

Jacek Brzozowski

SZKIC DO ANALIZY TEMATYCZNEJ  
TWÓRCZOŚCI TADEUSZA RÓŻEWICZA

Krytyka wielokrotnie wskazywała — o ile nie czyniła z tego także zarzutu — na istnienie w twórczości Różewicza obsesyjnego tematu wojny i równie obsesyjnego (poczynając może od wydanych w 1958 r. *Form*) tematu czy motywu, względnie symbolu ciała<sup>1</sup>.

Pozostawiając na razie do rozstrzygnięcia genezę tych obsesji, spróbujmy w tym miejscu pokusić się o dokonanie niezbędnych i porządkujących ustaleń terminologicznych, wobec różnorodności i wieloznaczności terminów, jakimi określane bywają — nawet przez jednego krytyka (np. Voglera śledzącego uważnie od jej początków twórczość Różewicza) i w jednej pracy<sup>2</sup> — te same zjawiska. Mowa mianowicie o kategoriach fabuły, mitu, motywu, symbolu, tematu, toposu wypracowanych i funkcjonujących na gruncie badań mitograficznych i tematologicznych. Nie jest naszym zamiarem poddanie wszystkich wymienionych kategorii drobiazgowemu oglądowi ani też szczegółowa analiza i ocena problemu ich bardzo częstej niejednoznaczności, płynności i wymienności<sup>3</sup>, natomiast chcielibyśmy zatrzymać się nad trzema — jak sądzić by można pomocnymi w interpretacji dzieła Różewicza — terminami: tematem, motywem i mitem, które używane bywają (jak i pozostałe) bądź jednoznacznie, bądź jako wieloznaczne i nie dające się precyzyjnie określić narzędzia badawcze (ale o mniej więcej stałym kontekście),

<sup>1</sup> H. Vogler, *Różewicz*, Warszawa 1969 i tenże, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972. Inny krytyk o *Formach* pisze m. in.: „Główną obsesją tematyczną [...] jest [...] symbol czy alegoria, czy zbitka: człowiek-zwierzę” — por. J. Kwiatkowski, *Różewicz inny i ten sam*, [w:] tenże, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 263—264.

<sup>2</sup> Chodzi o H. Voglera i jego ostatnią książkę o Różewiczu (por. przyp. 1).

<sup>3</sup> Zajmuje się tą sprawą, bardzo zresztą marginesowo, E. Sarnowska-Temeriusz w szkicu *W kręgu badań tematologicznych*, [w pr. zbior.:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976.

bądź wreszcie — i to chyba najczęściej — jako pojęcia wymienne i bardzo płynne.

Spośród wybranych kategorii bodaj czy nie najwięcej kontrowersji narosło wokół pojęcia tematu<sup>4</sup>. Nie będziemy ich tu przypominać, tym bardziej że doczekały się u nas, choć wprawdzie niewielu, syntetyzujących prezentacji<sup>5</sup>. Tu spróbujemy natomiast ustosunkować się do niektórych propozycji czołowych przedstawicieli krytyki tematycznej: Gastona Bachelarda, Jeana-Paula Webera i Raymonda Troussona i dokonać pewnych ustaleń oraz mniej czy bardziej dokładnego uporządkowania interesujących nas terminów.

Rejestr podstawowych tematów, z których korzysta Bachelard<sup>6</sup> jest niezwykle szczupły: woda, ogień, ziemia, powietrze; są one jednak w tak dużym stopniu ogólne i pojemne, że obawiać by się można, iż — o ile nawet faktycznie nie ogarniają całości ludzkiego doświadczenia, z pewnością doświadczenie to w całości, wspomagane rozległą i błyskotliwą erudycją interpretatora — może im zostać przypisane. Podobnie ma się rzecz z tematami — czasem i przestrzenią — u Pouleta. Te ogólne, dane *a priori* (tu już jest błąd), tematy prowadzą w konsekwencji do widzenia wszystkiego we wszystkim, czego się Bachelard nie ustregł, mimo że ograniczył krąg swych zainteresowań do twórczości jednego w zasadzie typu.

Z kolei odmienną (temat nie jest tu dany *a priori*, lecz trzeba go odnaleźć, odczytać w dziele) propozycję przynoszą rozważania Webera, wedle którego temat to „ślady, jakie wspomnienie z dzieciństwa zostawiło w pamięci pisarza”<sup>7</sup>, a odczytać daje się go poprzez: 1) „ślady jasnych i wyraźnych wspomnień, które następnie można porównać z różnymi dziełami autora”; 2) „proste teksty, w które zostało wpisane oczywiste znaczenie symboliczne”; 3) „językowe i stylistyczne obsesje i usiłowanie sprowadzenia ich do jakiegoś zaświadczonego czy przypuszczalnego wspomnienia”<sup>8</sup>. Gdy przyrzeć się bliżej metodzie proponowanej przez Webera nie okazuje się ona tak oczywista i prosta. Nie zawsze bowiem dysponujemy wyraźnymi wspomnieniami z dzieciństwa pisarza (im dalej w przeszłość, tym gorzej się to przedstawia), a jeśli nawet — to o ile są one przez samego twórcę zapisane — musimy liczyć się z tym, że mamy kolejny tylko tekst literacki. Podobnie z owymi tekstami,

<sup>4</sup> Z pewnością więcej jeszcze wokół pojęcia mitu. Ale ponieważ dopływają one z wielu dyscyplin (socjologii, antropologii, historii itd.), nam natomiast chodzi o dyskusje przede wszystkim dotyczące literatury, tak właśnie ustawiamy proporcje.

<sup>5</sup> Por. przyp. 3, a także praca J. Pelca, *O pojęciu tematu*, Wrocław 1961.

<sup>6</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975.

<sup>7</sup> J. P. Weber, *Obszary tematyczne*, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 399.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 407.



„w które zostało wpisane oczywiste znaczenie symboliczne”, o ile bowiem symboliczny charakter tekstu jest z reguły oczywisty, nie jest oczywiste jego znaczenie symboliczne. Natomiast owocne dla odczytania tematu mogą być analizy obsesji językowych i stylistycznych, tym bardziej że rozumie je Weber trafniej chyba niż np. P. Guiraud, wedle którego już „słowa-klucze” są tematami<sup>9</sup>.

Przed przystąpieniem do konkluzji i pewnych propozycji kilka słów o koncepcji Troussona<sup>10</sup>. Interpretację tematów literatury widzi Trousson w szerokiej perspektywie historii idei, w obszernym kontekście historycznym, geograficznym itd., lecz dla naszych rozważań istotne jest rozumienie tematu i motywu, mniej więcej jednoznaczne i możliwe do precyzyjnego uchwycenia. I tak, motyw rozumie Trousson jako „tło, szerokie pojęcie oznaczające bądź to pewną postawę — na przykład bunt — bądź wyjściową sytuację, bezosobową [...]”, temat zaś jako „konkretne ucieleśnienie motywu, jego indywidualizację, albo też rezultat przejścia od ogólności do poszczególnego przypadku”<sup>11</sup>. Motyw jest zatem twórczym literatury, temat — przedmiotem literackim, punktem wyjścia pewnej tradycji literackiej.

Znaczenie motywu bierzemy w zasadzie za Troussonem, natomiast temat będziemy rozumieli jako ukonkretniony w pewnym przedmiocie zespół motywów, obdarzony każdorazowo elementem zarówno indywidualności jak i powszechności, stereotypowości<sup>12</sup>. Wyrastanie tematu z konkretyzacji więcej niż jednego motywu wydaje się uzasadnione, jako że jego (tematu) wędrówka przez literatury jest ciągłą ewolucją, a zmieniać się mogą tylko pewne motywy, inne zaś muszą pozostać zawsze nie naruszone, gdyż w przeciwnym razie mielibyśmy nie ten sam temat. W tym również należałoby upatrywać pierwiastka indywidualności i zarazem stereotypowości tematów, cech niezmiernie istotnych w badaniach porównawczych.

Skoro zatem zmiana któregośkolwiek ze stałych motywów konstytuujących temat prowadziłaby do zmiany samego tematu, można by przypuszczać, że będą istnieć jakieś zaświadczone realizacje, niejako źródłowe, wskazujące na istnienie czy możliwość zaistnienia takiego a nie innego tematu. Sprzeciw może wywołać, gdy nazwiemy owe nie-

<sup>9</sup> K. Wyka, *Słowa-klucze*, [w:] tenże, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969.

<sup>10</sup> R. Trousson, *Un problème de littérature comparée: Les études de thèmes: Essai de méthodologie*, Paris 1965. Podajemy za T. Kowzan, *Tematologia — teoria i praktyka*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1969, nr 4.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 399.

<sup>12</sup> Jesteśmy również zdania, że temat niekoniecznie musi być utrwalony tradycją literacką w jednej nazwanej postaci, jak np. temat Prometeusza, Edypa, Narcyza.

redukowalne konkretyzacje motywów mitami. Mit byłby zatem w takim rozumieniu bliski czystemu, idealnemu tematowi, byłby zespołem wszystkich stałych motywów wspólnym dla wszelkich realizacji tego samego tematu. Wątpliwości może przynajmniej częściowo zostaną rozproszone, gdy dodamy, że mit rozumiemy tu jako pewną podstawową opowieść o nie dającej się zredukować — bez naruszenia jej semantycznej spójności — fabule.

Pozostaje jeszcze pytanie, jak w takim kontekście dają się umieścić indywidualne tematy Webera. Odpowiedzi trzeba by poszukać raczej nie tyle u niego, co może u Junga i niektórych badaczy z kręgu krytyki mitograficznej<sup>13</sup>. Jeśli bowiem zgodzimy się na istnienie archetypu — czyli swoistego rodzaju dziedzicznej cechy ludzkiej psychiki, będącej zdolnością odczuwania pewnych stałych idei — i dodamy, że mit jest jedną (obok m. in. symbolu, obrazu, metafory) z form sygnalizujących istnienie archetypu, to tematy indywidualne (poprzednio już zasugerowaliśmy zależność między mitem a tematem) ukażą się w nieco innym świetle, niż życzyłby sobie tego Weber. Będą raczej projekcją podświadomości zbiorowej, nie indywidualnej. Będą, jak chce Trousson, przedmiotem literackim. Istnienie tematu indywidualnego samego w sobie jest niemożliwością, tak jak nie ma twórczości poza tradycją i jednostkowym doświadczeniem wyrosłym na gruncie tej tradycji. Stąd też to, co indywidualne w różnych realizacjach tego samego tematu, to, co wzbogaca, rozwija i na nowo interpretuje temat należałoby chyba rozpatrywać w kontekście tradycji kulturowej, nie zaś mglistych wspomnień z dzieciństwa pisarza (oczywiście bez skrajnego ich negowania).

Pozwoli to ponadto wprowadzić do analizy tematycznej sąd wartościujący o interpretowanym dziele, oparty na bardziej pewnych i prawdopodobnych kryteriach od proponowanych przez Webera: talent jako wrażliwość autora na temat, forma jako głęboko zakorzeniona we wspomnieniach dzieciństwa bezosobowa dominanta.

Kończąc powyższe uwagi chcemy zaznaczyć, że opowiadamy się za tezą o wielości wynikających z siebie tematów w twórczości jednego autora (nie negując rzecz jasna możliwości monotematu). Pisarstwo przecież, w każdym zaś razie formatu niepośledniego, zmierza, jeśli nie do księgi ksiąg, to do księgi żywota: „Uprawianie literatury może wywołać ambicję stworzenia książki absolutnej, księgi ksiąg, która zawie-

<sup>13</sup> Np.: L. A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod red. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 3; N. Frye, *Archetypy literatury*, *ibidem*; N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2; J. Holloway, *Pojęcie mitu w literaturze*, *ibidem*.



rałyby w sobie wszystkie, jak platoński, archetypy przedmiotu, której wartości nie umniejszłyby lata"<sup>14</sup>.

