

„Nasze pomniki są dwuznaczne...”. O epitafiach Tadeusza Różewicza.

Hanna Marciniak

Hanna MARCINIAK

„Nasze pomniki są dwuznaczne...” O epitafiach Tadeusza Różewicza

W *Eseju o epitafiach*, jednym z tekstów fundujących romantyczną estetykę wzniosłości i koncepcję poezji elegijnej, istotnym także dla ich modernistycznego wariantu, William Wordsworth pisał:

Doprawdy, bez świadomości pryncypium Nieśmiertelności ludzkiej duszy, człowiek nigdy nie przebudziłby w sobie pragnienia, aby żyć w pamięci swych bliskich [...], z ich strony zaś nie mogłoby pojawić się życzenie zachowania dla nadchodzącej przyszłości jakichś śladów po tych, którzy odeszli; prowadzi to do ostatecznego wniosku, iż bez wiary w Nieśmiertelność, w której pragnienia te mają swoje źródło, ani pomniki, ani epitafia, ufundowane w celu pełnego czułości lub pochwalnego upamiętnienia Zmarłych, nigdy w świecie nie mogłyby zaistnieć.¹

W szkicu tym staram się wykazać odmiennosc Różewiczowskiej koncepcji poezji żałoby od postulowanego przez Wordswortha modelu. Tadeusz Różewicz reinterpretuje takie jego wyznaczniki, jak kategoria wzniosłości, nastrój elegijnego żalu i nostalgii, poetyka prozopopei, wiara w siłę poetyckiej wyobraźni w zetknięciu z sytuacją ostateczną. Przewartościowuje także klasyczne funeralne toposy: pomnik poetycki, wieczna sława i *non omnis moriar*, motywy konsolacyjne, laudacja zmarłego i wiara w niezniszczalność kulturowej pamięci. „Pryncypium nieśmiertelności ludzkiej duszy” zastępuje refleksja nad istotnością wspominania i nieuchronnością zapomnienia, nad niezniszczalnością śladu i wszechobecnością rozpadu. To modelowo wprost wieloznaczna myśl o śmiertelności i nieśmiertelności, trwałości i nietrwałości, obecności i nieobecności, (samo)ocalającej mocy poezji

¹ W. Wordsworth *Essay upon Epitaphs*, w: tegoż *Poetry & Prose*, selected by W.M. Merchant, Rupert Hart-Davis, London 1955, s. 605-607.

i nieodwołalności utraty². Istotne miejsce zajmuje także medytacja nad pustką i formą oraz etyczne i estetyczne dylematy niewyraźności i nieprzedstawialności śmierci.

Pisząc o roli pamięci w twórczości Różewicza, myślę zarówno o pamięci indywidualnego doświadczenia, jak i o pamięci kulturowej, która jest w tym przypadku podejrzliwa i rewidująca, świadoma bolesnych miejsc nieciągłości, odwołująca się do tradycji w duchu Vattimowskiej *Verwindung*. Poeta przywołuje toposy i mity europejskiego uniwersum zwykle po to, by podkreślić ich semantyczną dewaluację lub niejednoznaczność, co nie zmienia faktu, że są one dla jego twórczości niezbywalnym i doskonale znanym kulturowym podłożem. Stanowiąc jej zasadniczy negatywny układ odniesienia, tradycja staje się więc także jej integralnym składnikiem. Analogiczna strategia da się zaobserwować w dziedzinie „pamięci gatunku” literatury funeralnej.

Poezja żałobna, zwłaszcza zaś jej linia wywodząca się bezpośrednio z tradycji antycznej, stanowi jedną z najwyrazistszych realizacji „mocnej” koncepcji literatury, rozumianej jako sensotwórcza aktywność jednostki fundującej sobie trwałą kulturową biografię i egzystencję, zachowywaną w pamięci zbiorowej, niezależną od skończoności biologicznego życia, nieuchronności przemijania i fizycznego rozpadu. Istotny dla tak pojętej literatury motyw „wiecznej sławy” w poezji żałoby realizuje się jako utrzymany w podniosłej tonacji pośmiertny hołd złożony zmarłemu, pochwała cnót, uwznioślenie i nadanie mu splendoru. W metapoetycznych refleksjach o potędze poezji wyraża się pewność, że sztuka jest w mocy zapewnić nieśmiertelność czy choćby jej namiastkę w postaci zapisanego imienia i obrazu, które trwać będą w uniwersum kultury. Słowo, obdarzone metafizyczną sankcją związku z Logosem – wiecznym i świętym prawozorem, stałym centrum – ma bowiem walor trwałości, odznacza się czytelnym sensem i stabilną, hierarchiczną relacją między znakiem a znaczeniem.

Konstytutywne dla poezji posiadającej moc wystawiania, utrwalania i unieśmiertelniania są Horacjańskie toposy *exegi monumentum* i *non omnis moriar*, mające „oparcie w doskonałości i skończoności – w podwójnym znaczeniu łacińskiego *perfectum* – formy artystycznej”³. Wyrażają one przekonanie o gwarantowanej przez ciągłość pamięci trwałości podmiotu, zarówno poety (czemu poświęcone są Hora-

² Chodzi tu o takie rozumienie wieloznaczności „w ścisłym, mocnym sensie «koniunkcji wykluczających się alternatyw»”, odróżniające ją zasadniczo od „semantycznej nieokreśloności”, jakie w odniesieniu do semantyki poetyckiej Różewicza zastosował Ryszard Nycz (*Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 197). „Stałym efektem tak budowanej wypowiedzi jest antynomia całościowych hipotez interpretacyjnych prowadząca nieodmiennie do pewnego rodzaju poznawczego impasu, swego rodzaju pułapki nierozstrzygalnego wyboru” (tamże, s. 198).

³ A. Zawadzki *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka*, w: G. Vattimo *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2006, s. XVIII.

cjańskie ody *Exegi monumentum... i Non usitata...*), jak i tego, kogo on opiewa. W odzie *Donarem pateras...* poetycka laudacja wyniesiona zostaje ponad komemoratywną wartość pomników⁴.

W wierszu Różewicza „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” (pamięci Paula Celana) przywołana zostaje Horacjańska formuła *non omnis moriar*, dochodzi jednak do jej paradoksalnego odwrócenia: „Wiem że umrę cały / i stąd płynie / ta słaba pociecha // która daje siłę / trwania poza poezją” (P3, s. 272)⁵. Czy „trwanie” oznaczałoby bezdomną wegetację w spustoszonej „świecie / z którego bogowie odeszli”? Czy „trwanie poza poezją”, będąc jej dobrowolnym zrzeczeniem się na rzecz prawdy doświadczenia, przeciwstawianej literackim, kulturowym i eschatologicznym mitom, nie jawiłoby się raczej jako kondycja wybrakowana? Jak interpretować „trwanie”: jako „to, co się ostaje” – wytrwanie i przetrwanie w czasie – czy też jako „to, co trwa” – wieczną trwałość mimo czasu, walor niezniszczalności?⁶ Dlaczego myśl o śmierci jako anihilacji, całkowitemu unicestwieniu życia, ma wymiar konsolacyjny? Co bowiem znaczy „umrę cały”?

Zacytowane w tytule szkicu sformułowanie pochodzi z *Pomników*, „programowego” wiersza (anty)pomnikowej (anty)estetyki Różewicza:

Nasze pomniki są dwuznaczne mają kształt dołu	nasze pomniki budował pod ziemią kret
nasze pomniki mają kształt łży	nasze pomniki mają kształt dymu idą prosto do nieba

(P2, s. 147)

- ⁴ Różewicz poddaje motywy Horacjańskie parodii lub negacji. Rozprawą z mitem zmonumentalizowanego poety-olimpijczyka jest dramat *Na czworakach*. Parodii podlegają tu toposy poetyckich skrzydeł i pomnika poetyckiego. W opowiadaniu *Róża* patetyczna recytacja *Pieśni XXIV* Kochanowskiego na wieczorze autorskim zostaje zestawiona z roztargnieniem i banalnymi myślami poety. W wierszu ***(*Kto mi związał ręce...*) niemożliwość poetyckiego lotu nie wiąże się ani z groteską ani ironią. Jest to wizerunek „okaleczonego poety”, odciętego od transcendentnego wymiaru rzeczywistości.
- ⁵ Teksty Różewicza cytuję wg wydania: *Utwory zebrane*, tom I-XII, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003-2006: *Proza*, t. 3 (Pr3); *Poezja*, t. 1 (P1); *Poezja*, t. 2 (P2); *Poezja*, t. 3 (P3); *Poezja*, t. 4 (P4); *Matka odchodzi* (M). Odwołuję się także do tomu *Płaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991 (P1), ze względu na zamieszczone tam reprodukcje rękopisów. Lokalizacja cytatów bezpośrednio w tekście, z podaniem strony.
- ⁶ Chodzi o dwa różne odczytania Hölderlinowskiej frazy „Was bleibet aber, stiften die Dichter”, którą cytuje Różewicz w wierszu „*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*”. W interpretacji G. Vattimo podkreślony zostaje aspekt trwania, związany z koncepcją monumentu i śladu, w odczytaniu M. Heideggera zaś – trwałość. Próba określenia, gdzie sytuuje się odczytanie Różewicza, byłaby interesująca, brak tu jednak miejsca na szczegółowe rozważania. Zob. G. Vattimo *Koniec nowoczesności* oraz M. Heidegger *Hölderlin i istota poezji*, w: tegoż *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, KR, Warszawa 2004.

