

Teksty Drugie 1994, 2, s. 142-148



# Różewicz mistyczny (Z notatek)

Dorota Heck

Dorota Heck

## Różewicz mistyczny (Z notatek)

A jeśli nie jest On ani dobrocią, ani  
bytem, ani prawdą, ani jednym, czymże  
zatem jest?

– Nicością! Nie jest tym ani tamtym.  
Jeśli jeszcze myślisz, że jest czymś, On  
tym nie jest.

[Mistrz Eckhart *Kazania*]

Koniec poezji to nienowoty temat twórczości Różewicza. Przemiany tych – nieco przewrotnych – pochwał milczenia, rezygnacji z poetyckiego słowa zdają się jednak uzyskiwać głębszy sens w tomie *Płaskorzeźba* (1991). Gdy: „poezja/ może się objawić/ poecie/ w kształcie drzewa/ odlatującego/ ptaka/ światła”<sup>1</sup>, warto przypomnieć wcześniejsze konteksty, w jakich pojawia się *ś w i a t ł o*:

Jest w tomie *Niepokój wiersz Matka powieszonych*. „Pomyłona [...] z jałowym lonem/ zwiędłą piersią” chodzi po ulicy – czarna. [...] Można ją zobaczyć w realistycznym, rodzajowym obrazie, ale to plan dalszy. Na pierwszym widzimy co innego: „srebrną głowę niesie/ w dłoniach/ ach jaka ciężka bryła/ wypchniona nocą/ rozsadzona światłem”. Ta głowa istnieje nie tylko w wyobraźni pomyłonej. Jest widoczna; skojarzenie z księżycem („pomyłona syrena wyje/ do

<sup>1</sup> T. Różewicz *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991. (Dalsze cytaty w tekście pochodzą z tego tomu poezji Różewicza.)

obrządku nad miastem księżycy [...] matka powieszonych/ z księżycem u szyi/ idzie na dno”) sprawia, że „czarna” matka kojarzy się z Czarną Madonną. Jest poza tym s r e b r n a g ł o w a obrazem, który w poezji Różewicza będzie się powtarzał i zawsze wskazywał na wyidealizowane „ja”.

Świetlista głowa to symbol podmiotu, całego podmiotu, a nie tylko funkcji poety. To symbol człowieka, który w tym, co najbardziej wewnętrzne w nim i jasne musi odnaleźć swoją wartość i ocaleć. Jest żywy albo umarły. Czy to takie ważne? Jeśli bowiem zostanie uchwycony w całości, będzie umarłym i żywym, wszystkim i niczym, ciemnością i światłością – jednocześnie. Ta synteza przeciwieństw, dominujący oksymoron stanowi centralne miejsce w planie antropologicznym poezji Różewicza.<sup>2</sup>

Szukam miejsc, w których łamie się zasada wyłączonego środka w wierszach Różewicza. Tu? Przesłanka pierwsza: oksymoron. Czy także – paradoks?

Łukasiewicz mówi o „wewnętrznej, immanentnej ironii poetyki Różewicza”.<sup>3</sup> Ironia zakłada współobecność dwu niezgodnych (przy tym – nierównorzędnych) znaczeń. Czy także – paradoks? Przesłanka druga: ironia.

Trudno zapomnieć definicję ironii tragicznej. Czy Różewiczowska ironia bywa podobnie głęboka? Czy ma wymiar eschatologiczny?

Ilustracje Jerzego Tchórzewskiego, zamieszczone w tomie prozy Różewicza *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, a nawet rysunki z *Płaskorzeźby*, korespondują z ważnym cyklem obrazów tego malarza zatytułowanym *Człowiek z gwiazdą*. Ich bohaterowie mają tak namalowane głowy, że zaczynają istnieć niby widzialne dusze, do których cierpiące, poszarpane ciała wyciągają ręce. „Jasny ośrodek duchowy”<sup>4</sup> z przytoczonej eksplikacji Różewiczowskiej antropologii byłby, jak sądzę, odpowiednikiem owych świecących plam, głowy–duszy *Człowieka z gwiazdą*.

Ryszard Nycz „dwuznaczne epifanie Różewicza”<sup>5</sup> udokumentował

<sup>2</sup> J. Łukasiewicz *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 101; (zob. też s. 120).

<sup>3</sup> Tamże, s. 115.