#### POTOP

Przechodząc, w kontekście przeprowadzonych dotąd ustaleń, do próby określenia genezy Różewiczowskich obsesji — przede wszystkim zaś tej, na którą wskazywano jako na pierwszą, czyli wojny — należałoby ustalić, czy rzeczywiście mamy do czynienia właśnie z obsesją. Obok wielu bowiem innych zastrzeżeń, jakie określenie to może wywoływać, dwa wydają się istotne: po pierwsze — zawiera ono, mówiąc oględnie, całkiem nieobojętne zabarwienie emocjonalne i po drugie — sugeruje w dziele pisarza istnienie co najmniej tyluż znaków nieświadomych co świadomych. Kilka słów wyjaśnienia odnośnie do punktu drugiego: uznając archetypy (więc elementy podświadomości) za pomocne w interpretowaniu literatury mamy na uwadze głównie to, iż pozwalają one dostrzec pewne analogie i podobieństwa między zdawałoby się odległymi zjawiskami literackimi, gdyż w gruncie rzeczy okazuje się, że ich niepodobieństwo (pozorne) wynika głównie z odmienności tradycji kulturowej i tejże świadomości, natomiast egzystencjalne sytuacje, które zainspirowały i z których owe zjawiska literackie wyrastają, są częstokroć tego samego rodzaju. Są przecież archetypy, jak zaznaczyliśmy, zdolnością odczuwania pewnych stałych idei. Tyle w perspektywie ogólnej. Natomiast jeśli chodzi o podświadomość pisarza chcielibyśmy zaznaczyć, że interesuje nas określony element jego dzieła już tylko poprzez sam fakt znalezienia się w tym dziele, poprzez samo jego literackie zaistnienie, tropienie zaś podświadomości autora (i rzecz oczywista jej rezultatów) uważamy za niezbyt potrzebne i istotne. I tak bowiem doprowadza nas ono (a przynajmniej powinno) do punktu wyjścia, czyli do samego dzieła, po co więc wybierać jakże często pokrętną i niepewną drogę. Próba tematologicznego zinterpretowania zjawiska literackiego ma tu m. in. za zadanie odnaleźć i wskazać analogie *sensu stricto* literackie między badanym dziełem a literacką tradycją, a odwoływanie się do wniosków z interpretacji sytuacji egzystencjalnych wydaje się w tym przypadku o tyle niezbędne, by bardziej wyraziście udokumentować te analogie bądź znaleźć jakiś inspirujący dalsze poszukiwania punkt odniesienia czy ogniwo łączące.

Wojna dokonała całkowitego przegrupowania wartości i zasad konstytuujących dotąd kondycję człowieka, będących ostatecznym — zdolnym do wydania osądu — kryterium, będących opoką, na której czło-

<sup>14</sup> J. L. Borges, *Notatka na temat Walta Whitmana*, „Poezja” 1977, nr 1, s. 35.

wiek budował i uzasadniał swój los. Okazało się, że metafizyczne piękne prawdy zawiodły („Oszukany tak że możecie / mi wręczyć białą łaskę ślepeca”, *Rok 1939* z tomu *Niepokój*<sup>15</sup>), że nie były nawet przygotowane do określenia cząstki choćby apokaliptycznej zagłady. Są już tylko „pustymi i jednoznacznymi pojęciami”, zupełnie nieprzydatnymi (np. *Ocalony* z tomu *Niepokój*). Wobec takiego zatem stanu rzeczy rodzi się nieufność w stosunku do wszelkich wartości duchowych i ona to zdecyduje o kierunku poszukiwań jakiegoś, może nawet sakralnego, punktu oparcia w dążeniu ku innym niż metafizyczne obszarom. I tu już chcielibyśmy wskazać, że wojny nie należałoby chyba uważać za obsesję Różewicza, ponieważ ujawniając się głównie w obrazach śmierci, choroby i okaleczenia ciał funkcjonuje jako jeden z zasadniczych czynników stale przypominających o nietrwałości życia, o względności wszelkich wielkich prawd. Stale też wywołuje wspomnianą nieufność, konfrontując próbę odbudowy świata ze świadomością owej względności. Trudno też byłoby nazwać Różewicza katastrofistą (gdyby tak, prowomocne byłoby może tropienie obsesji), jako że rzeczywista katastrofa już się dokonała i nad poezją autora *Niepokoju* nie ciąży cień niewiadomej a przeczuwanej zagłady (jak np. nad twórczością Czechowicza, Zagórskiego czy wczesnego Miłosza). Tak więc uporać się trzeba nie z fatalistycznym majakiem, lecz z jakże okrutną rzeczywistością. Apokalipsa jest tu nie wizją, ale dotkliwie przeżytym doświadczeniem — nie podświadomy kompleks, a samą rzeczywistość trzeba zatem przełamać.

Zrzucanie ciężaru zagłady dokonuje się w twórczości Różewicza dwiema drogami. Jedną jest odwieczne, konwencjonalne odwołanie się do świata, który istniał przed nadejściem apokalipsy: do rzeczywistości „małego miasteczka północy”, sielankowości dzieciństwa i domu rodzinnego. Jest to droga zamknięta, ale i w pewnym sensie inspirująca.

Senność i łagodna cisza małego miasteczka (np. *Szerokie czerwone usta* z *Niepokoju* czy *Papuga ze Srebrnego Kłosa*) okazuje się złudą, maską, za którą kryje się nuda (*Wieczność mieszczańska* z *Niepokoju*), a przede wszystkim obojętność wobec okrucieństwa zagłady i świata (*Rachunek* z tegoż tomu). Sielankowość motywu prowincji — motywu mającego w naszej literaturze długą, od Reja i Kochanowskiego po Czechowicza, tradycję — zostaje zburzona. Archetypiczna reakcja na zło: wspomnienie Arkadii, obraz złotego wieku ludzkości jak nigdy chyba nie wytrzymuje próby rzeczywistości. Stąd też wspomnienie przeszłości jest niejednolite: miejsce urodzenia, prowincja, należy już do świata,

<sup>15</sup> Wszystkie cytaty wg: T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971; tenże, *Proza*, Wrocław 1973; tenże, *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972,



przypisana zostaje wizji tragicznej, dom rodzinny — tylko optymistycznej. Prowincjonalnej proveniencji są jedynie — jak sam poeta wielokrotnie zaznacza, np.: „Nie widzę wielkich światła, a widzę małe myszki pod rosnącymi murami. Może dlatego, że urodziłem się w małej miejscowości i do dwudziestego piątego roku życia nie widziałem szerokiego świata” (*Pod murem* z tomu *Rozmowa z księciem*) — „mała wyobraźnia” i częste, szczególnie w kilku pierwszych tomikach, jarmarczne obrazy (np. fragment *Maski* z *Niepokoju*; *Wyobraźnia kamienna* czy *Dom* z *kart* z *Czerwonej rękawiczki*; *Karuzela* z tomu *Srebrny kłos*; *Ostroga* z *Poematu otwartego*).

Inaczej natomiast rozwija się sielankowy motyw dzieciństwa i domu rodzinnego, w czym zresztą Różewicz jest kontynuatorem długowiecznej tradycji. Kraina dzieciństwa — choć oczywiście nieosiągalna — jest jedną z sakralnych części świata, podobnie jak dom rodzinny — środek, centrum świata, jak świętość matki (później jeszcze starej kobiety<sup>16</sup>). Przełamywanie wszakże zagłady tą drogą jest niemożliwe, nie wystarcza, gdyż dokonywałoby się wyłącznie na poziomie nie mogących się zrealizować pragnień, czego zresztą poeta jest świadomy (por. choćby *Syna marnotrawnego* z tomu *Srebrny kłos* czy późniejszy poemat prozą *Złowiony*), ale wspomniana wcześniej inspiracja tu się poczyna. Z jednej strony pojawi się tendencja do powtórzenia podstawowych elementów sielankowego motywu, z drugiej — to przypomnienie mitycznej krainy szczęśliwości jest niejako powrotem do uświadomienia sobie własnej, jakże dobrze znanej niegdyś, cielesnej istoty (charakterystyczne jest u Różewicza właśnie takie somatyczne, zmysłowe „powracanie do raj”, np.: „smak migdałów miodu / maku i wanilii” — *Niebo dzieciństwa* z *Czerwonej rękawiczki* czy „z tamtego świata / dochodził mnie zapach / kaszanki z kapustą / flaczków fasolowej zupy” — *Archeron w samo południe* z *Twarzy trzeciej*). Tu rysuje się już kształt drugiej z wymienionych dróg, a pełnego jej wytyczenia dokonają dwa jeszcze czynniki.

Jak zaznaczyliśmy wcześniej, świat pozbawiony został metafizycznych prawd i kryteriów takiegoż wartościowania. Z drugiej strony to, co pozostało, jest w zupełnym rozkładzie i nieuporządkowaniu: „Karabin zerwał wszelkie związki między rzeczami” powie Buczkowski w *Pierwszej świetności*, Różewicz zaś nieco wcześniej: „tak po tej wojnie / ze wszystkim / ech pełno odpadków” (*Obcy* z *Czerwonej rękawiczki*). Pojawia się przeto tendencja do koncentracji na tym, co przynajmniej sprawia wrażenie czy rokuje nadzieję jakiej takiej jedności,

<sup>16</sup> Obszerniej na ten temat por. J. Brzozowski, *O symbolizmie „środka” i tragicznej wizji świata Tadeusza Różewicza*, „Prace Polonistyczne” 1977, S. XXXIII.

całości — na sobie, na własnym biologicznym trwaniu (także wobec faktu, że budowanie z sakralnych cząstek świata — dom, matka, miłość, zwyczajne codzienne czynności — okazuje się absurdem; marzenie o Prawdziwej Stabilizacji ginie w obliczu powszechnej „małej stabilizacji”). Potwierdzić to, że się ocalało i zachować godność można już tylko poprzez ciągle potwierdzanie własnego biologicznego istnienia.

Postawa Różewicza jest tu bardzo konsekwentna i aż krańcowa: wybranie poezji jako formy wypowiedzi okazuje się koniecznością i jedyną odpowiednością, jako że — choćby tradycyjnie (archetyp odbioru poezji), czemu się zresztą Różewicz przeciwstawia, lecz nie ma innej drogi (prócz chyba milczenia) — konstytuowanie i potwierdzanie „ja” twórcy związane bywa z wypowiedzią poetycką (może w taki sposób udałoby się przewyciężyć wspomniane ograniczenia Weberowskiej koncepcji formy). Podobnie i z formą Różewiczowskiej poezji: mamy tu okruchy wspomnień i wrażeń, obrazów i przedmiotów — bo i w świecie brak uporządkowania; mamy sprozaizowany, potoczny język i urywany, kaleki tok wiersza — z jednej strony rezultat poapokaliptycznego rozbicia psychicznej jedności podmiotu, z drugiej — dominacji „małej wyobraźni” w obliczu pustki i jałowości ubranych w klasyczną formę wielkich prawd<sup>17</sup>. Gdyby szukać podobnych dokonań we współczesnej naszej literaturze, można by wskazać chyba tylko prozę Buczkowskiego z wielością i metamorfozami jej narratora (narratorów?), z nasilającą się kolażowością ostatnich powieści, z potocznym (ale jakże odpowiedzialnym i pięknym) językiem. Nie wydaje się natomiast uzasadnione „łączenie”, niekiedy spotykane, Różewicza z Borowskim, łączy ich bowiem jedynie wspólnota pokoleniowego — i tylko takiego, gdyż indywidualnie było bardzo różne — doświadczenia. Autor *Pożegnania z Marią* kreuje świat swych opowiadań, jeśli nie nawet w imię, to w kontekście tych wartości (dobro, sprawiedliwość, miłość, prawda), które Różewicz — przynajmniej początkowo — odrzuca. Dwa powyższe odniesienia zwracają uwagę na jeden jeszcze istotny fakt: dla prozy Borowskiego charakterystyczny jest stan pewnego sparaliżowania świadomości wypowiadającego podmiotu, u Buczkowskiego jest już jej rozbicie, co w praktyce prowadzi do wielości czy wreszcie do rezygnacji z „punktu widzenia”, natomiast u Różewicza (w poezji zabieg, jakiego dokonuje Buczkowski, nie jest możliwy) rozbicie świadomości podmiotu skierowuje nie tyle na zewnątrz, ile ku sobie przede wszystkim — tego podmiotu zainteresowanie. Tworzenie poezji staje się równoległe do

<sup>17</sup> Oczywiście poezja Różewicza mieści się doskonale w określonej poetyce, por. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza na tle współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 1.



konstytuowania się wypowiadającego podmiotu. Pojawia się tu dążenie do stworzenia poezji (nie poetyckości!) „samej w sobie”, maksymalistyczne pragnienie, by między wierszem a przeżyciem, przedmiotem, zjawiskiem postawić znak równości<sup>18</sup>.