Zbigniew Majchrowski uważa pomnik za jedną z najważniejszych figur poetyckiej wyobraźni Różewicza, jej wielowariantowość i obsesyjną powtarzalność określając trafnie jako próbę odpowiedzi na pytanie o „kształt pamięci”⁷. Do problematyki komemoratywnej (pamiętki, upamiętnienia, wspomnienia) dodałabym implikowane przez Różewiczowski pomnik (i pokrewne motywy: kamienia, rzeźby, katedry) dylematy reprezentacji i wyrażalności.

Pomnik o „kształcie dołu” wiąże się z drastycznym obrazem śmierci jako spadania, niezwykle znamionym dla wczesnej poezji Różewicza, związanym z przekonaniem o niemożności zmartwychwstania i ostatecznym rozkładzie ludzkiego ciała pozbawionego sakralnego wymiaru somatyczności. Oniryczna wizja grobu niebędącego znakiem przejścia między cielesnością ziemskiej egzystencji a wiecznym życiem duszy pojawia się także w późnym wierszu *** (*wicher dobijał się do okien*). Pomnik o „kształcie dymu” odsyła zaś do wierszy *Rzeź chłopców* i *** (*Einst hab ich die Muse gefragt...*), gdzie drzewo o symbolicznej wartości kulturowego toposu zmienia się w „drzewo z czarnego dymu”, „martwe drzewo / bez gwiazdy w koronie” (P1, s. 247). To jakby dwa warianty „anty-pomnika”, swoim (nie)istnieniem poruszającego problem wizualnej reprezentacji doświadczenia granicznego i monumentalizacji pamięci⁸. Poeta zdaje się świadomy tego, że „gdy raz przypiszemy pamięci formę pomnikową, do pewnego stopnia zwolnimy się z obowiązku pamiętania”⁹. Różewiczowskie „dwuznaczne” pomniki ani nie uwznioślały (także w „przestrzennym” tego słowa znaczeniu), ani nie uwieczniają, gdyż same najłatwiej ulegają anihilacji w procesie organicznego rozkładu, swą wątłą kondycją i bezkształtnością świadcząc o powszechnej zniszczalności¹⁰.

Przez karty *Przygotowania do wieczoru autorskiego*, obu *Dzienników* i wszystkich tomów poezji Różewicza przewija się swoisty funeralny cykl, rozrastający się wciąż o nowe utwory poświęcone pamięci bliskich i przyjaciół, najczęściej poetów, pisa-

⁷ Z. Majchrowski *Pomniki w życiu i twórczości Tadeusza Różewicza*, referat wygłoszony na konferencji „Przekraczanie granic” (Wrocław 27-30.03.2006). Tom pokonferencyjny w przygotowaniu.

⁸ *Counter-monument* jest formą pomnika poświęconego pamięci ofiar Zagłady, który neguje i niszczy sam siebie. Z biegiem czasu znika, pozostawiając puste miejsce, i trwa tylko w żywej ludzkiej pamięci.

⁹ G. Leoni „*The First Blow*”. *Projects from the Camp at Fossoli*, w: *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, ed. by G. Hartman, Blackwell, Oxford, UK–Cambridge, Mass. 1994.

¹⁰ Komplementarny jest tu motyw „poety-kreta”, antyteza toposu „poety-ptaka”, ewokującego przestrzenno-wartościujące skojarzenia z solarnością, lekkością, wzniosłością, czystością. Poeta-kret zwrócony jest zaś ku temu, co chthoniczne, ciężkie, niskie, brudne. Kret jako motyw metapoetycki pojawia się u Różewicza w kontekście refleksji nad starością i śmiercią (*Teraz*) oraz przewartościowania własnego dorobku i dojrzewania do milczenia („*To jednak co trwa...*”). Co znamienne, motywy pomnika jako „czarnego kopczyka” ziemi i motyw poety-kreta powtarzają się w komemoratywnej *Elegii (pamięci Cz.M.)*.

rzy i krytyków oraz szczególnie cenionych, lecz nieznanymi osobie artystów. Szczególny status mają oczywiście komemoratywne tomy *Nasz Starszy Brat* i *Matka odchodzi*. Tym właśnie utworom – nekrologom, epitafiom, medytacjom, upamiętnieniom – oraz wpisanym w nie koncepcjom „tamtej strony”, pamięci i poezji chciałabym poświęcić szczególną uwagę.

Różewiczowska pamięć to siła dwuznaczna. Z jednej strony stanowi rodzaj moralnego obowiązku, konstytuuje bowiem tożsamość człowieka, zbiorowości i kultury, nawet jeśli jest pamięcią „dotkliwą”, zaświadczyającą raczej o utracie i „nieosiągalnej całości”¹¹ niż o jakiegokolwiek pełni. Poeta zdaje się nawet waloryzować doświadczenia negatywne, odciskające się jako niewymazywalna trauma, wzbraniając się przed iluzją reparacji. Istotne w tym kontekście wydaje się nawiązanie (w wierszu „*To jednak co trwa...*”) do hymnu *Andenken*, w którym Hölderlin wskazuje na szczególną rolę poety jako tego, kto „ustanawia” rzeczywistość i zapewnia jej trwanie właśnie dzięki wspomnianiu i upamiętnianiu.

Z drugiej jednak strony, imperatyw pamiętania staje się przekleństwem dla żyjącego, któremu jawi się jako siła opresywna wobec ciała, zagrażająca psychofizycznej integralności Ja. Zamienia się w końcu w poczucie winy, zdrady, zaparcia się zmarłego. Ta ambiwalencja towarzyszy poecie od najwcześniejszych wierszy z tomów *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka* (jak choćby *Maska* czy *Do umarłego*) aż po „późną” twórczość¹²: „ja poeta – pasterz życia / zostałem pasterzem umarłych // Zbyt długo pasłem się na łąkach / Waszych cmentarzy Umarli / odejdźcie zostawcie mnie / w spokoju // to jest sprawa między żywymi” (*Budzik*, P4, s. 145).

Dla zmarłych zaś „zamknięcie w pamięci” oznacza fizyczne wręcz, przymusowe przywiązanie do życia, niemożliwość ostatecznego odejścia i rozplynięcia się w nicości, konieczność przebywania w granicznej, chwiejnej ontologicznie pustce pełnej śladów: „Umarli zaludniają moje życie. Zaczynają żyć życiem bujnym w krajobrazie mojej pamięci. [...] Czy mam pisać księgę umarłych? Czy nie lepiej pogrzebać i odejść w przyszłość?” [*Tożsamość (wspomnienie o Karolu Kuryluku)*, Pr3, s. 78-79]. Dochodzimy tu do zasadniczej, jak sądzę, sprzeczności rządzącej skomplikowaną wizją kreowanych przez Różewicza „zaświatów” i niejednoznacznej koncepcji poezji żałoby. Z jednej strony bowiem: „Pisanie wspomnienia o Umarłym to dla mnie prawie zawsze walka z czasem i ze śmiercią. To próba przywołania Umarłego. [...] Przy pomocy słowa wskrzesić Zmarłego. Zawrócić go, wydrzeć krainie Umarłych. [...] Czy żyją tylko tak długo, jak ich obraz w naszej pamięci? Obraz widomy i cielesny” (*Zamknięcie*, Pr3, s. 95-97). Z drugiej zaś: „Coraz czę-

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

12 W szkicu „...Zraniony poeta” (*pamięci M. Jastruna*) pisze Różewicz: „Często mówię do siebie: skończ! Skończ z tymi napisami nagrobnymi... uciekaj od tego rosnącego cmentarza... ale wtedy przypominam sobie słowa Jastruna: «Jeśli jeszcze pamiętasz, zapisz... niech nie wszystko w tym kraju przepada»... siadam do «warsztatu» zbuntowany i zły... zaczynam wodzić ręką z długopisem po papierze” (Pr3, s. 386).

