Lublin 1984, s. 23).

cja druga P2 201)⁴⁷. Przyjmują także kształt archetypicznych, przestrzennych obrazów śmierci-rozłączania i życia-łączenia, jak w wierszu *W teatrze cieni*: „musimy wytworzyć / sobie takie narzędzia / ukształtować takie formy / aby zaczepić o mnie / i słowo / jak o dwa brzegi / które oddalają się / bez przerw” (P2 371), gdzie śmierć ewokowana jest przez określenia: „pęknięcie”, „odległość”, „rozdzierana”, „odchodzę”, zaś życie wiąże się z czasownikami „zbliżyć”, „porównać”, „połączyć”.

Praobrazy składania i zrastania odsyłać mogą do fantazmatu odzyskiwania cielesnej integralności, pierwotnego lęku przed rozszczepieniem i rozpadem. Są to jednak nie tylko metafory somatyczne, lecz także artystyczne, a ściślej rękodzielnicze. Obrazy sprzęgania, splatania, tkania można zaś interpretować na dwóch poziomach jednocześnie: na poziomie meta- i mitopoetyckim, jako metonimię, „rękodzielniczo odtwarzanej”⁴⁸ przez poetę-rzeźbiarza-rzemieślnika, całości, oraz na poziomie poetyckim, jeśli sam tekst uznamy za teksturę czy tkaninę, pisanie zaś za sprzęganie i zszywanie rozpadającej się rzeczywistości:

Nie mogę mówić o tej [poezji – przyp. H.M.], która obecnie ma właściwość rozpraszania się, znikania. [...] stosunki między ludźmi, życie mieszkańców miast jest kanwą, na której haftujemy zieloną różę współczesnej poezji. Kanwa jest tak słaba, że rozpada się w naszych rękach. Nici nie łączą się z sobą, nie wnikają w siebie, nie krzyżują się (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego* Pr3 287).

Tekstura oznaczać też może powierzchnię rzeźby czy obrazu. Różewicz, „hermeneuta powierzchni”⁴⁹ zafascynowany przedmiotowością i materialnością dzieła sztuki plastycznej⁵⁰, zdaje się wierzyć, że nie tylko zmysł wzroku, ale i dotyku pełni istotną rolę w obcowaniu z nim. Kategoria ekspresywności w przypadku sztuk plastycznych odnosi się, jego zdaniem, również do sposobu ukształtowania tworzywa, faktury farby kładzonej na płótnie, a nawet naturalnej tekstury materiału. Stąd też, być może, jego inspiracja malarstwem Bacona czy Burriego⁵¹.

⁴⁷ Różewiczowski podmiot ma charakter chiazmatyczny, empiryczno-tekstowy. Por. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, rozdz. „Sygnatura Tadeusza Różewicza”. „Poetyka organiczna” wydaje się nie tyle antytezą, ile dopełnieniem „kamiennej wyobraźni”, wiąże je zaś kategoria materialności i zmysłowości.

⁴⁸ J. Vojvodík, *Imagines corporis...*, s. 45.

⁴⁹ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, s. 328.

⁵⁰ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, s. 116.

⁵¹ Swoistą analogią takiego postrzegania sztuk plastycznych zdaje się Różewiczowski przywiązanie do rękopisów i brulionów wierszy. Są one nie tylko rodzajem rzemiosła; to także próba ukazania ekspresyjności „powierzchni” tekstu – ręcznego pisma. Podkreślanie jego niepowtarzalnego charakteru jest jeszcze jednym wariantem realizacji koncepcji indeksalnej „przyległości między poezją a osobą” oraz gestem „zapisu ciała” poprzez jego „naśladowanie”, fizyczne „zrośnięcie z pismem”, tak jak to ujmuje Jean-Luc Nancy (por. *idem, Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 12).

Różewiczowski projekt scalenia literatury i egzystencji w pełni realizuje się zaś w koncepcji poezji autobiograficznej, poezji jako szkicownika doświadczeń, permanentnie niedokończonego brulionu myśli.

IV „Bo całe moje pisanie jest pamiętnikiem...”