Kiedy wszakże owo „stwarzanie w sobie” — czyli jakby wychodzenie z niejasnego „rozniesionego po śmietniskach świata wewnątrz” na świat — wartości okaże się niewystarczające w obliczu pustki i nie dającej się ogarnąć i złożyć rzeczywistości, zmieniają się zależności między podmiotem i światem. Pojawiają się kolażowa kompozycja poematów oraz takie unieruchomienie bohatera w dramacie (np. w *Kartotece* czy *Akcie przerywanym*), by z kolei rzeczywistość była teraz tą agresywną, wychodzącą siłą. Podróż staje się podróżą pozorną: jej bohaterem nie jest „mieszkaniec małego miasteczka północy”, lecz świat w natłoku barw, światła, dźwięków i oboego, anonimowego tłumy (np. *Śmierć w starych dekoracjach* czy *Et in Arcadia ego*); bohater jest zmuszany nie tyle do zmiany miejsca, co do oglądania coraz to innych dekoracji. Unoszony w niewiadomym kierunku, „złowiony” przez świat, spada poziomo. Przechodzi metamorfozę z podmiotowości w przedmiotowość (będzie jeszcze o tym mowa w dalszej części szkicu).

Wróćmy jednak po tej obszernej dygresji do przerwane go wywodu. Stwierdziliśmy, że jedną z przyczyn skierowujących zainteresowanie podmiotu ku jego biologicznej istocie było rozerwanie wszelkich między rzeczami związków. Można się wszakże zastanawiać, czy jest to prawomocne, jako że wszelkie związki uległy rozkładowi. Okazuje się, że jest. Z jednej bowiem strony ciało żyje, ocalało, więc i „ja” jestem, ocalałem. Z drugiej — to właśnie owo wiecznie zagrożone, niszczone, krwawiące, rozpadające się i umierające ciało, tylko ono, ocalało. Skazane na śmierć przewyciężyło ją. I to jest jego wartość, zarazem pierwsza i ostateczna wartość — zdolność życia, możliwość przekraczania swych granic, przekraczania tym samym zagrożenia i śmierci — w imię istnienia. W takim kontekście trzeba by widzieć genezę dwóch równoległe rozwijających się w twórczości Różewicza motywów: motywu śmierci, deformacji, choroby ciała oraz motywu oczyszczającej, uzdrawiającej, ożywiającej jego funkcji — motywów ujawniających się już w pierwszym wierszu debiutanckiego tomiku poety:

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne  
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy

<sup>18</sup> Zaznaczyć może warto, że ma ta postawa bardzo mało wspólnego ze skrajnym estetyzmem Przybosa. Podobne jest tylko samo dążenie, natomiast funkcją obdarzają poezję obaj krańcowo nieomal różną.

i dalej:

pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra  
twoje uda są żywe  
uciekajmy uciekajmy  
[Maska (Niepokój)]

Na marginesie chcemy tu dodać, że nie ma racji Vogler wskazując na „perwersyjną dążność intelektualisty do zanurzania się w czystym biologizmie”<sup>19</sup>, ponieważ mamy tu bądź świadomy wybór intelektualisty graniczący początkowo z ascezą, bądź konieczność, niejako „skazanie na ciało”, wobec dewaluacji wszelkich wartości i związków. Natomiast bardzo znamienny będzie w twórczości Różewicza sposób poetyckiego widzenia rzeczywistości, który można by określić jako materialno-cielny<sup>20</sup>. Nie wdając się w uzasadnianie tego określenia szerszym kontekstem kulturowym, prześledźmy jego zasadność na przykładzie samego dzieła poety.

Wojna, zniszczenie i śmierć uzyskują pełny kształt we wspomnianym już motywie śmierci, deformacji i choroby ciała. Kilka przykładów:

Leżał nagi partyzant  
śpiewały ptaki  
i mrówki wędrowały  
po woskowych dłoniach  
[Dola (Niepokój)]

Zamurowani żywi umierali  
czarne muchy składały jaja  
w mięsie ludzkim.  
Z dnia na dzień  
ulice brukowali  
obrzękłymi głowami  
[Żywi umierali (Niepokój)]

mijałem zgniłe kadłuby  
pięknych niegdyś istot  
które leżały na dnie  
umarłe nieprzystosowane  
[Przystosowanie (Czerwona rękawiczka)]

Płaskie mury obrastały  
mózgami

<sup>19</sup> H. Vogler, *Rękawiczka, czyli o wstydlivosti uczucia*, [w:] tenże, *Z notatek przemytnika*, Warszawa 1957.

<sup>20</sup> Termin przyjmujemy od M. Bachtina, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975.



kipiały prute salwami arterie  
 przebite na ciemność oczy  
 usta na ukos

[...]

partyzant dźwiga  
 flaki niebieskie

[...]

miedzianowłosa Żyd  
 z sześcioramienną gwiazdą w oczach  
 zwisał

kurierka z zielonym okiem  
 w brzuchu  
 wyskoczyła z pociągu

[*Termopile polskie (Niepokój)*]

Leżała na polu

naga  
 w dymie i krwi

[...]

nogi wyciągnięte  
 wzdłuż bruzd nieskończonych  
 jak martwe białe jagnięta

[*Pierwsza miłość (Równina)*]

słyszę ich oddech  
 ciepły i cuchnący  
 tchnienie padliny  
 na majowej łące

[*Równina*]

Istotną cechą tych obrazów gnicia, rozpadu, śmierci jest oprócz oczywistej ich „cielesności” także to, że są one zewnętrzne wobec podmiotu wypowiedzającego, który zdaje tylko relację (pomijamy w tej chwili jego emocjonalne zaangażowanie, łatwe do rozszyfrowania poprzez choćby analizę słownictwa czy tok wiersza) z czasów zagłady. Owa zewnętrzność obrazów nadaje im piętno stereotypowości, zbliża do utrwalonego tradycją „krajobrazu po bitwie”. To zatem w motywie śmierci i deformacji ciała, co nie dotyczy bezpośrednio samego podmiotu, włącza się wyraźnie w nurt tradycji. Podobnie kolejny wojenny motyw rozpaczającej po stracie dziecka (tu: syna) matki (*Matka powieszonych; Martwy owoc z Niepokaju; Kobieta w czerni stąpa po różach z Czerwonej rękawiczki*; opowiadania *Trucizna, Synowie*). Analogicznie następny — rozłączenia kochanków, miłości, której przeszkodziła katastrofa wojenna (np. *Okruch z Niepokaju; Miłość 1944 z tomu Srebrny kłós; Pierwsza miłość z Równiny*). Ostatnim wreszcie motywem tego kręgu jest motyw świata bez wartości. Jego istotność należałoby widzieć nie tyle w bezwartościowości świata po dokonaniu się zagłady, co w słabości

i fałszu zasad konstytuujących świat przed nadejściem apokalipsy, która to słabość i fałsz doprowadziły do katastrofy i umożliwiły ją w tak ogromnym rozmiarze. Cztery tak określone motywy ukonkretniają się w pierwszym okresie Różewiczowskiej twórczości (do *Poematu otwartego* włącznie) w temat, dla którego proponujemy nazwę: temat Potopu<sup>21</sup>. Dlaczego Potopu a nie Wojny, jak czyni cała poświęcona dziełu Różewicza krytyka? Spróbujmy uzasadnić.

Motyw deformacji i śmierci ciała jest właściwy wszelkiej wizji zagłady, jest jednym ze stałych jej motywów, natomiast motyw świata bez wartości w wyżej przedstawionym rozumieniu przynależy już tylko do wizji zagłady jako kary i on to — ograniczając zagładę do pewnego jej przypadku — decyduje o istocie Różewiczowskiego tematu. Mówienie zaś o temacie Wojny zawęży chyba nieco rozmiary, jakie ta współczesna zagłada uzyskuje w twórczości naocznego jej świadka.

Oba motywy, niezbędne dla zaistnienia właśnie tematu Potopu w jego wizji tragicznej, wskazując równocześnie na pierwszą realizację naszego tematu, na prastary mit o potopie, uświadamiają, jak bardzo w swej istocie archetypiczna jest odpowiedź współczesnego poety na nieodłączną od ludzkiego losu egzystencjalną sytuację: zagrożenie, katastrofę, zagładę.

Można by tu postawić zarzut następujący: pozostałe dwa motywy — rozpaczającej matki i zniszczonej miłości (długą przecież tradycją wyznaczające temat wojny, jako jeden ze stałych jego motywów) — nie pozwalają na tak szerokie rozumienie Różewiczowskiego tematu. Uważamy jednak, że są one podrzędne w stosunku do motywu świata bez wartości wyznaczającego totalność zagłady, jej apokaliptyczny wymiar. Oczywiście „łagodzą” nieco ów wymiar, sprowadzając zagładę do bardziej ludzkiego poziomu, lecz nie jest to przyczyną zmniejszenia totalności katastrofy, a przede wszystkim poświadczeniem indywidualności, konkretności „opowiadającego o potopie”<sup>22</sup>, gdy w mitycznej opowieści mamy obojętną, niejako bezosobową narrację.

Ponadto część wątpliwości zniknie, gdy dodamy, że mit potopu, a tym samym i temat, zawierają obok wizji tragicznej również optymistyczną. Różnica bowiem między mitem a naszym tematem jest wyłącznie ta, iż w micie owa wizja optymistyczna zawarta była już *a priori* (wiadomo

<sup>21</sup> Nie wymieniamy nawet innych jego literackich realizacji, co wymagałoby większego uzasadnienia i rozszerzyłoby niepomernie nasz szkic, nam zaś zależy głównie na zaprezentowaniu możliwości tematologicznej analizy twórczości jednego tylko autora.

<sup>22</sup> Np. genezy motywu rozpaczającej matki można by się dopatrywać w sytuacji, której Różewicz był bezpośrednim świadkiem (śmierć brata Janusza). Może i podobnie z drugim motywem.



było, że po potopie życie odrodzi się na pewno), u Różewicza natomiast jest ona wywołana dokonaniem się zagłady, pojawia się po potopie, jest niejako wymuszona (ale bo czyż i wizja tragiczna nie pojawia się tu po fakcie). Jak by jednak nie mówić, funkcja — i to decyduje — jaką spełnia i mityczny, i Różewiczowski motyw przynależny wizji optymistycznej, jest jednakowa. Tak bowiem, jak nie sama obecność a funkcje, jakie pełnią, decydowały o ukonstytuowaniu się tematu Potopu z motywów przynależnych już wizji tragicznej, tak dzieje się i teraz.