ściej wspominam umarłych, a przecież pisząc o umarłych czynię to opornie. Chciałem ich pogrzebać i pożegnać w poezji” (*Tożsamość...*, Pr3, s. 78).

Różewicz świadom jest niekonkluzywności swej eschatologicznej i metapoetyckiej refleksji: „Piszę piętrząc sprzeczności. I tylko to mogę mu ofiarować” (Pr3, s. 12), stwierdza w szkicu „*Zostanie po mnie pusty pokój*”, poświęconym pamięci Leopolda Staffa. Wewnętrznie sprzeczna wizja „tamtej strony”, wyłaniająca się z wspomnieniowych i funeralnych utworów poety, co trafnie zauważa Maria Janion, przejawia się już na poziomie ich ukształtowania językowego, w charakterystycznej konstrukcji frazy, stanowiącej „zapowiedź wyznania wiary i dokończenie w postaci wyznania niewiary”¹³:

Teraz kiedy piszę te słowa spokojne uważne oczy Matki spoczywają na mnie. Patrzy na mnie z „tamtego świata” z tamtej strony w którą ja nie wierzę. (*Tęraz*, M, s. 10).

Od kilku miesięcy	nie wierzę w życie pozagrobowe
mój Przyjaciel	staram się zrozumieć
Kornel Filipowicz	to twoje przejście
jest na tamtym świecie	przez próg na tamten świat
a ja ciągle przebywam na tym	[...]

Rozmowa z Przyjacielem (P3, s. 295)

Chciałabym pozwolić w pełni wybrzmieć temu paradoksowi. Podkreślić, że Różewiczowska poezja żaloby sytuuje się gdzieś pomiędzy „nie wierzę” a „próbuję zrozumieć”. Sądzę, iż nie warto starać się za wszelką cenę doprowadzać do konkluzji i narzucać jednoznaczną interpretację wszystkim tym niekonsekwencjom. Należy raczej zaakceptować obydwa bieguny piętrzonych przez Różewicza antytez i podjąć próbę wyartykułowania niuansów tak niepojętej i notorycznie ambiwalentnej tanatologicznej koncepcji.

Źródłem owych sprzeczności wydaje się Różewiczowska refleksja nad „wygasaniem Absolutu”, którego skutkiem jest śmiertelna erozja języka i poezji. Poeta „pisze bez przerwy o śmierci poezji, co jest odpowiednikiem tego, że pisze bez przerwy o śmierci Boga; istnieje dla niego jakaś odpowiedniość między poezją i Bogiem”¹⁴. Jego funeralna refleksja krąży między słowem a ciałem; utożsamiając to, co wydawałoby się niemożliwe do połączenia, kładzie znaki równości między biologią, psychologią i semiotyką. Płynnie przemieszcza się między różnymi „wymiarami śmierci”: od pojętej w sposób dosłowny śmierci biologicznej, obumarcia i rozkładu materii, poprzez śmierć duszy, świadomości i pamięci, słowa i sztuki, aż po zanik *sacrum*.

Zasadnicze pytanie, jakie zdaje się stawiać poeta, brzmi: czy poezja, która „jest martwa, [...] jest śmiertelna” (Pr3, s. 163), może w jakikolwiek sposób ocalać czy utrwalać? Jak słowo, pozbawione metafizycznego fundamentu, nietrwałe i bezradne

¹³ M. Janion *To co trwa*, „*Twórczość*” 2000 nr 5, s. 151.

¹⁴ Tejze *Nadmiar bólu*, w: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, W.A.B., Warszawa 2001, s. 195.

wobec rozpadu, mogłoby uwiecznić i zapewniać nieśmiertelność? Czy może jest ono tylko śladem przypominającym o utracie, w którym daje o sobie znać i chroni się to, co nieobecne? Jedyną funkcją poezji żałoby byłoby wówczas niepodatne na łatwe pocieszenie „czuwanie przy śmierci”¹⁵, obrona jej nieredukowalności i niepojętości, „ściganie uciekających w niebyt cieni lub stanie na straży pustego miejsca, które zostało przez owe cienie naznaczone”¹⁶.

Jak pisać w obumierającym języku o umieraniu człowieka? Skoro pisanie poezji żałobnej skazane jest na klęskę (w sensie niemożliwości „wskrzeszenia Zmarłego przy pomocy słowa”), to czy nieuchronnie oznaczać musi ono klęskę jeszcze dotkliwszą, którą byłoby „dodawanie do jednej śmierci drugiej śmierci, [...] doświadczenie śmierci podwójnej”¹⁷? Jak więc wynaleźć język i sposób reprezentacji, które, nie tyle że zapewniałyby człowiekowi jakąkolwiek formę nieśmiertelności, ile ocalałyby sam fakt śmierci przed estetyzacją i fetyszyzacją poprzez sprowadzenie do literackiego „toposu” czy „tematu”. Byłby to projekt poezji, która, paradoksalnie rzecz ujmując, zapewniałaby nieśmiertelność samej śmierci jako wydarzenia niewyobrażalnego i niewyraźnego, niełatwo dającego się zasymilować w porządku form kulturowej organizacji doświadczenia. Projekt języka, który nie stawałby się tylko dalszym ciągiem śmiertelnej anihilacji – anihilacją poprzez przedstawienie. Kwestia stosowności, prawa do przekroczenia za pomocą słowa i obrazu pewnej nieprzekraczalnej granicy oraz uwikłania w konwencje, figuralizujące i estetyzujące prymarnie amorficzną i asemantyczną, nieludzką rzeczywistość, stanowi newralgiczny punkt funeralnej poezji Różewicza.

Jednym z najbardziej poruszających wątków *Dziennika gliwickiego*, którego fragmenty umieścił poeta w tomie *Matka odchodzi*, jest scena czytania wierszy umierającej kobiecie przez syna-poetę: „Chciałem przeczytać matce kilka wierszy, ale zasypia; jest osłabiona. Zresztą te wiersze brzmiały tak obco – daleko” (M, s. 108). Jest w tym jakaś fundamentalna niestosowność, nawet okrucieństwo, którego sam poeta jest doskonale świadom. Myśl o nieakceptowalnej nieprzystawalności sztuki wobec cierpienia i poczucie winy za „suche oczy poety”, niewzruszenie cyzelującego formę swoich „trenów”, to jeden z najważniejszych, perseweracyjnych wątków tomu. Scena ta powtarza się w wierszu *** (*Ukryłem twarz w dłoniach...*) pamięci Helmuta Kajzara: „przyniosłem mu wiersz / czytałem głos mnie zawodził / on umarł / a ja przeżyłem już 22310 dni / słownie dwadzieściadwatisięce / trzydziesiąt tysięcy” (P3, s. 205).

Drugim zasadniczym problemem jest wpisana w żałobne teksty poety, aporetyczna wizja „tamtej strony” oraz granicy między światami żywych i zmarłych. W poetyckim szkicu *Znałem boga poezji*, wpisanym w esej „Zostanie po mnie pusty

¹⁵ E. Rewers *Pustka i forma*, „Teksty Drugie” 2002 nr 2/3, s. 311.

¹⁶ T. Żukowski *Non omnis moriar?*, „Res Publica Nowa” 2000 nr 5, s. 69.

¹⁷ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 150.

pokój”, „druga strona” jawi się jako najgłębsza, skamieniała cisza, wielkie Nic. Podobnie w wierszu *Rozmowa z Przyjacielem* czy w *Kartkach wydartych z dziennika*: „Coraz więcej przechodzi na «tamten świat». A potem będzie wielkie uspokojenie. Nic. Ani zbawienia, ani potępienia, ani Sądu Ostatecznego, ani piekła, ani nieba, ani wędrówki dusz. Wspaniałe nic, które dzień za dniem zbliża się do mnie” (Pr3, s. 350).