<sup>4</sup> Tamże, s. 104.

<sup>5</sup> „Domniemany ślad transcendencji (...) podlega z konieczności relatywizacji i problematyzacji, lub nawet zakwestionowaniu. Stać się bowiem może znakiem czegoś, co nigdy naprawdę nie istniało, co nigdy naprawdę nie było obecne... gdzie indziej, gdzie indziej niż w zwodniczej i «życzeniowej» grze ludzkiego języka...

W ten sposób, w zależności od przyjęcia jednej lub drugiej możliwości interpretacyjnej podsuwane przez interteksty, wiersz otrzymać może istotnie przeciwstawne wykładnie, które ani nie dadzą się sprowadzić do jakiejś jednej źródłowej a wieloznacznej postaci, ani też znieść

przede wszystkim wierszami z wcześniejszych ksiązek poetyckich autora *Plaskorzeźby*. Nie było w nich jeszcze tak silnej kontestacji wobec zastanych kanonów literatury i kanonów życia literackiego, co wobec własnej osobowości. Nie było aż tak wyraźnego roztopiania się w pustce.

Mistrz Eckhart pytał retorycznie: „kim są (...) do Boga «podobni»? Do Niego są podobni ci tylko, którzy nie są podobni do niczego”.<sup>6</sup>

Chciałabym w tej dzisiejszej fazie buntu Różewicza przeciw *L i t e r a t u r z e* wykazać zbieżności z wypowiedziami nadreńskich mistyków. *Plaskorzeźba* jest czymś — w skali dziejów kultury — trwałym. *Exegi monumentum aere perennius*? Nie, jeżeli aprobować illokucyjną moc zdania z *Plaskorzeźby* „Wiem, że umrę cały”. Przesłanki wnioskowania o całości *I n s k r y p c j i* są głębsze niż topos nieśmiertelności dzieła poetyckiego. Mają one dwa fundamenty: pierwszy, filozoficzny — w mistyce apofatycznej (wraz z jej zewnętrzną kontradiktoryjnością) oraz drugi, elokucyjny — w ukonstytuowaniu mowy i jej uprawomocnień na paradoksach, dzięki czemu wypowiedziana treść nie podlega już powszechnym standardom racjonalności, staje się — niepodważalna.

Konstrukty takie są wielorako dziedziczone. Mistrz Eckhart: „Św. Augustyn mówi: «Całe Pismo Święte jest puste. Jeżeli się mówi, że Bóg jest Słowem, znaczy to, że jest wypowiedziany, a jeśli mówimy, że jest niewypowiedziany, jest niewyraźny».<sup>7</sup> Bliska wrażliwości Różewicza zdaje się ostatnio poezja towarzysząca buddyzmowi. Świadczy o tym, na przykład, ten oto obraz:

w syntezie na wyższym, nadrzędnym poziomie. Tytuł, który zazwyczaj przesuwa szalę znaczenia na stronę mocniejszej czy bardziej doniosłej wykładni, tutaj się nie pojawia [mowa o wierszu bez tytułu, który to wiersz jest przedmiotem rozważań cytowanego autora — DH]. I chyba nieprzypadkowo, jeśli uwzględnić niekonkluzywny, otwarty charakter tej semantycznej organizacji. Wartość tego wariantu — jak i wartość tego utworu polega bowiem, «technicznie» rzecz biorąc, na sztuce umiejętnego zestawienia, zmierzającej do osiągnięcia artystycznej równowagi w rezultacie aktywizacji semantyki podważających się wzajemnie racji konkurencyjnych wykładni” (R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 108–109). *Plaskorzeźba* jednak wydaje się sięgać do wzorca wypowiedzi niosących dwa sprzeczne znaczenia, lecz na różnych: dosłownym i duchowym poziomach, wzorce znane choćby z Biblii, bodaj poprzez pochodzące z niej „skrzydlate słowa” (por. R. Nycz, tamże, s. 103–110), lecz rozwinięte szczególnie w teologii apofatycznej.

<sup>6</sup> Mistrz Eckhart *Kazania*, tłum. i oprac. W. Szymona O P, Poznań 1986, s. 110.

<sup>7</sup> Tamże, s. 326.

siedzę pod jabłką  
 na otwartym zeszyte drzą  
 cienie gałęzi  
 jabłonka przekwita  
 płatki opadają na stolik  
 na trawę na książkę.