W kontekście sielankowego motywu dzieciństwa, domu rodzinnego, matki, będącego projekcją archetypu powrotu do łona, do ciszy i ciepła początku życia, do źródła narodzin, do centrum własnego istnienia — zaznacza się, jak wcześniej wspomnieliśmy, tendencja do powtórzenia podstawowych elementów konstytuujących ten motyw. Odrodzenie życia po potopie ma się zatem dokonać w miłości (*Stąd; Miłość z Niepokoju; Sznur z Uśmiechów*), w ciszy domowego ogniska (np. *Jabłko z Niepokoju*), w radości z nowo narodzonego (fragment *Gałązki oliwnej z Czerwonej rękawiczki; Udało się z tomu Srebrny kłos*), w ciągłym potwierdzaniu obecności niezbędnych do życia składników (chleb, mleko, ciepło, ogień, światło). Wszystko to niejako wiąże życie w jego elementarnych formach, zapewnia rozwój i jednocześnie nadaje istnieniu wartość — pierwszą i ostateczną.

Pełną realizację uzyskuje zatem temat Potopu poprzez współistnienie trzech motywów: śmierci i deformacji ciał oraz świata bez wartości — przynależnych wizji tragicznej — i sielankowego motywu dzieciństwa i domu rodzinnego — pełniącego rolę motywu optymistycznego. Kiedy ten ostatni utraci swą wielką kreacyjną siłę, nastąpi zmiana tematu (o czym dalej).

Owa kreacyjna siła sielankowego motywu bierze się w twórczości Różewicza przede wszystkim z dominującego dążenia podmiotu wyopowiadającego do tożsamości ze światem, do potwierdzenia swego istnienia poprzez materialno-cieleśne doznawanie obecności barw, kształtów, dźwięków, innego ciała, koniecznych dla utrzymania życia składników. Przyczyną natomiast tendencji utożsamiających podmiot ze światem jest fakt, iż ten, który „opowiada” o zagładzie musi — równoległe z daniem jej świadectwa i poszukiwaniem możliwości odbudowy życia — zaświadczyć swoje ocalenie i potwierdzać własne istnienie; nie może bowiem, jak np. narrator biblijnej opowieści wybrać określonej moralnej perspektywy, gdyż nie ma jej po prostu z czego zbudować. Tu zostaje do tradycyjnego, utrwalonego w mitycznej fabule, znaczenia tematu dodane nowe: tak jak zagłada nie ominęła i samego podmiotu, tak i kreacyjność sielankowego motywu rozwijać się będzie równocześnie z wydobywaniem się podmiotu z „morza łez i krwi”. Kiedy zaś związa-

ny głównie z kondycją podmiotu wypowiadającego motyw oczyszczającej, ożywiającej funkcji ciała będzie trzeba odrzucić, zniknie również magiczna siła optymistycznego motywu dzieciństwa i domu („jest wiele domów które stoją / ale nie ma środka / jest wiele dróg które biegną / ale nie biegną do środka” — *Poemat otwarty*). Zobaczmy, jak do tego dochodzi.

Opowiadający o potopie sam bardzo boleśnie doświadczył jego skutków. „Czarną spękaną wargą” wypowiada jakże przejmujące świadectwo upadku, pierwotnego nieomal zniszczenia:

Byłem na dnie  
[...]  
oto człowiek płaski  
pełzający  
nowotwór  
z okiem wielkim jak strach  
wędrowałem przez węgiel i krede  
kamień metal i kość  
zimnokrwisty  
z jamą ustną i odbytem  
[Przystosowanie (*Czerwona rękawiczka*)]

Ciężar przytłacza i dręczy (*Krzyczałem w nocy z Poematu otwartego*), ale jednocześnie pojawia się pragnienie zrzucenia go, pragnienie uzdrowienia i oczyszczenia. Fakt bycia świadkiem i ofiarą apokalipsy wycisnął piętno nieczystości, jest się profanem np. *Lament z Niepokoju* czy *Powrót z Czerwonej rękawiczki*), lecz przecież ocalało się:

Wyniosłem moje ciało  
z głodu ognia i wojny  
pochylony nad nim  
śledziłem każde poruszenie  
Zaparłem się siebie  
zachowałem ciało  
Oto ono istota ślepa i obca  
lekkomyślny czy udźwignę  
ten ciężar  
[Ciało (*Poemat otwarty*)]

Związane zostają z tym ocalałym ciałem wielkie nadzieje. A że i strach — i to uzasadniony — okaże się niebawem. Nieustanne zagrożenie doprowadziło do ciągłej czujności i wielkiej wrażliwości: „Człowiek umarły jest bardzo wrażliwy. Na głód, na ciepło i zimno, na słowa i uśmiechy” i zarazem koncentracji: „Jego zwłoki są dla niego najważniejsze w całym wszechświecie. [...] Dla umarłego przedmioty stają się bogami, ciało staje się bogiem [...]” (*Przerwany egzamin*). Stąd też „związane” potopem ciało tym silniej się teraz otwiera, przekracza nie-



jako swe granice chłonąc najdrobniejsze cząstki materii, pochłaniając żywiołową plenność barw i kształtów. Rodzi się niejako ponownie doznając obecności, życia drugiego, „okrutnie żywego” ciała (*Maska; Ranny z Niepokóju*). Pojawia się pierwotne, żywiołowe pragnienie ogarnięcia sobą całości świata, ciągłego wzmacniania własnej energii, nieredukowalne pragnienie wzrostu i wiecznej kontynuacji:

Z nocy jak z pochwy  
wyciągnięty bicz  
cierpię żądze zwierząt  
z zamkniętymi oczami  
gnany uderzeniami krwi  
pędzony jak stado  
stratowany  
otwiera się moje ciało  
[*Poemat otwarty*]

Ciało moje  
to czterdziestoletnie  
zwierzę domowe  
napelnia zgiełkiem  
otwiera  
daje niejasne znaki  
wiosna  
i o zmierzchu kłębią się  
we mnie ciężkie  
białe ptaki  
z okrągłymi ślepymi  
piersiami  
krzyczą biją skrzydłami  
[z tomu *Twarz trzecia*]

I to właśnie pragnienie pełnej, całkowitej realizacji siebie poprzez żywiołowe wchłanianie przez ciało żyjącego świata, poprzez pełną realizację zespolenia — będąc projekcją archetypu powrotu do źródła życia (por. np. *Ciało* z tomu *Formy*) — okazuje się niespełnialne:

To ciało które ona nosi na sobie  
[...]  
To ciało którego nigdy nie miałem  
bo należało tylko do siebie  
to ciało chodzi samo po dalekim obcym  
mieście siada na ławce odpoczywa  
obojętne na nasze  
pragnienia  
zamknięte  
[*Wieża (Formy)*]

tak zresztą jak niespełnialna okazała się i druga realizacja owego archetypu powrotu:

Cisza dom ciepło  
okna i drzwi uszczelnione  
w zamknięciu  
pół wiary i nadziei  
pół prawdy i świętości  
pół cierpienia i pół przyjaźni  
przystań rozsądku poczwarka ambicji  
Marzenia jak ptaki  
bez skrzydeł  
spadają

[Obraz (Wiersze i obrazy)]

Nie dochodzi zatem do pełnego ukształtowania się ożywiającej, stanowiącej przeciwagę apokaliptycznego zniszczenia, funkcji ciała i cielesności. Znika rysująca się w ogólnym kształcie antropokosmiczna koncepcja człowieka (taka, jaką dał np. Rabelais). Koncepcja zakładająca zgodność między podmiotem i przedmiotem, między mikro- i makrokosmosem, między człowiekiem i wszechświatem w płaszczyźnie biologicznej i materialnej<sup>23</sup>: „To w świecie ducha, w tym fikcyjnym, wieloznacznym świecie wykuto miecz, który przebił bok dobrego, obojętne-go stworzenia: Natury” (*Komentarz z tomu Formy*).

Tu kończy się temat Potopu. W konfrontacji z rzeczywistością motyw dzieciństwa i domu rodzinnego traci kreacyjną moc i staje się podstawą kryterium wartościowania i osądu świata, oskarżenia człowieka o zaprzeczenie elementarnych podstaw życia. Natomiast motyw ożywiającej i oczyszczającej funkcji ciała ustępuje miejsca motywowi wiecznego, nigdy nie zaspokojonego głodu ciała, pragnienia, niepokoju. A jak poprzednio podmiot sam dążył do tożsamości ze światem, tak teraz wobec owego „Nic które jest Wszystkim”, wobec potwornej pustki „naszej małej stabilizacji” i nieogarnialnego chaosu rzeczywistości jest do tej tożsamości zmuszany. Zmuszany tak długo, aż w końcu wyrazi zgodę — lecz nie na wartość świata, a tylko na jego nierozpoznawalność. Jest to m. in. zgoda uzasadniająca jeszcze tworzenie (*Wyjście z Rozmowy z księciem; Głos anonima z Zielonej róży*).

#### PIEKŁO

Pojawienie się w miejsce motywu ożywiającej funkcji cielesności motywu nieredukowalnego i nigdy niespełnialnego pragnienia i głodu

<sup>23</sup> Pojawiła się ona, gdy okazało się, że w płaszczyźnie społecznej ład nie jest możliwy, czyli właśnie w czasach Rabelais'go.



ciała ma kilka istotnych konsekwencji. Tak jak poprzedzający go motyw zakładał spełnienie, zupełną realizację i zdawał się zawierać możliwość rozładowania napięcia, tak ten jest rezultatem tłumienia, nie dopuszcza do wzrostu i kontynuacji życia. Napięcie wszakże musi znaleźć ujście. Znajduje je częściowo w formie: w obrazach zwierzęcej i skatologicznej deformacji człowieka, w obrazach jedzenia, pożerania i wydalania, w somatycznych niejako obrazach śmierci ideałów. Także w chaotycznej, żywiołowej materii kolażowych poematów, w dosadnym słownictwie, w mnożeniu epitetów wokół jednej nazwy itp. Poprzednio deformacja, choroba i śmierć ciała miały charakter tragiczny, teraz ustępuje on ironii i ponurej grotesce. Pozytywny zaś charakter materialno-cieleśnego widzenia rzeczywistości (właściwy dla motywu dzieciństwa i ożywiającej funkcji ciała) ustępuje miejsca negatywnemu. Napięcie wszakże tylko częściowo znajduje ujście, jak zaznaczyliśmy, w płaszczyźnie formalnej, gdyż nie może ona stanowić całkowitego ujścia dla tych naprężeń i tłumień, które związane są ze sferą egzystencjalną, z kondycją podmiotu wypowiadającego. Dalsze zatem rozładowanie napięcia dokonuje się nie w sposobie prezentacji świata, lecz w zmianie punktu widzenia. Podmiot zmuszony do zgody (tylko bezruch, zgoda nie prowadzą do bolesnych, raniących sytuacji, por. np. poemat *Złowiony*) akceptuje ją w perspektywie jakby epistemologicznej<sup>24</sup> i dąży do tożsamości — ale już przedmiotowej — ze światem. Jest to teraz nie optymistyczna kreacja, lecz przedmiotowa relacja z chaosu i nicości: „przepraszam za chaos / ale świat wyszedł z chaosu / niech to wszystko samo się stwarza / w ruchu” (*Et in Arcadia ego*). Jest to zgoda na „wszystkie warunki jakie stawia życie”, na przedmiotowość i anonimowość, zgoda wynikająca z braku poznawczego i porządkującego kryterium: „Mój bohater nie chce się do niczego mieszać. [...] Siedzi i czeka. A nawet nie siedzi i nie czeka. Zastaję go zawsze w tym miejscu gdzie go zostawiłem. Jest oierpliwy, leniwy, sztuczny, ograniczony, posłuszny, wymyślony i nic nie robi. Sprawia na mnie wrażenie sparaliżowanego człowieka lub przedmiotu. Oczywiście nie mam do niego żalu, bo to jestem tylko i zawsze ja” (*Komentarz z Form*). Lecz i ona także nie rozładowuje napięcia całkowicie, a właściwie tylko nieco je łagodzi.