Różewiczowskie „Nic” to czasem Nic „konstruktywne i afirmujące, [...] dynamiczne i działające” (*Nic, czyli wszystko*, Pr3, s. 183), fałszywy substytut nicestwującej rzeczywistości, zapychający ontyczną pustkę. Z drugiej strony, „Nic” Różewicza to właśnie brak. To zawsze „Miejsce po czymś” [*Zamek na lodzie (Notatka z lutego 1962 roku)*, Pr3, s. 174]¹⁸. Reakcją na dojmujący „brak rzeczywistości”¹⁹, nieobecność gruntu i wertykalnego wymiaru świata jest trauma, poczucie „wydrążenia” i „dotkliwa pamięć”²⁰ poety, broniącego pustki jako pustki, wzbraniającego się przed łatwym pocieszeniem i pospieszną restytucją zdewaluowanych wartości. Zbyt szybkie zabliznienie rany i zapomnienie o utracie byłyby dla niego sednem etycznego nihilizmu.

„Nic” pośmiertne okazuje się zaś rodzajem pustej przestrzeni milczenia i bezruchu, jak w wierszu *Drzwi*: „uchylają się / w oświetlonym krajobrazie / trzecie drzwi / a za nimi we mgle / w głębi // trochę w lewo / albo w środku // widzę / Nic” (M, s. 63). Niezwykle istotny, ze względu na kontekst tomu *Matka odchodzi* i wpisana weń eschatologiczną wizję, wydaje się fakt, iż wiersz ten, istniejący w czterech wersjach z różnymi zakończeniami, przepisał poeta, raz jeszcze je zmieniając²¹. Dzięki wyrazistszemu wyodrębnieniu i substancjalizacji „Nic” przez nową delimitację tekstu i podkreślenie wielką literą oraz użyciu składni zdania twierdzącego wraz z nietypowym w języku polskim pojedynczym przeczeniem, dwie ostatnie strofoidy, będące dotąd świadectwem „udaremnionego aktu percepcji”

¹⁸ Esej ten ma szczególne znaczenie dla Różewiczowskiej refleksji nad kulturowym i moralnym kryzysem nowoczesności oraz paralelnej inwencji w poszukiwaniu adekwatnych form reprezentacji dla doświadczeń niewyraźnych i nieprzedstawialnych. Medytacja nad granicznym (między bytem a niebytem) statusem pustki oraz relacją pustki i formy powtarza się w wierszu „*Bocca della Verita*” i w *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”*: „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 ciągłe oczekiwanie, od lat. Czy jest pokarm, który wreszcie nakarmi głód człowieka naszego czasu?” (Pr3, s. 317).

¹⁹ A. Skrendo *Niewczesna poezja Różewicza*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006 nr 2, s. 118.

²⁰ T. Kunz *Strategie negatywne...*, s. 225.

²¹ Tamże, s. 198-199. W P2 mamy znów wersję znaną z *Twaryzy*: „trochę w lewo / albo w środku // nic / nie widzę” (s. 324), semantycznie najdalszą od wariantu z tomu *Matka odchodzi*.

stają się „właśnie jego zapisem, zapisem jakiegoś niezwykłego widzenia”²² czegoś, czego nie ma / co nie jest.

Tytułowe drzwi to zarazem jedna z Różewiczowskich figur przejścia. W tę liminalną symbolikę wpisują się również motywy mostu, bramy (wiersz *brama*) czy wrót, jak w przejmującym wierszu *Wrota śmierci (pamięci Henryka Bereski)*. Są to jednak zazwyczaj figury zanegowane, pozbawione symbolicznego znaczenia wskutek utraty związku z rytuałem. Przejście nie oznacza już ani zmiany statusu ontologicznego tego, kto go doświadcza, ani dostępu do wymiaru transcendentnego, do czegoś radykalnie innego. „Przejście fizyczne” nie staje się „przejściem duchowym”²³. Tytułowe *Wrota śmierci* nie desygnują jednoznacznie określonej i pewnie umiejscowionej ontycznej granicy. Ciągłym bolesnym przeciskaniem się przez niewidoczne drzwi okazuje się życie, śmierć bowiem immanentnie się w nim zawiera:

[...]	są tak ciasne
Wrota śmierci	że człowiek przeciska się
Zagadka ich konstrukcji	przez nie w pocie czoła
polega na tym że tych wrót nie ma	w krwawym trudzie
ale równocześnie są	całymi latami piszcząc
szeroko otwarte dla wszystkich	albo rycząc ze strachu
	(P4, s. 384)

Spośród dwu rozróżnianych przez Antoninę Lubaszewską poetyk tekstów żałobnych, pisanych „przeciw śmierci tekstu” lub ku „śmierci tekstu”, w szkicu tym interesuje mnie owa druga strategia²⁴. „Śmierć tekstu” rozumiem tu jako proces, w którym tekst staje się ekwiwalentem śmiertelnego „procesu z a n i k a n i a”. Celem pisania jest, paradoksalnie, dążenie do „absolutnej ciszy graficznej”, stąd eliminacja czasownika (środka dynamizacji utworu), zniwelowanie metafory, fragmentaryzacja, zamknięcia i przemilczenia. Chcąc „opowiedzieć śmierć przez

²² A. Skrendo *Tadeusz Różewicz...*, s. 138.

²³ Zob. A. van Genneep *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006, rozdz. *Przejście fizyczne*.

²⁴ Poetyka, w której „śmierć w tekście jest przeciw śmierci tekstu”, w przypadku utworów poświęconych zmarłym pisarzom i poetom, realizuje się jako dynamizacja i wewnętrzne zdialogizowanie tekstu poprzez pisanie cytatami, aluzjami i parafrazami ich utworów. Jego zadaniem jest „dopełnić niejako dzieło zmarłego”, staje się on nie tylko wyrazem żaloby, ale także próbą zachowania żywej pamięci oraz „interpretacją czyjogoś sposobu istnienia, istnienia przez twórczość” (A. Lubaszewska *Śmierć w tekście – przeciw śmierci tekstu*, „Ruch Literacki” 1996 nr 5, s. 588, 586, 577). Poetyka wielowarstwowego intertekstualnego dialogu jest charakterystyczna także dla funeralnych utworów Różewicza; najbardziej reprezentatywne wydają się tu wiersze „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” (pamięci Paula Celana) i *Elegia* (pamięci Cz.M.).

wielkie Nic tekstu”²⁵, redukuje się go do białej plamy, pustej kartki papieru. Obraz śmierci staje się śmiercią obrazu, jak w wierszu *** *Pamięci Konstantego Puzyry*²⁶. Światła między wersami mają tu semantyczny status równy samym wersom, a nawet zaczynają dominować, stopniowa redukcja słownika prowadzi zaś do tautologii, całkowitego obumarcia języka i sensu: „więc to już / wszystko / mam // tak synku / to już wszystko // a więc tylko tyle // tylko tyle // więc to jest całe życie // tak całe życie” (P3, s. 259). „Śmierć tekstu” w żałobnych utworach Różewicza wydaje się odpowiadać specyficznemu sposobowi doświadczania śmiertelności jako rozpadu, „przesypywania”, erozji.

„Śmierć w tekście” zaś, to nie tyle „temat” czy „motyw” utworu, co raczej wpisane w tekst, uwewnętrznione, lecz niewyraźne i nieprzedstawialne bezpośrednio milczenie, nieobecność, brak. Choć śmierć jest czystą negatywnością i nieokreślonością, „kresem doświadczenia i niemożliwością jakiegokolwiek obrazu”, daje się uchwycić wyłącznie pod postacią uobecniających i konkretyzujących przedstawień. Okazuje się jednak „obrazem najbardziej pustym, gdyż przeszkoda, jaka oddziela nas od jego przedmiotu, jest niemożliwa do pokonania”²⁷, najbardziej definitywna ze wszystkich. Śmierć reprezentowana jest więc zawsze przez „coś innego”, ów słowny czy obrazowy substytut tylko otacza wewnętrzną próżnię, gdyż „myśl o śmierci jest p o z a, to znaczy nie może być zajęta przez śmierć samą”²⁸. Co znamienne, Różewicz rzadko odwołuje się do jej personifikujących figur, najbardziej tradycyjnych dla tanatycznej symboliki, która „antropomorfizuje to, co nieczłowiecze”²⁹. Kierowany „imperatywem wyrażenia czystej nega-

²⁵ Tamże, s. 581, 580, 579.