Tę niezwykle istotną metapoetycką autodefinicję formułuje Różewicz właśnie w swym Norwidowskim szkicu (Pr3 121). Motyw wiersza-pamiętnika powtarza się w *Wieczorze dla Norwida*:

piszę ten wiersz
zmęczony
i w sobie pochylon

piszę ten wiersz pamiętnik
ogryzmolony
i sobie niechętny

ogryzmolony nazwiskami
zmarłych i tych co żyją
[...]
(Pr3 116)

Pytanie o możliwość poezji autobiograficznej wydaje się jednym z kluczowych i coraz bardziej palących problemów pisarstwa Różewicza. Tomy z lat 90., *Nożyk profesora*, *Szara strefa* i *Wyjście*, a zwłaszcza zbiory poświęcone pamięci Matki i Brata, „w zadziwiający sposób zmieniają nasze pojęcia o literaturze, rzeczywistości i ich wzajemnym związku”⁵², problem ów intensyfikując i komplikując. Chodzi zarówno o to, „czy autobiografia może być pisana wierszem”⁵³, czy najogólniej pojęta (auto)biograficzność nie jest zastrzeżona dla gatunków prozatorskich, jak i o kwestię referencyjności literatury, pogodzenia figuralnego języka poezji z kategorią literatury jako świadectwa. Inaczej mówiąc, czy autobiografia nie zmienia się automatycznie w „od-twarzanie” samego siebie, zagubienie pożądanego wizerunku osoby i prawdy egzystencji w zwierciadlanym, „obrotowym ruchu tropów”⁵⁴?

Autor *Twarzy*, wykorzystując „autobiograficzne sygnały «uwiarygodniające» osobową tożsamość podmiotu”⁵⁵ (daty, imiona i nazwiska rzeczywistych osób, wzmianki o intersubiektywnie dostępnych faktach), próbuje znosić

⁵² A. Skrendo, *Niewczesna poezja Różewicza*, s. 117.

⁵³ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2002, s. 107.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 111.

⁵⁵ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 141.

tradycyjną opozycję między egzystencją a fikcją literacką i wskazuje jednocześnie na wzajemną nietranzytywność obu porządków i nietransparentność poezji, która, choć chciałaby „dotykać” rzeczywistości, nie może odrzucić *semiosis* na rzecz czystej *mimesis*. Obca jest poecie „ideologia estetyczna”, przekonanie o substancjalnej ciągłości i obustronnie przekraczalnej granicy między światem znaków a światem doświadczenia empirycznego. Bliska byłaby mu raczej refleksja nad ontologiczną obcością języka i zewnętrznej wobec niego rzeczywistości.

Źródłem dynamiki jego sztuki poetyckiej jest właśnie napięcie między świadomością niemożliwości pojmowania literackiej referencji jako bezpośredniej denotacji a konfrontacją z doświadczeniem porażająco realnym, niezaprzeczalnie rzeczywistym, jak wojna, Zagłada⁵⁶, śmierć bliskich. Śmierć i rozpad to dla Różewicza paradygmatyczne i źródłowe doznanie „uprzedniej, jedynej rzeczywistości”⁵⁷, a zarazem, paradoksalnie, traumatyczne doświadczenie „rozkładu materii, znicestwiania «prawdziwej» rzeczywistości, anihilacji czy rozpraszania sensu”⁵⁸ i prawzór wszelkich negatywnych *modi* egzystencji, artykułowanych jako choroba, ból, szaleństwo, odrzucenie, nieobecność Boga.