Ale istnieje inna jeszcze możliwość. Wymuszona postawa obojętności, jakże bliska wyrażonej w jednym z aforyzmów Kafki: „Nie jest konieczne, byś poszedł do domu. Pozostań przy stole i słuchaj. Nawet nie słuchaj, czekaj tylko. Nawet nie czekaj, bądź całkiem cicho i sam. Świat sam się przed tobą odsłoni, nie może być inaczej, będzie się wił przed

<sup>24</sup> Świata nie uda się uporządkować, wprowadzić doń ładu, jest więc niepoznawalny w zasadzie. Jest to zgoda na świat taki — właśnie w perspektywie poznawczej — jaki jest.

tobą w ekstazie"<sup>25</sup> — prowadzi jednak Różewicza w innym niż autora *Zamku* kierunku. Tak jak odrodzenie życia po potopie miało się dokonać dzięki kreacyjnej mocy żywiołu materialno-cieleśnego, jak było ono nadawaniem znaku *sacrum* elementarnym składnikom życia, tak teraz owo wieczne pragnienie autentyczności i życia znajduje ujście w pasji sądzenia świata. Początkowe dążenie do przekroczenia swej biologicznej, cielesnej istoty ustępuje dążeniu do przekraczania swej istoty moralnej, etycznej. Jest to możliwe teraz, istnieje bowiem kryterium pierwsze i ostateczne — samo w sobie czyste i sakralne życie, jakże jednak okrutnie zdeformowane i zniszczone przez współczesnego człowieka. Z takiej zaś perspektywy świat jawi się nie jako sąd, a jako piekło.

Jeśli zasadna jest postawiona we wstępnych uwagach niniejszego szkicu teza o wielości wynikających z siebie tematów, motywy wyznaczające temat Piekła powinny być co najmniej wyprowadzalne z motywów tematu Potopu. Powiedzmy od razu, że są to te same motywy ujęte tylko z innego (co przedstawiliśmy wyżej) punktu widzenia.

Motyw deformacji i śmierci ciała przynależny był w ramach tematu Potopu do wizji tragicznej, wskazywał bowiem na zagładę życia. W ramach tematu Piekła obdarzony jest elementem przede wszystkim groteskowości wskazując na moralną potworność człowieka<sup>26</sup>. Motyw świata bez wartości należał w ramach pierwszego tematu również do wizji tragicznej, ponieważ zagłada nie była całkowicie winą człowieka (wielkie metafizyczne prawdy były fałszywe, lecz dopiero po nadejściu zagłady można było to sobie uświadomić)<sup>27</sup>. W ramach tematu Piekła jest już świadectwem pełnej winy, gdyż człowiek ponownie zniszczył życie. Zagłada nie nauczyła go niczego. Mamy też — wynikający z różnicy funkcji pełnionych przez oba motywy — nowy między nimi stosunek: poprzednio współrzędności, obecnie podrzędności. Motyw świata bez wartości (jako winy) dopełnia się w motywie deformacji ciała (jako kary). Oczywiście nie pojawia się żaden motyw sielankowy o du-

<sup>25</sup> F. Kafka, *Rozważania o grzechu, nadziei i słusznej drodze*, [w:] tenże, *Nowele i miniatury*, Warszawa 1961, s. 386.

<sup>26</sup> Motyw ten ma bogatą tradycję. Przypomnijmy tylko niektóre niezbyt odległe jego realizacje: Dorian Gray, Jekyll-Hyde, Gregor Samsa.

<sup>27</sup> W kontekście takiego stwierdzenia nie można przypisywać Różewiczowi moralizatorstwa w wąskim, potocznym sensie tego słowa. Poeta nie ocenia wojny w ramach istniejącego (czyli takiego, który przetrwał wojnę) systemu wartości. Wojna była bowiem tak nowym i o rozmiarach tak nieoczekiwanych doświadczeniem, iż wymykało się ono, przynajmniej w przypadkach prób autentycznego i głębokiego opisanie i uporządkowania go (Borowski, Białoszewski, Buczkowski), wszelkiemu zrazu wartościowaniu; wyjąwszy, rzecz jasna, powierzchowne, oparte o kryteria „zdrowego rozsądku” próby.



żej sile kreacyjnej, nie mielibyśmy bowiem tematu Piekła<sup>28</sup>. W jednym z najbardziej chyba przejmujących obrazów piekła we współczesnej literaturze stwierdza poeta:

zbuntowani ludzie  
 potępione anioły  
 spadały głową w dół  
 człowiek współczesny  
 spada we wszystkich kierunkach  
 równocześnie  
 w dół w górę na boki  
 na kształt róży wiatrów  
 [Spadanie (Twarz trzecia)]

Spróbujmy przedstawić zatem obraz tego współczesnego podziemia. Potwornienie jest początkowo prawie niewidoczne, bardzo jeszcze nieśmiałe, lecz już od razu dotyka tego, co przedstawia wartość najwyższą, wprowadzając do sielankowego motywu element destrukcji (por. cytowany fragment *Obrazu*, s. 102). Na razie tylko z lekką ironią nakreślony obraz — trochę śmieszny, trochę smutny:

Z czarnymi idą chorągwiami  
 jelita mają kolorowe  
 Łapiduch w łódce lamowanej żywym  
 srebrem płynie przez morze głów  
 Kare konie z czerwonym nozdrzem  
 dostojnie ronią kule fajna  
 Trąby skręcają się z bólu  
 mosiężne wielkie ślimaki  
 Nieboszczyk uśmiecha się sztucznie  
 jaskier z żółtej bibułki  
 Oto plemnik w spodniach i lakierkach  
 zmarł po krótkich lecz ciężkich cierpieniach  
 [Plemnik w spodniach (Czerwona rękawiczka)]

stopniowo staje się bardziej wyrazisty, zdecydowanie jednoznaczny:

Z jatki wybiegają:  
 jegomość w kapeluszu  
 ze świńskim ryjem  
 panna z wolim okiem  
 staruszek z miękką senną wargą  
 paniusia z krowim ozorem  
 nieznanym z mózgiem w starej gazecie  
 [Circe (Uśmiechy)]

<sup>28</sup> Dodajmy, że istnienie raju dla zaistnienia tematu Piekła nie jest konieczne. Mielibyśmy bowiem albo dwa tematy, albo jeden, w którym ukonkretniałyby się dwa motywy: rajskiej szczęśliwości i piekielnej kary.

Satyra czy lekka ironia zmierzają teraz ku karykaturze. Znamienne dla tego przejścia jest dążenie do alegoryzacji obrazu, jakże częste w ikonografii czy literaturze ludycznej. Podobnie też jak i tam zachodzi ono tylko w sferze somatycznej.

Deformacja odbywa się zrazu powoli: bowiem sielankowy motyw nie utracił jeszcze swej kreacyjnej siły i istnieje możliwość, że ta grzeszna sytuacja jest symptomatyczna. Acz z drugiej strony rysuje się już mniej więcej wyraźna, w przyszłość wybiegająca, perspektywa:

Pod ścianą  
noga za nogą  
noga za nogą  
wlecze się  
długi ogon

[Circe (Uśmiechy)]

Lecz gdy okaże się, że zapomniane zostało ostrzeżenie, jakim był Potop, że zapomniana została wartość najcenniejsza — życie z wielkim trudem uratowane z Potopu, deformacja zachodzi błyskawicznie, przybierając monstrualne rozmiary (np. *To się złożyć nie może w Poemacie otwartym*). Sam już tok wiersza przypomina spadanie; fałszywe pragnienia, słowa i gesty spadają niczym owe grzeszne, potępione ciała w Rubensowskim *Strąceniu do piekła*.

Okazuje się, że mamy już piekło zupełne. Zwodnicze są bowiem słowa poety w *Spadaniu*, kiedy nazywa Camusa ostatnim wielkim moralistą „wyobrażającym sobie” istnienie piekła (czyli podział na to, co dobre i złe). Sam przecież wprowadza do piekła świat, z tą tylko różnicą, że cały. Wobec rozbicia wszelkich wartości i związków, w obliczu nierozpoznawalności świata, gdy każdy gest i słowo jest nieautentyczne, fałszywe i puste — gdy człowiek co krok zaprzecza już nie tylko moralnej, lecz i biologicznej wartości życia — świat jawi się jako piekło, życie — jako kara (lecz nie jest to jeszcze kara ostateczna).

Temat Potopu występuje u Różewicza w tradycyjnym kontekście: należałoby go bowiem rozumieć jako ostrzeżenie, jako karę uświadamiającą istnienie grzechu i zapowiedź odpowiedzialności, na jaką ów grzech narazić może. Bóg biblijny zsyła potop, by wygubić grzesznych, ostrzec przyszłe pokolenia i dać początek nowemu złotemu wiekowi.

Natomiast w temacie Piekła już w takiej zgodzie z tradycją poeta nie jest. Dla teologów jest piekło miejscem kary dla grzesznych; lecz stąd wynika, że dobro, czyli brak grzechu, istnieje. Więcej — świat jako dzieło boskie jest doskonały i dobry, a tylko: bądź człowiek, wolną wolę posiadający, doskonały i dobry nie jest (lub nie bywa), bądź zło



i grzech istnieją po to, by wyraźniej uwydatnić doskonałość boskiego świata.

Dla Różewicza Bóg nie istnieje — człowiek pozbawił się go tak, jak i pozostałych prawd (np. *Rok 1939 z Niepokoju; Kamieniolom z Twarzy trzeciej*). Wartości moralne zostały rozbite i nie stanowią już żadnego kryterium oceny. Pojęcie grzechu i kary będzie tedy różne od teologicznego — podstawą wartościowania staje się nie to, co ważne z perspektywy boskiej, lecz to, co istotne z wyłącznie ludzkiego punktu widzenia. Nie grzech przeto — czynienie zła — jest u Różewicza odpowiednikiem niegdysiejszego Grzechu, lecz nijakość, nicość, bierność, nieumiejętność i niezdolność do wzięcia odpowiedzialności za własne nawet życie:

zamiast szpady wyciąga  
rękę z kieszeni  
ogryza paznokcie  
chowa się  
chowa do pochwy  
i wrzeszczy  
być być być  
za wszelką cenę

[Rozmowa z księciem]

Zatruwający jad Niczego niszczy to, co niegdyś było jakże dobre i piękne. Nikt tu już człowieka nie doświadcza, by uczynić sprawdzian jego godności, wiary i miłości, nikt go nie upokarza, by wywyższyć; to jest już tylko stan, na jaki człowiek jest i będzie skazany:

to co zostało poczęte w miłości  
co rośło dojrzewało  
co się weseliło  
w gnój przemienione  
[...]

co osnute było pieszczotą  
co odziane było w godność  
co wzniosło się  
upadło  
po niebie po słońcu  
po ciszy po ustach  
chodzą muchy

[Hiob 1957 (Formy)]

I tu dopiero spotyka człowieka okrutna kara. Obojętny wobec wszystkiego co godne i szlachetne, uparty w bezwolnym powtarzaniu wyuczonych gestów, słów i czynności, troskliwie pielęgnujący i strzegący tej swojej małości (np. *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja*),

zaprzeczający człowieczeństwu w elementarnych przejawach życia, cierpi wieczną mękę przedmiotowości:

Nowy człowiek  
to ten tam  
tak to ta  
rura kanalizacyjna  
przepuszcza przez siebie  
wszystko

[*Nowy człowiek (Rozmowa z księciem)*]

Tak zaczyna się konstruowanie długiego odcinka piekielnego muru, kręgu już nie do przebycia: „Żyjemy umarli. Obrotni, złośliwi, podstępni, uczynni, rozkładający się umarli. [...] Czy widzisz tych ludzi z głupim wyrazem twarzy? To też są wielcy buntownicy, ale nikt o tym nie wie. Są już spokojni, poskromieni, czekają na ulicy na znak milicjanta, na zielone światło. Czasem tylko pijani wymiotują i odgrażają się swoim wrogom, sztuce, Panu Bogu. Przeważnie wystarczają jakieś żony albo inne, żeby takich buntowników przywołać do rzeczywistości” (*Nowa szkoła filozoficzna z Przerwanego egzaminu*). Odbywa się za nim obłąkańczy, szaleńczy, coraz szybszy taniec ciągłego umierania<sup>29</sup>:

Prędzej jeść pić czytać żyć  
kochać prędzej  
dalej jechać lecieć  
więcej szybciej mówić  
szybciej żegnać odchodzić zostawiać  
więcej słuchać patrzeć  
oglądać dotykać wachać  
oglądać posiadać smakować  
kochać być tu i tam  
i gdzie jeszcze  
śmiać się głośniejsze pchać  
biec oddychać  
Szybciej  
więcej  
prędzej dalej wyżej niżej głębiej  
szybciej szerzej żyć  
jeść pić spać  
kochać  
żyć dłużej

[*Za przewodnikiem (Twarz trzecia)*]

Kara, jaką współczesny człowiek — któremu obca jest godność i duma, pozbawiony starego dobra i starego grzechu, boga i szatana, i w ich

<sup>29</sup> Przypomina on nieco „taniec śmierci”, tylko pozbawiony średniowiecznej symboliki.



miejsce nie umiejący stworzyć nic wartościowego — płaci, stając się jednym i może wcale nie pierwszym z przedmiotów rzeczywistości, kara bycia przedmiotem dopełnia się w samotności. Oczywiście nie w upragnionej, boskiej samotności mędrca, lecz w bezwolnym i koniecznym osamotnieniu i nieprzenikliwości przedmiotu owego szaleńczego tańca życia, będącego ciągłym umiowaniem. „Odśrodkowa siła nicości” rozrywa skłębiony krąg tańczących:

zaczynamy żyć coraz samotniej  
odległość od człowieka do  
rośnie

[Zielona róża]

Tak budowa pierwszego piekielnego kręgu dobiega końca<sup>30</sup>.  
Drugi krąg zamieszkują jakże ironicznie określani:

wesołe wyrostki  
robaczkowe  
ślepej kiszki  
Europy

[Ślepa kiszka (Zielona róża)]

ci, którzy nie bacząc na wielką odpowiedzialność, jaką winni wziąć na siebie, którzy głusi na wezwanie

bawią się  
zapominają  
że poezja współczesna  
to walka o oddech

[Zdjęcie ciężaru (Zielona róża)]

Również ci wszyscy, którzy „kopulują z pięknem” na oczach obojętnego tłumu. Także ci, którzy nie chcą uznać istnienia piękna. Bowiem mimo wszelkich deklaracji antyestetycznych (nawiasem mówiąc, nie należy ich rozumieć dosłownie) Różewicz wierzy w piękno, w jego katarską i uszlachetniającą moc. Zwróćmy uwagę np., jak bardzo lirycznym, szczerze sentymentalnym wyznaniem kończy ów surowy, rzeczowy i miejscami chłodny w swych odautorskich dygresjach narrator swoją wielką przygodę ze współczesną Arkadią w *Et in Arcadia ego*. Rozumie poeta wszakże to piękno szczególnie: trochę tak, jak filozofowie klasycznej Grecji — jako „duchowe, moralne piękno charakteru”<sup>31</sup>, a przede wszystkim jako zrodzoną z ogromnego bólu — w imię

<sup>30</sup> Wyodrębnienia kręgów Różewiczowskiego Piekła dokonujemy wyłącznie dla większej przejrzystości wyводу.

<sup>31</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 137.

miłości, godności i prawdy — wartość (por. np. *Nieznany list z Rozmowy z księciem*; *Korzenie z Zielonej róży*; *Uśmiech Leonarda da Vinci z Nic w płaszczu Prospera*; *Głos z Croisset*; *Frans Hals z Twarzy trzeciej*; *Wspomnienie snu z roku 1963 z Regio*; *Z kroniki życia Lwa Tolstoja*<sup>32</sup>).

Ma zatem autor *Kartoleki* prawo — sam bowiem dążąc do tożsamości ze światem sądził, że może w ten sposób zdoła, wypowiadając prawdę swego czasu, „wzruszyć umysły i serca” — rzucić „światłoczułym estetom” wyzwanie i oskarżenie. Ma prawo i wtedy, kiedy owa tożsamość zostanie wymuszona, kiedy poeta wybiera postawę zgody — albowiem nie sprzeciwia się jej w imię godności i odpowiedzialności pisarza.

Inna rzecz, że gdy anonimowe drażnienie rzeczywistości i uparcie rzucające światu „nie” okażą się „głosem wołającego na puszczy”, poeta powoli odchodzi od poezji: „rzeczywistość / którą oglądałem / przez brudną szybę / w poczekalni // ujrzałem / twarzą w twarz // słaby / odwróciłem się / od mojej słabości // odwróciłem się / od złudzeń // na piaskach / moich słów / ktoś nakreślił znak / ryby / i odszedł” (z tomu *Regio*). Odchodzi ze smutną świadomością jej wartości. Samotny w swojej wielkiej pasji i nie rozumiany jak ów Kafkowski Hungerkünstler.

Wróćmy wszakże po tej, zapewne przedwczesnej, dygresji do przerwane go wywodu. Powiedzieliśmy, że rzuca Różewicz „światłoczułym estetom” wyzwanie w imię odpowiedzialności i godności pisarza. Motyw zwierzęcej deformacji, tym razem beztroskich fabrykantów piękna, pojawia się i tu. Początkowo obraz jest jeszcze niezbyt ostry, Różewicz odcina się tylko od tradycyjnej poetyckości:

Z opuszczonymi głowami  
na które opada kurz i siwizna  
z wędzącymi twarzami  
Na zamszowych łapach  
ze schowanymi pazurami  
biegają dokoła  
rozwalonej wieży  
Budowali ją od szczytu  
na tęczy i róży  
bez fundamentu i ścian  
a kiedy ziemia poruszyła się  
wieża runęła grzebiąc wielu  
Ocaleni biegają dokoła  
na zamszowych łapach  
I drżą.

[*Wieża z kości słoniowej (Pięć poematów)*]

<sup>32</sup> Wiersz ze zbioru: T. Różewicz, *Wiersze*, Warszawa 1974.



Podobnie więc, jak na początku poprzedniego kręgu, zrazu mamy nieco ironii, obrazy są bardziej satyryczne i żartobliwe niż groteskowe (np. *Głosy z Pięciu poematów* czy *Drobne ogłoszenia liryczne z Rozmowy z księciem*). Niebawem jednak nabierają rysów ostrzejszych; nicość i bezduszność implikują pojawienie się obrazu świata umarłych:

ostatnio zetknąłem się z większą liczbą umarłych  
 którzy siedzieli rzędami na krzesłach  
 mieli na twarzach rumieńce  
 śmiali się klaskali siadali  
 oburzali wstawali  
 robili osobiste wycieczki

[*Spotkanie (Formy)*]

W miarę zaś, jak sam poeta dochodzi do wspomnianego ascetyzmu moralnej postawy, wyprowadzając wszelkie konsekwencje własnej „metody”, deformacja nabiera jeszcze wyraźniejszych konturów, staje się bardziej groteskowa: „Siedzi na skale ulepionej z tygodników literackich. [...] Jego wspaniała głowa z ostrym dziobem i szklanym okiem budzi szacunek i zmusza do dystansu. Szpony jego rozrywają głupich i złośliwych kolegów po piórze. [...] Otwiera swe olbrzymie skrzydła i zaczyna krążyć po literackich przestworzach. [...] Cóż może być śmieszniejszego jak lot wypchanego orła. Z jego wnętrza sypią się trociny” (*Trzy profile poety z Rozmowy z księciem*). Z jednej strony metamorfoza odbywa się w kierunku sztuczności, od bezsilności — poprzez umieranie — do życia manekinu, z drugiej — w kierunku ukonstytuowania się świata bestii: „Czym ten człowiek tak wywija? Mieczem? Kijem? Nie, to jest język. [...] W tej chwili właściciel języka występuje w roli wściekłego. Widzicie, jakie ma czarne podniebienie, białe kły, czerwone uszy” (*Fałszywi wściekli z Rozmowy z księciem*), czyli również sztucznej formy dla błahych i nieprawdziwych pragnień. Motyw deformacji osiąga punkt kulminacyjny w cytowanym już fragmencie *Slepej kiszki*. Nikt chyba w naszej literaturze nie wypowiedział tak bolesnego oskarżenia<sup>33</sup>.

Różewicz postępuje trochę tak jak Platon, kiedy wypędzał ze swego idealnego państwa poetów. Nie wszystkich zresztą: dla Platona bowiem piękne jest to, co dobre i „trzeba przecież, żeby służba Muzom prowadziła do kochania tego, co piękne. Tam jest jej cel ostateczny” (*Respublica*, 403 C). Podobnie jak starożytny filozof, odrzuca kunszt i rzemieślnictwo na rzecz mówienia prawdy. Rzecz jasna, poeta u Różewi-

<sup>33</sup> Należy pamiętać tu o sprawie „śmierci poezji”. A dodajmy, że była ona dla Różewicza m. in. śmiercią poezji jako sztuki, jako kunsztu, nigdy zaś poezji jako możliwości transponowania prawdziwie ludzkich, wielkich pasji moralnych.

cza nie jest wieszczem, kapłanem Muz — ongiś bogiń źródeł i lasów, więc i bogiń natury — z ich inspiracji dodającym prawdę słów do wiecznej prawdy natury i kosmosu, lecz jest kimś, kto ma prawo i obowiązek głosić osąd o człowieku — o jego moralnej i biologicznej naturze. Jest w tej swojej wierze (wbrew pozorom) w poznawczą funkcję poezji nieco anachroniczny. Lecz jest przecież moralistą, dla którego istnieją określone wartości (nieistotne, że jakoby sam tylko się ich „dopracował”).

Długo przeto nie przyjmuje prawdy, że poezja od dawna przestała być jednym ze sposobów pozafilozoficznego poznania świata (najwyraźniej po raz pierwszy sformułowanej przez Mallarmégo), idąc za tradycją, u źródeł której stoją teoretyczne sformułowania Platona, a która swe ostatnie i wielkie realizacje ma w twórczości Baudelaire'a, później Eliota. Tradycję tę wszakże dość istotnie modyfikuje: z góry zakłada, że świat nie jest rozpoznawalny, że jego istota nie jest znana (inaczej zatem niż poeta dawny, który miał wiedzę o świecie i dysponował zbiorem kategorii pozwalających na wartościowanie, a cała rzecz polegała częstokroć nie tyle na powiedzeniu prawdy, co na sposobie jej powiedzenia) i pozwalając, by ów świat go wchłonął, niejako godząc się na własną bezsilność poczyną snuć jakby bezosobową relację z rzeczywistością. Poeta — niegdyś medium boga czy Muz — staje się teraz medium chaotycznego świata, dysponując tylko, jakże kruchymi, podstawami do jego wartościowania. I tylko w takim ograniczeniu, w takim narzuceniu sobie krępujących więzów widzi Różewicz szansę — jeśli nie wypowiedzenia prawdy swych czasów, to w każdym razie — zachowania godności, i próbę przynajmniej wzięcia odpowiedzialności za losy świata, do czego przede wszystkim uprawniony i do czego zawsze zobowiązany musi być pisarz.