²⁶ Zanik jest w tym przypadku dosłowny; porównując pokreślony rękopis i wariant drukowany zaobserwować można proces konsekwentnej redukcji środków wyrazu, ekspansję bieli pustej kartki. Zob. P1, s. 18-19.

²⁷ M.-J. Lefebvre *Limage fascinante et le surréel*, cyt. za: M. Guiomar *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 82.

²⁸ A. Lubaszewska *Śmierć w tekście...*, s. 579.

²⁹ Z. Mikolejko *Kilka słów u umartej*, w: tegoż *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 15. Wyjątkowy jest pod tym względem wiersz „*Der Tod ist ein Meister...*”, w którym szczególnie znaczenie ma dwojaki sposób personifikowania śmierci: jako figury „żeńskie” („piękna Nieznajoma”) oraz „męskiej” („*ein Meister*”). *La mort*, samobójcza śmierć Celana w wodach Sekwany, to personifikacja śmierci niepozabawiającej człowieka twarzy i imienia, nie odartej z tajemnicy intymnego spotkania. Do fantazmatu Wielkiej Matki nawiązuje poeta metonimiczną frazą: „otwarte łono / rzeki / śmierci zapomnienia” (P3, s. 271). *Der Tod* oznacza zaś zdehumanizowaną, masową śmierć w obozach zagłady. Nieprzedstawialne tabu Szoa jest tylko sugerowane przez alegorię „mistrza z Niemiec” z Celanowskiej *Todesfuge* (to podwójna mediatyzacja, uwypuklająca niemożność bezpośredniego przedstawiania). Jak twierdzi Jean-Luc Nancy, Zagłada jest tym wydarzeniem w historii Zachodu i jego kultury, po którym

tywności”³⁰, autor *Pomników* tworzy raczej formy odwrócone, puste, podwójnie zaprzeczone. Jedną z takich „negatywnych strategii” reprezentacji wydaje się motyw „milczącego ziarna” i „wiersza wewnętrznego”.

Umieranie bliskich doświadczane jest przez poetę jako ubywanie bytu, ontyczne słabnięcie rzeczywistości. Pośmiertne „Nic” jest siłą drażnąca, rozbijająca byt niejako od środka: „Obszar, na którym żyję, zmniejsza się nie tylko o mijające lata mojego życia, ale o twarze tych, którzy odchodzą. Odchodzili najpierw powoli, pojedynczo, ociągając się, potem coraz szybciej, liczniej, prawie gromadnie. Czasem zdaje mi się, że płynę na krze. Kra płynie i jej powierzchnia pęka, zmniejsza się” [*Tożsamość (wspomnienie o Karolu Kuryluku)*, Pr3, s. 78]. Doświadczenie to przekłada się na użycie „narracyjnego archetypu śmierci”, „jednej z antropologicznych struktur wyobraźni, konstytuowanych przez obraz załamania, rozdarcia, [...] wyrwania, separacji, pożegnania, odjazdu, zniknięcia, przejścia, oddalenia...”. W ten sposób śmierć jako temat zaczyna przekładać się na „jedną ze struktur semio-narracyjnych”, polegających na rozpadzie syntaktycznej i logicznej koherencji tekstu wskutek dysjunkcji związku między „podmiotem P i obiektem O, którym jest życie”³¹. Na poziomie poetyckiego obrazowania jej ekwiwalentem stają się zaś motywy utraty, rozpadu i erozji: „Czuję się zmęczony. Osypuje się bez przerwy. Coś się osypuje, spada” (M, s. 99), notuje Różewicz w *Dzienniku gliwickim*, pisanym podczas choroby i umierania matki. Podobnie w *Przesypywaniu*:

<p>Ten szelest przesypywanie się życia ze świata pełnego rzeczy do śmierci</p>	<p>to przeze mnie jak przez dziurę w rzeczywistości przeciska się ten świat na tamten świat [...] (P3, s. 158)</p>
---	--

„Nic” nie jest już radykalną antytezą „czegoś”, wydaje się raczej destruktywną siłą, stale obecną wewnątrz rzeczywistości. Dochodzi między nimi do ciągłej osmozy, „śmierć nie jest już granicą, która wieńczy intensywne życie; śmierć jest wewnętrzną próżnią, która rozrzedza gęstość stawiania się, meontycznym składni-

figuralna reprezentacja śmierci z perspektywy życia, pojęta jako *hypotyposis*, totalna i przesycona sobą „obecność uobecniona”, nie jest już możliwa. „Śmierć, jako niezawłaszczalna własność istnienia, które nazywamy skończonym w sensie pełni, w swojej jedności i nienaruszalności lub nieofiarowalności, w swoim byciu-w-świecie, została «skradziona». [...] Sprawia to, by tak rzec, że nie może wkroczyć do opowieści życia, którego byłaby dojściem – tzn. wyjściem i wejściem, otwarciem”. Zob. tegoż *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004 nr 5.

³⁰ T. Kunz *Strategie negatywne...*, s. 117.

³¹ A. Lubaszewska *Śmierć w tekście...*, s. 579, 577-578.

kiem uszczuplającym ontyczną substancję życia³². Życie jest zaś w pośmiertnej pustce nadal obecne jako ślad.

W tym miejscu należałoby doprecyzować rozumienie kategorii pustki i formy, jakimi się tutaj posługuję. Formę określam więc, za Ewą Rewers, jako „wkład umysłu do poznawanego przedmiotu. Dzięki formie umysł w ten i tylko ten sposób może postrzegać i pojmować dane doświadczenie. Przeciwnieństwem tak rozumianej formy czyni się zatem doświadczenie³³. Przez pojęcie pustki rozumiem coś ontologicznie nieodokreślonego, miejsce graniczne między byciem a niebyciem. Odwołuję się tu do Platona, który pustkę określał jako „miejsce niezniszczalne”, nieodróżnicowane podłoże, które „ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą”, a zatem samo „nie powinno posiadać żadnej formy³⁴. Tak rozumiana pustka jest zatem amorficzna i niewidzialna – a w konsekwencji – niewyobrażalna i niewyraźna. Do tej tradycji myślowej zdaje się nawiązywać Emmanuel Lévinas, pisząc:

Wyobraźmy sobie powrót do nicości wszystkich rzeczy, jestestw i osób. Czy napotkamy wówczas czystą nicość? Po tej imaginacyjnej destrukcji wszelkich rzeczy pozostaje nie tyle coś, co fakt, że „jest” – *il y a*. Nieobecność wszelkich rzeczy powraca jako pewna obecność: jako miejsce, gdzie wszystko się pograżyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jako pomruk ciszy. Po owej destrukcji rzeczy i jestestw jest „pole sił” istnienia, pole bezosobowe. [...] Istnienie, które powraca niezależnie od negacji, poprzez którą by się je odrzucało. „Il y a” jako nieusuwalność czystego istnienia.³⁵

Lévinas rozważa możliwość „bycia bez nicości, nie pozostawiającego żadnych wyjść, nie pozwalającego na wymknięcie się mu³⁶, gdy śmierć oznacza wyrzucie z celeśności i podmiotowości, rozpląnięcie w czystym, nieodróżnicowanym istnieniu, nie może być jednak zupełnym unicestwieniem bytu.

„Nic” nie oznacza więc nicości, lecz raczej puste „miejsce po czymś”, brak, „dotkliwy ślad nieobecności”, który, „niczym piętno, czy nie zablizniająca się rana nieprzerwanie wymusza na sobie uwagę, pozostawia długotrwałe skutki – paradoksalnie świadcząc w ten sposób o uporczywości istnienia tego, co nie istnieje³⁷, co przeminęło i nie jest już uchwytnie w potocznym doświadczeniu, lecz pozostaje

32 V. Jankélévitch „*Quoddité*” jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności, przeł. M. Jastrzębiec-Mosakowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 344-345.