Jak trafnie zauważa Jerzy Madejski, formuła diarystyczna w wypadku Różewicza nie ogranicza się do *stricte* dziennikowych form prozatorskich, lecz obejmuje całą jego twórczość; poezję, prozę, eseje, szkice, fragmenty, a nawet rozmowy⁵⁹. Poeta zdaje się uznawać model dziennikowy za formę elementarną i wiarygodną, bliższą bieguna autentyczności niż kreacyjności; dokumentu osobistego niż fikcji literackiej. Formy diarystyczne *sensu stricto* i sylwiczne (zwłaszcza *Przygotowanie...*) pełnią rolę swoistego podglebia „uwiarygodniającego” twórczość; w wersjach szkicowych pojawiają się tu bowiem utwory publikowane również w tomach poetyckich, często w alternatywnych (nie: ostatecznych) wariantach. W wielu tekstach z *Przygotowania...* znajdziemy też próby poetyckie nazwane „zapisem doświadczenia”, „zapisem uczucia” (Pr3 8, 16), „ściśłym zapisem wydarzenia” czy „zapisem rozmowy” (Pr3 92). Jest to ciekawa, odwołująca się do przekonania o integralnym związku między życiem a literaturą, próba „uzasadnienia” poezji poprzez nadanie jej statusu świadectwa i przypisanie doświadczeniowej genealogii.

⁵⁶ Trzeba jednak pamiętać o zasadniczej niewspółmierności między kondycją świadka-ofiary, bezpośrednio dotkniętego traumatycznym doświadczeniem, a statusem świadka-observatora z dystansu, dla którego doświadczenie to wciąż pozostaje poznawczo nieprzenikalne. Określanie twórczości Różewicza w kategoriach świadectwa Zagłady musi ograniczać się do drugiego aspektu. Innym niebezpieczeństwem jest zabieg neutralizacji Zagłady, polegający na nierozróżnianiu Różewiczowskiego doświadczenia wojny (związanej z traumą śmierci brata i przeżyciami z partyzantki, czyli doświadczeniem osobistym) od świadectwa Holocaustu. Trzeba w końcu, i jest to problem najtrudniejszy, strzec się nieuprawnionej uniwersalizacji i absolutyzacji Zagłady, która stać się może ostatecznym oraz nieprzekraczalnym paradygmatem każdego doświadczenia granicznego i negatywnego, tracąc przez to status wyjątkowości, a także niepowtarzalności.

⁵⁷ A. Stankowska, *Inne stany arcyepoezji*, s. 122.

⁵⁸ R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, s. 200.

⁵⁹ J. Madejski, „Muszę to napisać”. *Dziennik w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, s. 115.

Różewiczowską kontaminację różnych wariantów toposu wiersza-rzeźby i motywu wiersza-pamiętnika, w które obfituje *Wieczór dla Norwida*, interpretowałabym zaś w kontekście metamorfozy koncepcji pamięci i pamiątki, do jakiej doszło na przełomie oświecenia i romantyzmu; przejścia od oświeceniowej „materialnej pamiątki artystycznej” do romantycznego „mitu sztambucha”⁶⁰, formuły poezji autobiograficznej i upamiętniającej. Romantyzm zdematerializował pamiątkę, przenosząc ją w przestrzeń mentalną i werbalną. Z nośnika ogólnodostępnej, erudycyjnej wiedzy o przeszłości stała się ona świadectwem „«wewnętrznego życia» epok i ludzi”, przekazem „treści intymnych”. Równocześnie jednak doszło do wtórnej niejako materializacji i spacjiacji pamięci poprzez nadanie jej metaforycznego kształtu wymiernej przestrzeni wypełnionej przedmiotami. Oświeceniowa koncepcja pamiątki ostała się jako relikw w warstwie metaforycznej, przeniosła się „z kategorii języka poetyckiego do kategorii języka metapoetyckiego”⁶¹. Stąd określenia wiersza-pomnika czy wiersza-nagrobka.