I dlatego też wina „zdejścia ciężaru”, pustka poetyckiej zabawy dopełnia się karą przedmiotowości. Poeta jest umarłym, jest manekinem, wypełnionym trocinami ptakiem; kimś, kto miast odsłaniać twarz, zakłada coraz to inne maski. Domyka się następny odcinek piekielnego kręgu, za którym beztroscy esteci „biegają z foremką do robienia wierszy z piasku”, martwy tłum bezwolnie porusza się za „kopulującym z pięknem przewodnikiem”, a:

poezja powlecze się  
dalej  
w stronę Arkadii  
albo w stronę drugą

[Wiedza (Twarz trzecia)]

Tylko taką więc tragiczną prawdę wynosi poeta ze swej poetyckiej drogi? Że bezduszny człowiek i jego bezduszny „duchowy przewodnik”



skazani są na wieczne potępienie — niemoc, bezsilność, niemożliwość porozumienia, konwencjonalność i sztuczność pragnień, marzeń, słów? Jeśli tak, to może nie całkiem bezpodstawna była teza o odchodzeniu Różewicza od poezji (por. s. 110) — od poezji, która nie jest potrzebna czytelnikowi, której losy nie obchodzą poetów, i której wartości nie uratuje nawet ten, kto między poezją a życiem próbował stawiać znak równania. Nie pierwsza to zresztą taka klęska w dziejach poezji.

Dwa przedstawione dotychczas kręgi umieszczają współczesne Piekło w sferze nadbudowy ludzkiej kondycji, trzeci natomiast będzie je zamykał już u źródła samego bytu. Bowiem mityczna jakby erupcja cielesności, żywiołowa manifestacja biologizmu i płodności, której elementy daje się zauważyć i we współczesnym „boomie seksualnym” prowadzi teraz nie ku reinkarnacji życia, nie jest powtórzeniem powrotu do-raju, lecz drogą w kierunku całkiem przeciwnym.

Jak zaznaczyliśmy wcześniej, świadomość obecności drugiego ciała (tu: ciała kobiecego) jest jednym z czynników przywracających do życia, uzdrawiających. Daje poczucie bezpieczeństwa i potwierdza istnienie. Raz mamy tu chorego i pielęgniarkę (*Ranny z Niepokoju*; *Białko z Uśmiechów*), kiedy indziej konspiratora i prostytutkę (opowiadanie *Trucizna*) lub parę małżeńską (opowiadanie *Owoc żywota*). Dla podróżującego bohatera z „małego miasteczka północy” stewardessy są aniołami, dla samego podmiotu — dziewczyny (np. *Otwierały się drzwi*, *Motyle z Twarzy trzeciej*).

Obok wszakże tej (i wskazanych poprzednio) realizacji materialno-cielesnego żywiołu istnieje przynajmniej jeszcze jedna. Tak bowiem, jak w chwili zespolenia, ciało — przekraczając swe granice i włączając się w wielki rytm wzrostu i życia — pokonuje śmierć, tak i w akcie jedzenia wchłania świat w siebie, bogacąc się i rosnąc jego kosztem. W twórczości Różewicza najwyraźniejszy tego przykład mamy w opowiadaniu *Tolerancja*, w scenie wymieniania sosów z *Wyszedł z domu* czy w *Akcie przerywanym*, gdy Czerstwa Kobieta — równoległe z tym, co dzieje się za zamkniętymi drzwiami — uciera sobie kogieli-mogieli nując wcale nie dwuznaczną o tym kręceniu piosenkę.

Daje się zatem odnaleźć pewne sygnały wskazujące na to, że materialno-cielesny żywioł mógł uzyskać w twórczości Różewicza taki pozytywny charakter, jaki odnajdujemy w owym nurcie literatury, którego najwybitniejsze ogniwo stanowi powieść Rabelais'go. Lecz dla współczesnego poety możliwość zbudowania raju „tu i teraz”, łączenie tego co kalekie, słabe, martwe z tym co wiecznie żywe, młode i silne, ażeby pokonać śmierć i zniszczenie, jest już tylko złudą. Dla autora *Gargantui i Pantagruela* istniało bowiem jeszcze to „dobre stworzenie: Natu-

ra" i dlatego mógł dokonać przeciwstawienia społecznej istocie człowieka jego istotę biologiczną, cielesną. Twórca współczesny nie ma takiej możliwości. Tak więc, jak materialno-cielesny żywioł ma w *Gargantui* charakter pozytywny, a zło jest tylko wyśmiane i wykpione piórem satyryka, tak u Różewicza nabiera charakteru negatywnego i ironicznego. Tylekroć wypowiedany, znany, zastygły w wielkich słowach „nasz świat” przekształca się w świat obcy, groźny i wciąż tajemniczy: podczas gdy Konstruktor zabawia się za szczelnie zamkniętymi drzwiami z Pielęgniarką, w świecie wali się ogromna konstrukcja (*Akt przerywany*); tu ani pielęgniarka nie spełnia niegdysiejszej sakralnej funkcji (por. cytowane już *Białko* czy *Rannego*), ani ów — teraz niezbyt normalny i zgodny z naturą — akt, doprowadzający, co paradoksalne, do zniszczenia; absurdalne i tragiczne zarazem jest obarczenie Starej Kobiety pragnieniem, którego nie jest w stanie zrealizować (*Stara kobieta wysiaduje*); absurdalne są również owe ciągle eksplozje życia zamierającego zaraz po wydostaniu się na świat (*Przyrost naturalny*). Sens elementarnej, konstruktywnej funkcji wzrostu zostaje zaprzeczony: „źródło tryska w noc we wszechświat stwarza życie w rosnącej pustce”<sup>34</sup>. Współczesny kult ciała odbywa się bowiem tylko w imię ciała:

Już dziś  
w tej chwili  
życie bez wiary jest wyrokiem  
przedmioty stają się bogami  
ciało staje się bogiem  
    jest to bóg bezwzględny i ślepy  
    swego wyznawcę połyka trawi  
    i wydala

[Kara (Rozmowa z księciem)]

Wyzwolenie z beznadziejnej pustki codzienności nie dokona się już poprzez „uczenie się ciała” (scena w *Wyszedł z domu*, w której Ewa uczy męża nazw części swego ciała, by wrócić mu świadomość), gdyż nie jest to rzeczywiste jego doświadczenie. Również i „wchłanianie w siebie świata” nie spełnia pozytywnej niegdyś funkcji (por. np. *Spaghetti i miecz* czy sceny: wymieniania sosów i baletową w *Wyszedł z domu*).

W Różewiczowskiej interpretacji owego bałwochwalczego kultu cielesności odzywają się echa odwiecznej dyskusji o istotę związku między duszą i ciałem, między duchem i materią. Rozwiązuje ją poeta tak:

<sup>34</sup> T. Różewicz, *Duszycka*, Kraków 1977, s. 38.



brak równowagi między oboma pierwiastkami staje się przyczyną deformacji zarówno etycznej, jak i biologicznej istoty człowieka. Nic nowego i nic prostszego, wyraża się w tym przecież prastare pragnienie harmonii i piękna. Nie zostanie ono wszakże spełnione, albowiem zarówno to, co piękne, jak i to, co dobre są już tylko rekwizytami:

ciała są zbawione  
 ciała należą do świata zwierząt  
 ciała są niewinne  
 duch znalazł schronienie  
 w Banko di Santo Spirito  
 i osamotnione ciała  
 wędrują po wielkim mieście  
 pod bielmem słońca  
 pod cytryną nieba  
 ciała są zawsze niewinne  
 a dusze coraz mniejsze  
 [Et in Arcadia ego]

Znamienne jest właśnie to, że sytuacja pozbawiona jest całej, narosłej w tradycji, metafizyki. Średniowieczny motyw duszy ulatującej z ciała (genezy jego literackich początków można by upatrywać bodaj czy nie w Hadrianowej „*animula vagula blandula*”), najpełniej może w naszej literaturze zapisany w XV-wiecznych *Żalach umierającego*, czy w wierszu *Dusza z ciała wyleciała...*, ostatecznie swe realizacje mający chyba u Leśmiana (np. *\*\*\*Coś tam minęło dalekiego; Napój cienisty*) i Tuwima (*Piosenka umarłego*), pojawia się u Różewicza w jakże zmienionym kontekście. Od żalów za uciekającym życiem i zarazem od skruchy nad — za życia zaniedbaną — duszą w *Żalach*, poprzez zjawiskową, ulotną ale jeszcze bożo-ludzką duszę u Leśmiana czy jarmarczną, kukielkową, lecz jednak próbującą zachować pozory żywotności duszyczkę u Tuwima, do jej zanikania i wreszcie całkowitego zniknięcia u Różewicza („z czego zwłóczy się ciało / z niczego z duszyczki”, *Duszyczka*).

Człowieka nie tyle nie stać na dobro, co nie stać go na grzech. Jest nijaki, bezduszny, pusty: konstytuuje się świat manekinów, niewinnych, lecz i bezwolnych istot:

automaty są niewinne  
 automaty nie znają grzechu  
 automaty nie będą potępione  
 automaty mogą się zepsuć  
 [Et in Arcadia ego]

Kara więc i potępienie nie nastąpią „kiedyś potem”; karą i potępieniem jest już to, że jest tak, jak jest. I stopniowo obrazy nabierają cech

obrazów Piekła: od potwornego tańca zalotników-manekinów nad ciałem samotnej kobiety (*Wyszedł z domu*; w twórczości Różewicza motyw ożywiającej funkcji ciała to motyw przede wszystkim ciała kobiecego) aż po ostateczny — na miarę współczesności — kształt, kiedy to owe manekiny pośród rozdzierającej muzyki, nasilającej się czerwieni światła, w obliczu zbliżającej się wojny, „w napięciu ziewając” obserwują smutny taniec samotnej „wygnanej z raju Ewy” (*Regio*).

Tu zamyka się mur Różewiczowskiego Piekła. Poza nim tylko nieosiągalny świat dzieciństwa, małeńka wyspa „jedynych mieszkańców nieba na ziemi”.

Pokonany przeto sam przez siebie, ponieważ raz jeszcze — niepewny apokaliptycznego zniszczenia — zaufał pustym od dawna ideałom, porzucając wysiłek prawdziwego potwierdzenia swej istoty i zmierzenia się z jakże przecież nową rzeczywistością, skazany jest człowiek na okrutną karę przedmiotowości. Skazany na Piekło tego Nic, które jest szczelnie wypełnione Wszystkim i gdzie on, dumny niegdyś pan świata, zepchnięty został do poziomu bezwolnego stworzenia. Kara zaś jest tym dotkliwsza, że nie pozbawiony czucia (m. in. ciało kobiece jest czystym i sakralnym „elementem”, wzbudzającym wieczny niepokój i pragnienie w tym, co nieczyste i złe, czyli w manekinie-mężczyźnie) uparcie dąży do jakiegoś raju, którego obraz dawno został zapomniany, a czego, głupiec, — po prostu nie widzi — i to małe „być być być za wszelką cenę” pogrąża go, jeszcze nie obeschłego po Potopie, w coraz głębszych pokładach Piekła. Wszelkie pragnienia tego nowego człowieka, wszelkie jego gesty i słowa są pozorem autentycznego życia, są maską nałożoną na pustą twarz. Żyje żyjąc śmierć.

Zanim podamy kilka jeszcze nasuwających się wniosków, przypomnijmy ramową konstrukcję, w obrębie której umieściliśmy twórczość Różewicza.

Wskazane przez nas tematy realizują się poprzez konkretyzację konsekwentnie rozwijających się motywów: świata bez wartości, deformacji ciała, sielankowego motywu dzieciństwa i domu. Różnice zaś między tematami wynikają przede wszystkim z funkcji, jakie te same przecież motywy spełniają:

1) motyw świata bez wartości jest w temacie Potopu wyrazem bezwartościowości prawd duchowych po ich „wojennej weryfikacji”, w temacie Piekła zaś — wyrazem bezdusznego zagubienia autentyczności życia;

2) motyw deformacji ciała wskazuje w temacie Potopu na potworność zbrodni i nie zawinionej śmierci, w temacie Piekła — na potworność życia;



3) optymistyczna i kreacyjna w ramach tematu Potopu moc motywu sielankowego finalizuje się w temacie Piekła w wizji tragicznej.