Dwie z trzech wymienionych analogii między buddyzmem a nauczaniem mistrza Eckharta można odnaleźć w *Płaskorzeźbie*. To skojarzenie Boga z nicością oraz duszy ludzkiej ze światłem.<sup>8</sup>

Mistyczne konotacje „ja” w twórczości Różewicza pomnaża zakwestionowanie humanistycznych utopii. Trzykrotnie tę kolejność prze-myśleń utrwala *Płaskorzeźba*:

W drodze do Nowego Człowieka  
 do Nowej Jerozolimy  
 do Utopii

zmęczony  
 szukałem cienia  
 pod drzewem wiadomości  
 dobrego i złego  
 ale drzewo uschło  
 rozwiało się

w domu nie było Ojca  
 ani braci ani chleba

zostawiłem przed sobą ślady stóp  
 i odszedłem w krainę bez światła.

Ślady p r z e d. To nie tylko poetycka ekspresja. To także — mistyczna ontologia.

„Ja” z postoświeceniowych, cywilizacyjnych, humanistycznych utopii trafia w ciemność:

wracamy do spustoszonego domu  
 szukamy życia w grobach

nad nami  
 na brudnym niebie

---

<sup>8</sup> B. Wetle *Meister Eckhart. Gedanken zu seinen Gedanken*, w: A. Haas *Das „einig Ein“*. *Studien zu Theorie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg 1980, s. 105–110, 172–174, 192–196, za: Szymona *Wstęp do: Mistrz Eckhart*, s. 40.

stoi słońce  
jak wielka żółta wesz.

To są rudymenty końca poezji, gdyż (jak według katastrofisty sprzed drugiej wojny światowej):

marnieje religia filozofia sztuka  
maleją naturalne zasoby  
języka

[...]

nasze sieci są puste  
wiersze wydobyte z dna  
milczą  
rozsypują się

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

„Puste wnętrze” jest dla mnie pustym (w języku tradycji mistycznej) Pismem Świętym.

Największą dozę spirytualizacji wyobraźni zawiera rozpoczynający *Plaskorzeźbę* wiersz *bez*. Już ten tytuł–przyimek ewokuje rygor wyrzeczenia, zaniechania zarówno poznawczej, jak i każdej innej, zwłaszcza sygnifikacyjnej aktywności: „rozwarłem ramiona/ i wypuściłem Ciebie”. Daleko idąca interpretacja przypominałaby o gołębiczy symbolizującej Ducha Świętego. Odfruwanie, oddalanie się czegoś subtelnego, emanacja — to typy ruchu właściwe dla obrazowania mistycznego.

Szczególnie puenta „życie bez boga jest możliwe/ życie bez boga jest niemożliwe”, suponuje implikowaną teofanię każdej żywej istoty.

Utożsamienie: „ja” — Bóg (Jezus Chrystus), deifikacja „ja” i umieszczenie w takim kontekście chwili śmierci Boga — jako śmierci poszczególnego człowieka skłania, by zacytować tu mistrza Eckharta: „Wiedźcie, że Bóg tak bardzo kocha duszę, że gdyby ktoś odebrał Mu tę miłość, tym samym pozbawiłby Go życia i istnienia, zabiłby Go, jeśli tak można powiedzieć”<sup>9</sup>. Różewicz:

<sup>9</sup> Mistrz Eckhart *Kazania*, s. 389.

Twoje kredowe koło  
pełne ciemności i światła  
zamknięte doskonale  
to ostatni Bóg  
który nie umarł

przez śmierć  
wyjdiesz z niego

*Do Piotra* — do kogoś o imieniu apostoła, któremu Jezus rzekł: „Zejdź Mi z oczu, szatanie!” (Mt 16, 23; aluzja obecna w wierszu) — zwraca się „ja”, niby Bóg–człowiek. Wzorem Jezusa odpuszczającego wobec tłumu grzechy, wbrew mentalności tłumu–publiczności literackiej, na przekór jej roszczeniom: „wodzę długopisem/ po kartce papieru/ jak patykiem po piasku”.