Do toposu sztambucha w szczególny sposób nawiązuje Różewicz w tomach *Nasz Starszy Brat* i *Matka odchodzi*. Różnym gatunkom tekstów towarzyszą tu wizualne „świadectwa autentyczności”, dzięki którym zbiory te nabierają charakteru sylwicznych ksiąg wspomnień czy rodzinnych albumów; noszą wyraźne znamię stylizacji na, motywowaną osobistą potrzebą i tworzona na prywatny użytek, literaturę okolicznościową. Intersemiotyzując swą twórczość, poeta zdaje się dążyć do zniesienia granic między plastyczną i literacką formą twórczej aktywności, do syntezy tworzyw w poszukiwaniu takiej formuły sztuki, która sprostałaby wyrażaniu doświadczeń i byłaby sprawnym wehikułem pamięci. Jeśli uznamy, iż „twórczość Różewicza rozwija się pod znakiem głębokiego przeświadczenia o ruinie wszelkich języków, za pomocą których opisywaliśmy dotąd treść naszego doświadczenia”⁶², to suplementację tekstów elementami wizualnymi, ostatnio zwłaszcza fotografią, interpretować można jako wyraz nieufności wobec języka, który przestał „przylegać do naszych wzruszeń, do obrazu naszego świata” (Pr3 319), jako alternatywny i równoprawny wobec tekstu model reprezentacji doświadczenia i zaświadczenia o jego autentyczności zarazem.

Fotografia bowiem, dzięki „mentalnej mocy przylegania do widoku rzeczywistości”⁶³, pełnić może rolę indeksalnego śladu doświadczenia. Nie rości sobie jednak żadnych pretensji do jego ostatecznego utrwalenia; będąc czymś kruchym i niszczywalnym, staje się raczej emblematem ulotności. Nietrwałością materialnego nośnika przypomina o pozorności każdego „uwiecznienia”

⁶⁰ I. Opacki, *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu* [w:] *idem, Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 80, 69.

⁶¹ *Ibidem*, s. 96, 104.

⁶² A. Skrendo, *Niewczesna poezja Różewicza*, s. 116.

⁶³ U. Czartoryska, *Fotografia jako porozumienie* [w:] *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2005, s. 43.

i niemożliwości stworzenia jakiegokolwiek niezniszczalnego materialnego analogonu pamięci.

Dawne społeczeństwa dbały o to, aby wspomnienie, substytut życia, było nieśmiertelne; a przynajmniej, aby sama rzecz, wyrażająca śmierć, była nieśmiertelna – to był Pomnik. Czyniąc jednak ze śmiertelnej Fotografii generalnego i jakby naturalnego świadka „tego, co było”, nowoczesne społeczeństwo wyrzekło się pomnika⁶⁴.

Tak rozumiana, fotografia staje się więc jednym z wariantów motywu rzeźby-pomnika, a raczej anty-pomnika, który, będąc propozycją określonej formy reprezentacji rzeczywistości, nie gwarantuje jednocześnie totalności, uniwersalności, ani nawet trwałości przedstawienia.

Poezja Różewicza jako „architektonika doświadczenia”, będąc „projektem języka nowoczesnej duchowości, języka, za pomocą którego nie tylko możemy próbować opisać nasze doświadczenie literatury i egzystencji, ale w ogóle doświadczenie to zidentyfikować”⁶⁵, nie daje zarazem jakiegokolwiek obietnicy czy nawet nadziei na stworzenie takiego modelu jego reprezentacji, który zapewniłby mu zrozumiałość, sensowność czy niezniszczalność. Poezja ta „niczego nie tłumaczy / niczego nie wyjaśnia / niczego się nie wyrzeka / nie ogarnia sobą całości / nie spełnia nadziei / [...] jest posłuszna własnej konieczności / własnym możliwościom / i ograniczeniom / przegrywa sama ze sobą / [...] ma wiele zadań / którym nigdy nie poddała” (*Moja poezja* P2 421).

Summary

TADEUSZ RÓŻEWICZ'S ARCHITECTURE OF EXPERIENCE

The article is devoted to Różewicz's poetic imagination, and above all to the images associated with the motif of the monument. I also regard the motif of the cathedral and the stone as variants of this central topos. The above motifs serve as interpretative trails in the analysis of the essay *What Has Remained of the Unwritten Book About Norwid* (as well as of the poem *An Evening in Norwid's Honor*) which constitutes its fundamental element. I am especially interested in the commemorative dimension of the „monumental” topics and its connection with Różewicz's concept of autobiographical poetry.

⁶⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 158.

⁶⁵ A. Skrendo, *Niewczesna poezja Różewicza*, s. 119.