Dodajmy też, że oba tematy układają się w porządku utrwalonym tradycją: Potop jako ostrzeżenie, potem następuje zlekceważenie ostrzeżenia, i Piekło jako kara. Z tym może — istotnym bardzo — zastrzeżeniem, że jak dla tematu Potopu istnieją dość ściśle metafizyczne implikacje w tradycji (m. in. posługuje się tu poeta jeszcze dawnym rozumieniem grzechu, winy i kary), tak dla tematu Piekła również ściśle już one nie są (częstokroć tylko pewne formalne sygnały wskazują, że możemy przypuszczać analogię z Piekłem, np. dominacja czerni i czerwieni, kłębowiska ciał, rozdzierająca muzyka, ostre, cuchnące zapachy, deformacja ciała itp.), bowiem owo dawne pojęcie winy, grzechu i kary zostaje — jako nie mające współcześnie uzasadnienia — odrzucone. Nie grzeszy się za życia (w życiu), a grzeszy się takim właśnie, jakie jest, życiem. Piekło jest nie poza, nie na zewnątrz ziemskiego bytowania, a jest samym tym bytowaniem; nie ma bowiem dobra ani pragnienia dobra, nie ma grzechu i nie ma popadania w grzech — jest nicość i bezdusność: nowy i jedyny grzech, nie przeciwko boskiej istocie Stwórcy, lecz przeciwko boskiej istocie samego życia. Piekło, inaczej niż Potop, uzyskuje współcześnie odmienne od tradycyjnego uzasadnienie.

Z kolei oczywistością będzie wspomnienie, że funkcje, jakie pełnią konstruujące oba tematy motywy, są uwarunkowane „punktem widzenia” podmiotu wypowiadającego. W temacie Potopu będzie to dążenie do tożsamości z wiecznie żywą materią świata, wchłanianie tego świata, by pokonać śmierć i zniszczenie. Stąd i czas przeszły dla relacji o Potopie (por. choćby fragmenty cytowane w rozdziale poświęconym temu tematowi) jako zagładzie ograniczonej w czasie. W temacie Piekła będzie już tożsamość „wymuszona”, zgoda — oczywiście nie w perspektywie moralnej — na świat, jaki jest. I tu relacja przeważnie w czasie teraźniejszym<sup>35</sup> (por. fragmenty przytaczane w części pracy poświęconej tematowi Piekła), istotną cechą Piekła jest bowiem m. in. jego wieczne trwanie.

Mamy zatem przejście od czystej niejako wizji tragicznej, poprzez optymistyczną, ponownie do tragicznej, nieco wszakże zmodyfikowanej, nieobca jest jej bowiem groteska i ironia (inaczej rzecz ujmując, jest to przejście od pozytywnego do negatywnego charakteru żywiołu materialno-cieleśnego). Kierunek pierwszego przejścia, czyli równoważe-

<sup>35</sup> Funkcję czasu teraźniejszego pełnią także częste bezokoliczniki czy rzeczowniki odsłowne (jest to czas wieczny i bezosobowy, por. np. *Poemat otwarty* czy *Za przewodnikiem z Twarzy trzeciej*).

nie wizji tragicznej optymistyczną, jest rezultatem głównie „somatycznego” widzenia rzeczywistości. Drugie dokonuje się już w perspektywie przede wszystkim moralizatorstwa. Obie perspektywy kształtują się w oparciu o „bezpośrednie dane świadomości”: 1) nie ocalało nic, tylko materia świata, tylko moja cielesna powłoka; 2) skoro wartości zdewaluowały się, jakże mogę — zachowując godność, odpowiedzialność i lojalność — odwoływać się do jakichkolwiek z nich. Prawdziwe będą tylko te, które bezpośrednio wiążą się z pierwszą wartością — życiem, kontynuacją życia.

W takim kontekście ciało nie jest symbolem, tematem, a w żadnym razie obsesją w twórczości Różewicza. Podobnie wojna czy chaos współczesnego świata — bezpośrednio dane doświadczenia, które wymagają rozwiązania. Atoli pamiętać trzeba, że jest to rozwiązanie przede wszystkim na poziomie literatury, tradycji, mniej, czy bardziej widocznej konwencji<sup>36</sup>. Rozwiązanie, w którym Potop jest literackim „przetworzeniem” wojny<sup>37</sup>, Piekło — obrazem współczesnego świata<sup>38</sup>.

Przypomnienie chociażby obszernej tradycji literackiej obu tematów przerasta rozmiary szkicu, dlatego też na zakończenie pragniemy przedstawić jedynie zarys nowego może spojrzenia na twórczość Różewicza, biorąc pod uwagę tylko jego rodzaj widzenia rzeczywistości.

Dzieło autora *Niepokoju* włącza się z jednej strony do plebejskiego, z drugiej do moralistycznego nurtu literatury. Do pierwszego pozwala je zaliczyć materialno-cielesny charakter widzenia świata. Wymieńmy tu kilka elementów:

1) motyw deformacji ciała w temacie Potopu, motyw ożywiającej funkcji cielesności i motyw groteskowej deformacji ciała w temacie Piekła;

2) somatyczne i skatologiczne słownictwo;

3) żywiołowa i chaotyczna kolażowość poematów, mnożenie dosadnych epitetów, tasiemcowe słownikowe wyliczanki;

<sup>36</sup> Przypominanie tej prawdy oczywistej wydaje się może banalne i nie na miejscu. Pamiętajmy wszakże, że dla przeprowadzenia rzeczywiście istotnych badań porównawczych mało ważne wydają się paralele, zawsze chyba wątpliwe, między biografiami i twórczością. Cóż np. trwałego pozostało w literaturze z puścizny Wilde'a czy Przybyszewskiego, coż pozostałoby z Byrona, gdyby dokładnie zweryfikować jego twórczość i rozsądnie wyważyć biograficzną legendę.

<sup>37</sup> Tu istnieją konkretne podstawy do ujęcia twórczości Różewicza w wymiarze uniwersalnym, jako całość stanowiącej parabolę. Literackie „przetworzenie” wojny daje metaforyzację dwojakiego rodzaju: wskazuje na archetypiczną reakcję poety na zło i zagładę oraz zmusza do ujęcia świata przedstawionego jako spójnej parabolicznej konstrukcji.

<sup>38</sup> Analogicznie jak w przyp. 37, istnieją bowiem, jak wykazaliśmy, ścisłe zależności między obu tematami.



4) zdecydowana kolorystyka (w samej tylko poezji określenia barwy pojawiają się około 1000 razy);

5) jarmarczność, elementy kiczu i egzotyki (szczególnie w pierwszym okresie rozwoju twórczości Różewicza).

Pozytywny charakter żywiołu materialno-cielesnego kieruje poszukiwania ku literaturze ludycznej (by wymienić tylko Arystofanesa, Rabelais'go, literaturę sowizdrzalską) bądź ku literaturze o charakterze sielankowym (np. nie skonwencjonalizowana, „nieliteracka” sielanka grecka czy apologia „życia naturalnego” u Rousseau). Tu plebejskość współczesnego poety wyraża się najpełniej.

Natomiast negatywny charakter wspomnianego żywiołu uzyskuje doskonały wyraz w motywie groteskowej deformacji i potwornienia ciała. Mogłyby się tu nasuwać pewne analogie z np. *Kaprysmi* Goyi, z malarstwem Boscha, może i Bruegla Starszego; pewnych inspiracji dopatrzeć by się można w poezji Baudelaire'a czy prozie Schulza. Wszakże jakiegoś bliższego odpowiednika w tradycji nie ma zapewne z tej przyczyny, że negatywny charakter owego żywiołu wyznaczony jest konsekwentnie ograniczoną perspektywą moralną. Brak jej bowiem w egzystencjalistycznych prezentacjach Kafki (np. *Przemiana*, *Schron*, *Spiewaczka Józefina*, czyli *Naród myszy*), w ekspresjonistycznych wierszach Bonna czy w filozoficznej perspektywie *Pieśni kalękujących* Leśmiana. Trudno byłoby ją także dostrzec u Witkacego, Ionesco czy Becketta. Związki twórczości Różewicza z twórczością kilku wyżej wymienionych pisarzy (krytyka wielokroć na nie wskazywała) polegałyby raczej na tym, że bez mała wszystkim wybitnym dziełom dwudziestowiecznym nieodłączna jest, bardziej czy mniej, groteska, a przede wszystkim postawa pisarza silnie akcentująca dystans wypowiadającego do przedstawianego przezeń świata.

Owa konsekwentnie ograniczana perspektywa moralna zmusza więc do poszukiwania podobieństw gdzie indziej. Nie chodzi wszakże, mimo częstych tego ze strony poety deklaracji, o Lwa Tołstoja, Camusa czy Dostojewskiego. Jesteśmy bowiem skłonni twierdzić, co wywoła zapewne sprzeciw, że istnieje dość bliskie nawet powinowactwo między moralną postawą Różewicza i Faulknera. Obaj występują w imię wierności elementarnych wartości życia. Obaj kreują doskonale wizje prawdy i dobra: u jednego będzie to mityczna nieomal, ale i jakże rzeczywista, kraina Yoknapatawpha, u drugiego — ogromne możliwości jakie niesie niezniszczalny żywioł materialno-cielesny. I obaj, tak bardzo naturalnie i z wielką godnością omijając nihilizm i pesymizm, ponoszą klęskę<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Podobieństwo daje się wyszukać i w wielu innych płaszczyznach, łączy ich bowiem m. in. liryczna prostota i patos czy miłość i nienawiść. Pewne analogie uwidoczniają się również i w tym, że obaj tworzą „na przełomie” (przyjmując od-

Różewicz jako jeden z niewielu mógłby podpisać się pod wspaniałym oświadczeniem Faulknera: „Pisarz musi uczyć sam siebie, że najnikczemniejszą rzeczą jest bać się, i ucząc siebie tego, zapomnieć o tym na zawsze i nie pozostawić w swoim warsztacie miejsca na nic prócz starych pewników i prawd serca, starych powszechnych prawd, bez których każda opowieść jest efemeryczna i skazana na zgubę — miłości, honoru, litości i dumy, współczucia i poświęcenia”.

Instytut Filologii Polskiej  
Zakład Współczesnej Literatury Polskiej

*Jacek Brzozowski*

A SKETCH FOR THEMATIC ANALYSIS  
OF TADEUSZ RÓŻEWICZ'S WORKS

When analyzing Różewicz's works, — using the category of motif and that of theme as a set of motifs materialized in an object — one can state that the author is preoccupied with two successive themes: that of Deluge and that of Inferno. The former is to be regarded as a literary transformation of the war experience and at the same time as an attempt at a rebuilding of the post-apocalyptic world (the motifs of: death and deformation of the body, world devoid of values, purifying function of the material and bodily elements — a kind of catharsis). As in the myths about the Flood a coexistence of the motifs belonging both to the tragic and the optimistic visions can be noticed. The latter theme — which is a literary picture of the present life — seems to be a materialization of two motifs only: 1) world devoid of values, and 2) grotesque deformation of the body.

The shift of the Deluge theme to the Inferno theme finds its expression in the materialization of the optimistic motif in the tragic vision, as well as in a change of viewpoint of the speaking subject: formerly he was seeking to identify himself with the world, now he feels compelled to accept the identity. The material and bodily element, which originally was considered beneficial, now becomes grotesque and evil.

The fact that Różewicz treats the naturalistic element as beneficial permits to include his literary output in bucolic literature. The disapproving attitude toward the naturalistic element is defined by the moral perspective leading almost to asceticism.

---

powiednie zastrzeżenia można by stwierdzić, że te zmiany, które zachodziły w międzywojennej Ameryce, ostro i zdecydowanie wystąpiły w Europie powojennej — np. tak istotne dla twórczości obu pisarzy wkroczenie „wielkiego świata” na prowincję czy konfrontacja „małych” wyobrażeń i prawd z jakże przecież pustą wielkością współczesnej cywilizacji).