33 E. Rewers *Pustka i forma...*, s. 309.

34 Platon *Timajos* 52b, 50e, w: tegoż *Timajos. Kritias albo Atlantyka*, przeł. i oprac. P. Siwek, PWN, Warszawa 1986.

35 E. Lévinas *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, KR, Warszawa 1999, s. 29-30.

36 Tamże, s. 33.

37 R. Nycz, „*Tajemnica okaleczonej poezji*”. *Trzy glosy do twórczości Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, WiS, Poznań 1993, s. 107.

w zadziwiający sposób niezniszczalne. Zmarli są paradoksalnie obecni jako nieobecność, trwają w języku żywych, ale jako cisza, w pamięci – jako milczące twarze. Ich status ontologiczny jest niemożliwy do sprecyzowania, nie można o nich powiedzieć, że istnieją, nie można jednak równocześnie stwierdzić ich nieodwracalnego zniknięcia. „Cień”, pojawiający się w wierszu *** (*Przedzieralem się przez ten sen...*), (nie)istnieje ani we śnie, ani na jawie, to „coś» wielorako chwiejnego, coś umiejscowionego na granicy – a nawet będącego samą granicą, nazwą na jej doznanie. [...] to jakby odcisnięty ślad bytu w niebycie, krąg na powierzchni nicości...”³⁸. „Nic” jako „miejsce po czymś” zachowuje pozostałość „czegoś”:

pusty pokój
 pusty?
 przecież ja w nim jestem
 jestem piszę
 wsłuchuję się w ciszę
 odchodzisz
 odeszłaś
 na poduszce wgłębienie
 po głowie
 wypełnia
 wygładza czas³⁹

Według Lévinasa ślad jest czymś spoza porządku rzeczywistości, zakłóca jej temporalną i ontyczną homogeniczność. „Kto zostawia ślady zacierając ślady, nie chce przez to ostatnie niczego powiedzieć ani działać. Zburzył porządek w sposób nie dający się naprawić. Jest absolutnie przeszły. *Bycie* w postaci *zostawiania śladu* do przemijania, wyrzucanie, odrywanie się”⁴⁰. Ślepy i nieczytelny, ślad nie jest ani znakiem (*seméion*), szyfrem pozostawionym do zdekodowania, ani też wyraźnym materialnym odciskiem (*typos*) źródłowego bytu. To raczej niewymazywalna, lecz z trudem identyfikowalna resztką (*ichnos*), w której nieobecność zyskuje przewagę nad obecnością. Ślad bycia to „coś niezniszczalnego”⁴¹, co pozostaje po egzystencji i czego śmierć nie może całkowicie wymazać.

Śmierć niszczy całość istoty żyjącej, lecz nie może unicestwić faktu, że się żyło; śmierć obraca w proch i pył psychosomatyczną architekturę człowieka, lecz *quoddité* życia przeżytego wciąż trwa w tych ruinach; wszystko, co należy do natury bytu, jest niszczone, to znaczy na różne sposoby wystawia ten byt na rozkład, na rozpad, na dekompozycję: jed-

38 A. Skrendo *Tadeusz Różewicz...*, s. 151.

39 T. Różewicz *** (*pusty pokój...*), „*Twórczość*” 1993 nr 11, s. 4.

40 E. Lévinas *Ślad innego*, przeł. B. Baran, w: *Filozofia dialogu*, wybór i oprac. B. Baran, Znak, Kraków 1991, s. 227.

41 V. Jankélévitch „*Quoddité*” jest niezniszczalna..., s. 352.

nie owo niewidzialne, nienamacalne, proste i metafizyczne *je-ne-sais-quoi*, które nazywamy tu *quoddité*, umyka unicestwieniu.⁴²

Ślady te, osadzając się w pamięci i świadomości żyjących, zmieniają ich przestrzeń mentalną w przestrzeń pośmiertną, w której umarli nie tyle biernie trwają jako statyczne, zreifikowane obrazy, ale wręcz „żyją”. Przysługują im atrybuty obecności i witalności: „Umarli są ciągle ze mną. Widzę ich żywych. Wykonują jakiś gest, ich twarze... [...]. Są tak obecni jak żyjący. Lecz łączy mnie z nimi coś silniejszego niż z żywymi. Śmierć. Zamknięci w mojej pamięci” (*Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”*, Pr3, s. 317).

Choć stanowią niezbywalny element świata żywych, umarli milczą. Zdolni są do wykonywania ruchów i gestów, ich twarze pozostają wyraziste i wyrażające, lecz „życie”, które prowadzą w przestrzeni pamięci, jest życiem bezgłośnym. Komunikacja z nimi jest zawsze komunikacją pozorną, monologiem lub prozopopeją: „przysiadam na ławce, rozmawiam ze Staffem i Przybosiem. Umarli milczą, a ja im opowiadam, co się ze mną działo od czasu, kiedy odeszli [...]. Staff się uśmiecha... pamiętam ten uśmiech, jakiś młodzieńczy, a nawet «dobuzerski». Pamiętam ten uśmiech...” (*Gawęda o Staffie, Turwimie i różach...*, Pr3, s. 52-53).

W poezji Różewicza koncepcję niebytu i ubywania jako uwewnętrznionych i nieusuwalnie obecnych składników bytu ilustruje również motyw „milczącego ziarna”: „Och jak kiełkuje jak rośnie we mnie / milczące ziarno / umarłych owoców / idzie do światła / przebija ślepą glinę / mojego ciała / przełamuje zdrewniałe język” (*Równina*, P1, s. 364). Jest to szokująca wizja grobu, którym staje się żywe ludzkie ciało; jedna z Różewiczowskich wizji „zaświata”: „szła do mnie matka / Nie bój się jesteś w ziemi mówiłem / nikt ci już krzywdy nie zrobi nie zrani nie dotknie [...] / j e s t e s w e m n i e nikt cię nie dotknie / nie poniży nie zrani” (M, s. 69, podkr. moje – H.M.).

Jako zinterioryzowany „pusty *signifiant* funkcjonujący bez fenomenalnego podmiotu, [...] obecność, która odsyła do nieobecności”⁴³, zmarli istnieją w ciele i świadomości człowieka, dezintegrując go, umieszczając na granicy między życiem a śmiercią. Są źródłem bolesnej, rozdzierającej niczym cierń, pamięci: „ja dół pełen wspomnień / a jedne leżą na drugich” (P1, s. 280), „Ja domek dla umarłych / znaleźli tu swoje / ostatnie schronienie” (P2, s. 209). Śmierć to integralny składnik życia, nieusuwalna pustka wewnątrz pełni: „śmierć we mnie żywym / drażyła korytarze / krzyczała we mnie / jak opuszczona jaskinia / pełna kości” (P3, s. 244). Tekstowym ekwiwalentem uwewnętrznionego braku jest „rozbita i naznaczona raną milczenia wypowiedź”⁴⁴ skrywająca niewymawialne: „Kiedy na mój wiersz / pada

⁴² Tamże.

⁴³ L.-V. Thomas *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 43.

⁴⁴ T. Żukowski *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, ZiH, Warszawa 2000, s. 150.

światło / widzę w nim śmierć / czarne ziarno / sporyszu / w złotym kłosie / który odpływa / za horyzont (*Światło cień*, P3, s. 245).

„Milczące ziarno” to również niemy „wiersz wewnętrzny”, ukryty pod słowami „zewnątrznego” wiersza właściwy rdzeń poezji⁴⁵. Motyw ten, obsesyjnie powracający w twórczości Różewicza począwszy od *Postowia do poematu*, najbardziej frapującą artykulację znajduje w cyklu paradoksalnych „nienapisanych” wierszy o „implozji poezji”⁴⁶, jak *** (*Próbowałem sobie przypomnieć...*), *Wiersz (Chciałem opisać...)*, *** (*poezja nie zawsze...*), *teraz*. Są to aporetyczne zapisy gestu zaznaczania i równoczesnego zacierania znaku, słowa-ślady rozpadu słów. *Postowie do poematu*, metapoetycki *appendix* do utworu *Na powierzchni i w środku*, jest rozwinięciem wiersza szkicowanego pierwotnie w eseju *Zamknięcie*, poświęconym pamięci Zdzisława Hierowskiego:

Są wiersze
Wewnętrzne
i wiersze zewnętrzne
są wiersze
uchwytne pełne zmysłowe
które otaczają tamte
utajone puste
jak skórka i miąższ owocu
otaczają i ukrywają
nasienie
ziarno

Zamknięcie (Pr3, s. 97)

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbierać obraz z obrazu
kształty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia
do języka cierpienia
do śmierci
[...]