Dwie przesłanki kierujące myśl w stronę paradoksu: oksymoron oraz ironia prowadzą ku paradoksom mistyki apofatycznej. Booth używa terminu „ironia metafizyczna”<sup>10</sup>. I to właśnie w ironii, skłonny byłby dostrzegać sposób uniezależnienia się od ograniczeń, jakimi są obciążone słowa, formę nieposłuszeństwa wobec Wittgensteinowskiego minimalizmu.<sup>11</sup>

Maksymalizm żywi się paradoksem. Tak dzieje się w poezji metafizycznej, w Biblii<sup>12</sup>, zaś ironia tragiczna przesądza o estetycznym kształcie najpoważniejszych antynomii egzystencji. Z mistyką zdaje się łączyć ironię: 1) dialogowość, rozumiana jako metoda zbliżania się do prawdy (ironia sokratyczna wciela się w dialog; mistycy układają rozmowy duszy z Bogiem); 2) kwestionowanie słowa (ironia potrafi zachwiać jego znaczeniem, mistyka zmierza ku milczeniu); 3) dysymulacyjność (ironista podważa niektóre prerogatywy rozumu, mistyk chce wyeliminować całe zadufanie rozumu i zmysłów).

Być może, problem istnienia tabu dla ironisty uzyskał nowy status, gdy dominującą, a więc neutralizującą, kategorią eksplikacyjną dzisiejszej kultury wysokiej stała się ironia. („Nasz trup romantyczny wzdęty poezją/ jest w tym sezonie/ postmodernistyczny/ pono ironiczny”). Aby restytuować między ludźmi porozumiewającą się wspólnotę, trzeba „zironizować” wszystkie pojęcia — nawet pojęcie Boga.

<sup>10</sup> W. C. Booth *A Rhetoric of Irony*, Chicago–London 1975, s. 228.

<sup>11</sup> Tamże, s. XII.

<sup>12</sup> Np.: Rdz. 3, 22; Sdz 10, 14; I Krl 10, 18, 27; Am 4, 4–5; Mt 26, 45; I Kor 4, 8; (zob.: W. Szturc *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 65).

Jeżeli ufać, że sztuka, że poezja bywa epifanią – to spotkanie mistyki oraz ironicznych wierszy końca naszego wieku wskazywałoby na mistyczność ich ironii.

Pisanie (nawet nie! – wodzenie) „płytkiem po piasku” jest antytezą manier wieszczca, poety nieśmiertelnego. Konwergencja sztuki i Tajemnicy każe przypuszczać, że w sferze Tajemnicy poezja milczenia może uzyskać wieczny wymiar:

poezja nie zawsze  
przybiera formę  
wiersza.

Od idei zamilknięcia do uczestnictwa w tradycyjnej symbolice życia duchowego – znaczenia przesuwają się po ewentualnych przerzutniach:

poezja  
może się objawiać  
poecie  
w kształcie d r z e w a  
o d l a t u j ą c e g o  
p t a k a  
ś w i a t ł a  
[podkreślenia moje – DH]

Ironiczne traktowanie eschatologii w *Plaskorzeźbie* nie musi być pojmowane jako sprzeciw w stosunku do duchowości w ogóle. Ironia przemienia się w autoironię.<sup>13</sup> „Ja” uczestniczy w dramacie mistyków, którzy przeczuwają, że religijne twierdzenia są przekładalne na zupełnie arbitralne oznajmienie o bezwzględnej ważności samej wiary, ważności nierelatywizowanej do żadnych obietnic. I n s k r y p c j a uwiecznia prawdę o zawodności Litery i o – absolutnej – bezradności człowieka.

<sup>13</sup> Poeci, jak Novalis, dochodzili do autoironii poprzez mistykę: „Z jednej (...) strony mistyczny kontakt z Naturą i Wielką Tajemnicą wiązał się z poczuciem wyższości nieskończonej ponad ludźmi i całym stworzeniem, gdyż dopiero przekroczenie granic Kosmosu dawało szansę transcendencji wobec niego, a co za tym idzie, szansę poznania i w tym poznaniu ostatecznego pojednania opozycji. Ale z drugiej strony romantycy zrozumieli szybko, że poznanie nie jest możliwe, tak jak nie jest nam dostępny Absolut. Tak rodziła się romantyczna autoironia (*Selbstironie*), wewnętrzna świadomość ironiczna względem tej sfery świadomości, która uczestniczyła w procesie poznawczym” (P. Łaguna *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków–Wrocław 1984, s. 38).