Postowie do poematu (P3, s. 108-109)

Jak „wydobyc z głębokości na powierzchnię” milczący, ukryty „wiersz wewnętrzny”, zastanawia się Różewicz, komentując ów poetycki szkic. Zabieg odślaniania jest doświadczeniem okaleczającego rozdarcia, cielesnej wręcz dezintegracji, gdy to, co „utajone puste” i absolutnie negatywne, „zdzierą powłokę zrealizowanego wiersza i wychodzi z niego na światło dzienne z krwią i wodą” (Pr3, s. 98). Niewyraźalny „rdzeń” tekstu porównany zostaje do nieuchwytnej (nie)obecności zmarłego we wspomnieniach żywych: „Tak ukrywają się za moimi wspomnieniami umarli i tak ukrywa się za tymi słowami Zdzisław. Nie mogę go odślonić. Jest tam, za grubą kotarą, za zasłoną. Nie mogę go odślonić, bo wiem, że go tam nie ma, że go nie znajdę” (Pr3, s. 98). Śmierć oznacza tu nieprzekraczalną dla życia granicę, uniemożliwiającą imaginacyjne i pamięciowe przeniknięcie do świata zmarłych oraz wyrażenie tego, czego nie ma, w języku tego, co jest.

Rdzeniem poezji, „właściwym dramatem rozgrywającym się wewnątrz wiersza” (Pr3, s. 152) okazuje się więc dramat niemożliwości wyrażenia – w języku obecności i kategoriach doświadczenia życia – tego nie-doświadczenia, wydarze-

⁴⁵ To niezwykle istotne dla poety rozróżnienie. Zob. *Postowie*.

⁴⁶ *O implozji poezji*, z T. Różewiczem rozmawia A. Czerniawski, „Poezja” 1989 nr 2, s. 10.

nia „nie do zaznania”⁴⁷ dla żywego człowieka. Poezja „o” śmierci nie może przedstawiać żadnego przeżycia, bo „tym, z czego «poczyna się» wiersz [...] jest właśnie to, co nie miało miejsca, nie przydarzyło się czy nie nastąpiło w trakcie jednostkowego wydarzenia, do którego wiersz odsyła, nie przytaczając go”⁴⁸. Śmierć, „ostentacyjna, a zarazem niepojęta, przezroczysta, ale nieczytelna, całkowita, a jednocześnie reprezentująca nieobecność, należy do zdarzeń niesłownych”⁴⁹ i nie może zostać w żaden sposób adekwatnie uobecniona w języku. Przeciwnie, jest jego destrukcją i deprivacją, luką w dyskursie, „pewną monosylabą, niewymawialną, nie dającą się nazwać ani wyznaczyć”⁵⁰.

W *Dzienniku gliwickim* poeta bezsilnie obserwuje, jak umieranie matki staje się procesem utraty języka, stopniowym wyzuciem z semiotycznego uniwersum. Słowa służą już tylko do komunikowania (?) fizycznego bólu, myśl i język zredukowane zostają „do języka cierpienia / do śmierci”.

Matka mówi coraz mniej, wymawia coraz mniej słów: jakby traciła słowa. Mówi czasem bardzo niewyraźnie, prawie bełkocze, szczególnie po przebudzeniu. Najczęściej powtarzające się słowa: „powietrza, wody, pali, boli”. Porozumiewa się przy pomocy spojrzenia i znaków. [...] Bełkot niemowlectwa to bełkot, z którego ukształtują się słowa życia – bełkot u odchodzącego to zanikanie, rozkład, rozpad słów, prowadzący do milczenia ostatecznego (M, s. 107).

Czy może ocalać przed śmiercią coś, co śmierć w sobie zawiera jako konstytutywny meontyczny „rdzeń”? Słowo poetyckie jest słowem umiartelnym nie tylko wskutek braku sakralnego prawzorca, ale także dlatego, że samo „desygnuje” umiera i, jako takie, jest brakiem słowa – „. A jednak, wszechwładna umiartelność, prowadząc do erozji języka i paraliżu wyobraźni, równocześnie „p o b u d z a e w o l u c j ę ś w i a d o m o ś c i podmiotu. Paradoksalnie więc rzecz można, iż poezja Różewicza rozwija się, trwa – dzięki obsesji umierania. Śmierć trzyma tę poezję przy życiu”⁵¹.

Dośłownie i metaforycznie rozumiane, wielowymiarowe doświadczenie śmierci staje się dla poety prawzorem wielorako artykułowanych doświadczeń granicy i graniczności oraz doświadczeń granicznych. I na odwrót: doznanie granicy jest w poetyckiej antropologii Różewicza zazwyczaj właśnie doznaniem śmierci, a ściślej

47 S. Cichowicz *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, PIW, Warszawa 1993, s. 8.

48 P. Lacoue-Labarthe *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 28.

49 P. Czapliński *Szczeliny śmierci*, w: tegoż *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literaturoznawcza”, Poznań 2001, s. 9.

50 P. Ariès *Śmierć odwrócona*, przeł. J.M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci...*, s. 243.

51 A. Legeżyńska *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literaturoznawcza” 1999, s. 129.

rzecz określając, traumatycznym „doświadczeniem r o z p a d u – rozkładu materii, znicestwiania «prawdziwej» rzeczywistości, anihilacji czy rozpraszania sensu”⁵². Równocześnie jednak, śmierć to dla poety paradygmatyczne i źródłowe doznanie „uprzedniej, jedynej rzeczywistości”⁵³. W zdegradowanym i estetycznie znieczulonym świecie, gdzie znika nie tylko wartość doświadczenia, ale i jego kategoria jako taka⁵⁴, gdzie śmierć została odrzucona i pozbawiona znaczenia, ponieważ „jest tylko negatywem życia i nic prócz pustego zaprzeczenia życiu nie może jej towarzyszyć”⁵⁵, doświadczenie powszechnej śmiertelności i nieuchronnego znikania stać się może jedyną formą autentycznego doznania rzeczywistości⁵⁶.

Zastanawiająca wydaje się wyjątkowa częstotliwość metaforyki kamiennej, rzeźbiarskiej i pomnikowej w żałobnych tekstach Różewicza, wielokrotnie porównującego pisanie poezji funeralnej do stawiania nagrobków, wykuwania epitafiów, rzeźbienia pomników cmentarnych. W *Zamknięciu* pisze: „Rośnie cmentarz wierszy, nagrobków, wierszy dla umarłych. Rosną te wiersze obok siebie jak mogiły” (Pr3, s. 96). W „...Zranionym poecie” wspomnienia o umarłych nazwane zostają „napisami nagrobnymi”. „Zbyt wielu pochowałem bliskich, przyjaciół i znajomych, zbyt wielu nieprzyjaciół... wspomnienia jak nagrobne kamienie kładą się na moich myślach, na uczuciach”, stwierdza (Pr3, s. 386).

Różewiczowskie epitafium jest, jak sądzę, jednym z wariantów toposu pomnika. Jeśli pomnik uznamy za podstawową dla poety formułę komemoratywną, związaną z problemem „kształtu pamięci”, a także swoisty prototyp „negatywnych strategii” przedstawiania i emblemat niewyraźności doświadczenia⁵⁷, to epitafium

52 R. Nycz *Tadeusza Różewicza...*, s. 200.

53 A. Stankowska *Inne stany arcyepozycji*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006 nr 2, s. 122.

54 J. Tokarska-Bakir „Zanik doświadczenia”: diagnoza antropologiczna, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006. Zdaniem badaczki rytuały stanowią „narzędzia gwarantujące podtrzymywanie ciągłości doświadczenia” (*Przemiany*, w: A. van Gennep *Obrzędy przejścia*, s. 13), zaś nowoczesna podejrzliwość wobec rytuału to jedna z przyczyn „zaniku doświadczenia”, utraty poczucia ciągłości i możliwości utożsamienia się z doświadczeniem przodków czy drugiego człowieka. Współczesna śmierć jest zderytualizowana, niedoświadczona przez zbiorowość, zakazana. «„Nieprzyzwoity» dramat śmierci naturalnej” nie zostaje kulturowo przepracowany, lecz wyparty i stabilizowany (A.M. di Nola *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. M. Woźniak, przeł. J. Kornecka i in., Universitas, Kraków 2006, s. 100).

55 J. Barański *Anestetyzacja tanatyczna, czyli o strategii ponowoczesnej kultury wobec śmierci*, w: *Tanatos. Problemy współczesnej tanatologii*, t. 7, red. J. Kolbuszewski, WTN, Wrocław 2003, s. 45.

56 Pisząc o śmierci jako doświadczeniu, mam na myśli tylko śmierć drugiego człowieka. Śmierć „własna” bowiem, wraz z anulowaniem podmiotowości, znosi także kategorię doświadczenia.

57 Piszę o tym w tekście *Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia*, złożonym do druku w piśmie „Wielogłos” (2007 nr 1).

stanowi wzorcową niemal realizację tej koncepcji. Pisząc o poetyckich nagrobkach Różewicza, mam więc na myśli raczej wieloaspektowe związki jego poezji żałobnej i upamiętniającej z tak rozumianą pomnikowością, niż nawiązywanie do formalnych wyznaczników klasycznie rozumianego epitafium antycznego czy staropolskiego.

W szkicu *Mój wiersz*, autorskiej interpretacji *Światło cienia*, znajdziemy jednak nawiązania do *Trenów* Kochanowskiego, do tradycji „nagrobków renesansowych i barokowych kamieni i tablic nagrobnych”⁵⁸. W samym wierszu taką czytelną aluzją byłoby określenie: „morze wykute / w czarnym kamieniu” (P3, s. 244), „barokowa” peryfraza śmierci. Różewicz krytykuje tę kunsztowną metaforykę, żali się na „głód obrazów”, które zasłoniły „wiersz wewnętrzny” i zniszczyły pierwotną, lapidarną (jak najdosłowniej) jego wersję. Metafora przytłaczającego „nagrobka” staje się metapoetyckim określeniem samego wiersza: „Wiersz, pierwszy związek, lekki i jasny, pochowany został pod barokowym nagrobkiem. [...] Przyrastały więc zwrotki do pierwszej oszczędnej surowej budowli, tak jakby do muru, do ściany śmierci dobudował ktoś barokowy nagrobek”⁵⁹. Zarysowuje się więc wyraźne pęknięcie między nagą „ścianą śmierci” a dobudowanym „nagrobkiem”, między „rdzeniem” wiersza, którym jest „czarne ziarno sporyszu, jako obraz choroby i śmierci”⁶⁰, a jego werbalną i wizualną reprezentacją. Między tym, co przerażające realne i asemantyczne, a nadbudowanym porządkiem znaków.

Jean-Didier Urbain nazywa ów ambiwalentny spłot „rzeźby” i „grobu” „przedmiotem granicznym”, zawieszonym między życiem a śmiercią, formą a pustką, ustanawianą przez żywych przestrzenią semiotyczną (*sculpture*) a wypełnioną przez rozkład i chaos przestrzenią somatyczną (*sépulture*). Będąc pustym *signifiant*, symuluje on przedstawienie kryjące w sobie „referencyjną pełnię”. Ochronnie „cenzuruje, skrywa, kamufluje”⁶¹ pierwotną traumę śmierci, grozę urzeczowienia i anihilacji.

Tym, co jest negowane przez Przedmiot, okazuje się nie sam grób, lecz jego rzekoma pustka, nikle znaczenie, cisza w nim panująca, nieprzenikalność jego ciemności. [...] Przedmiot Funeralny jest s y g n a l e m, iż nie ma ziejącej pustki, nadaje znaczenie absurdowi, opowiada życie po śmierci, czyni śmierć początkiem drugiej egzystencji (bo przecież to, o czym się opowiada, nie może nie istnieć!). Dzięki imaginacyjnej relacji między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, między *signifiant* a *signifié*, Przedmiot wykracza poza siebie; wszystko zostaje obdarzone znaczeniem – zarówno Przedmiot, jak i śmierć.⁶²

58 T. Różewicz *Mój wiersz*, „Odra” 1984 nr 3, s. 66.

59 Tamże, s. 66-67.

60 Tamże, s. 67.

61 J.-D. Urbain *Rzeźba/Grób: przedmiot graniczny*, przeł. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 314.

62 Tegoż *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*, przeł. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci...*, s. 321.

To zarówno przedmiot materialny, umieszczony w fizykalnej przestrzeni i zmysłowo uchwytny, jak i granica psychologiczna, cezura między wyobraźnym i przedstawialnym a tym, co paraliżuje możliwość pojęcia i reprezentacji. „Będąc nieprzeniknionym, zakazuje on, cenzuruje, odgradza, coś ukrywa; dzieli świat na dwoje, podwaja go, sytuuje się bowiem pomiędzy rzeczywistością a światem wyobraźni. Autentyczne postrzeganie «świata zmarłych» kończy się tam, gdzie staje Przedmiot; tam też urzeczywistnia się świat wyobraźni i tam właśnie rodzi się mit”⁶³. Będąc nieprzejrzystą przeszkodą poznawczą, znakiem „fundamentalnej nieprzenikalności i skrytości”, „przedmiot graniczny” implikuje jednocześnie możliwość przekroczenia w akcie wyobraźniowej kontemplacji: „Kontemplować Przedmiot Funeralny, to zamieszkiwać go, kamienieć, stąpić się z nim w jedną całość, przenikać do jego wnętrza, ażeby odkryć tam niewzruszone życie umarłych i przez chwilę w nim uczestniczyć; to czynić ów przedmiot znakiem tajemniczego i długotrwałego życia po śmierci – to żyć z nim...”⁶⁴.

„Skamieniała” wyobraźnia⁶⁵, wykraczając poza swą kondycję – życie – i nadbudowując nad pustką „nagrobek” własnych form, przedstawień i znaków, świadoma być musi podstawowej dwuznaczności tej transgresji. Chodzi tu nie tylko o granicę ontologiczną i epistemologiczną, ale także etyczną – o granicę stosowności.

Po raz kolejny więc poezja Różewicza, wychodząc od akcentowania własnych słabości i niemożności, podkreślania, iż „niczego nie tłumaczy” ani „nie spełnia nadziei” (P2, s. 421), okazuje się frapującą „poezją poezji” – wielowątkową meta-poetycką refleksją nad sensem i możliwościami literatury w konfrontacji z ludzkim doświadczeniem.

63 Tegoż *Rzeźba/Grób...*, s. 313-314. Jak twierdzi Mikolejko, język tekstów funeralnych, zwłaszcza zaś epitafiów, ma charakter języka mitycznego, który dociera tam, gdzie *logos* wzbrania się zagłębiać. „Mowa jest bezradna wobec owego «przedontologicznego doświadczenia», w którym wszystko znajduje swój początek i swój kres [...]. Tylko mit, wyłącznie mit, potrafi tam dotrzeć – w tę bulgoczącą od stawania się i giniecia bytu nieistność, w jej *apeiron*, jej bezkres” (*Kilka słów u umarłej*, s. 33). Wydaje się jednak, iż język mitu jest dla Różewicza negatywnym punktem odniesienia, czymś niemożliwym, niedostępnym.

64 J.-D. Urbain *Rzeźba/Grób...*, s. 314.

65 Zastanawiające wydaje się podobieństwo tej metafory do autotematycznych określeń Różewicza, u którego znajdujemy znaczące samookreślenie podmiotu: „ja [...] / Szary człowiek z wyobraźnią / małą kamienną i nieubłaganą” (P1, s. 68), zaś topika kamienia, rzeźby i pomnika jest, obok sfery cielesności, obszarem, do którego poeta sięga najczęściej w poetyckim i metapoetyckim obrazowaniu.

Abstract

Hanna MARCINIAK
Jagiellonian University (Kraków)

“Our monuments are ambiguous ...” Tadeusz Różewicz’s epitaphs

This essay attempts at interpreting selected poems and essays by Tadeusz Różewicz, in the context of funereal/commemorative issues. These include both occasional texts devoted to the memory of individual persons as well as pieces considering the problem of Death in a universal perspective.

Having assumed that the issue of Death – a death of God, man, and poetry, and reciprocal associations thereof – is one of the major threads in the poet’s oeuvre, I attempt at reconstructing the reply Różewicz gives to the question of how is it possible for poetry – „dead, as it is, ... mortal, as it is”, and deprived of a metaphysical foundation – to save or preserve the memory of a dead person. I try to prove that Różewicz’s funereal output polemicalises with a consolational model of mournful or memorial poetry and its traditional topics.