

Między słowem, milczeniem i... słowem.

O wierszu *** [*Czas na mnie...*]
z tomu *Płaskorzeźba*

„Tworzyć”, „zastrzelić się”, „udawać wariata” lub „milczeć”. Między tymi czterema możliwościami musi wybierać współczesny poeta – stwierdził Tadeusz Różewicz w pierwszym z przemówień wygłoszonych przezeń podczas międzynarodowego spotkania poetyckiego w Strudze w roku 1987¹. Odbierając Złoty Laur, wyróżnienie przyznawane w ramach macedońskiego festiwalu, owo fundamentalne pytanie o granicę między słowem i milczeniem ponowił:

Dlaczego poeta milczy? Dlaczego zamilkł? Czemu nie piszę już wierszy? Chciałbym Wam powiedzieć o tym, w jakiej sytuacji znajduje się Wasz laureat. Czemu nie piszę wierszy od wielu lat. Milczę. Nie chodzi tu o jakieś trudności i ograniczenia polityczne, społeczne, obyczajowe... o cenzurę państwową czy kościelną. To są rzeczy banalne, pospolite i już takie znane, nudne... Czemu milczy poeta? [...] Otóż zagadnienie, o którym od wielu lat myślę, to właśnie problem milczenia poety. Nie milczenie przymusowe, ale dobrowolne. Jest to dla mnie problem głębszy i ważniejszy od różnych kryzysów powieści, liryki czy dramatu... od trudności technicznych, artystycznych.

Problem milczenia poety to problem centralny dla mnie, poety współczesnego. Czy poeta poważnie myślący (w ogóle myślący) musi zamilknąć?

*Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu.

¹ T. Różewicz, *Dialog poezji z przyszłością (po 30 latach)*, [w:] tenże, *Utwory zebrane. Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 155. O ile nie podaję inaczej, utwory Tadeusza Różewicza cytuję za najnowszą zbiorową edycją wrocławską (*Utwory zebrane*, red. J. Stolarczyk). W dalszej części tekstu stosuję następujące skróty: MO – *Matka odchodzi*, P – *Poezja*, PR – *Proza*. Liczbą rzymską oznaczam tom, arabską – stronę.

Czasem myślę, że cierpienie ludzkie staje się coraz ciemniejsze, cięższe, że jest pozbawione nadziei, że jest tak ciężkie jak pustka... ilość cierpienia, waga zwiększa się... jest niewypowiedziana i poeta milknie (*Słowo i milczenie*, PR III 159).

Słowa te wypowiadał twórca, który od czterech lat – czyli od chwili ukazania się autorskiego wyboru *Na powierzchni poematu i w środku* – nie ogłaszał drukiem nowych wierszy. Milczenie miało potrwać do roku 1991, kiedy to na półki księgarni trafił tom *Płaskorzeźba*, w którym o poezji zatrzymanej i zatrzymującej się na granicy wysłowienia mówi się wprost:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza
[...]
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści

(*** [*poezja nie zawsze...*], P III 255)

teraz
pozwalam wierszom
uciekać ode mnie
marnieć zapominać
zamierać

żadnego ruchu
w stronę realizacji

(*teraz*, P III 257)

Dlaczego poeta, który milczał, przemówił? Co może mieć do powiedzenia ktoś, kto osiągnął najwyższą świadomość niewystarczalności języka? Jak ma mówić/pisać, by słowa nie rozpadały się, kiedy tylko wyjdą z ust/zostaną zapisane? Nie jestem pewien, czy odpowiedź na tak sformułowane pytania pada (a nawet: czy może paść) na kartach *Płaskorzeźby*. Jeśli tak, zawarta jest *implicite* w utworach składających się na ten wyjątkowy, być może najwybitniejszy Różewiczowski tom – w ich zaskakująco jednorodnym profilu treściowo-obrazowym, pozwalającym jednej z interpretatorek pisać o „Różewiczu mistycznym”², oraz w ich formie, na przemian wielomównej i małomównej, usiłującej dotknąć, unaocznic, odcisnąć w materii słownej to wszystko, czego dotknąć, unaocznic, odcisnąć nie sposób.

W *Płaskorzeźbie* nie ma, być może, niczego, co – przynajmniej w formie załączkowej – nie byłoby obecne w twórczości z poprzedzającego ją czterdziestolecia, a co dałoby się ująć w triadycznej formule: śmierć Boga – śmierć człowieka – śmierć poezji. Jest jednak pewien rodzaj świadomości, stanowiącej

² D. Heck, *Różewicz mistyczny (Z notatek)*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 142-148.

rezultat kilkudziesięcioletniej pracy poetyckiej i wielu dotkliwych, najgłębiej ludzkich doświadczeń – świadomości, by tak rzec, krańcowej, domkniętej, sumującej. Na poziomie najbardziej podstawowym można by tu mówić o doświadczeniu daremności wiersza. Owa gorzka wiedza nie tylko nie prowadzi do kapitulacji, ale, zgodnie z prawem paradoksu, pozwala zaangażować wszystkie siły, uruchomić wszelkie twórcze rezerwy – jakby poeta zrywał się do ostatecznego, rozstrzygającego, a także w najwyższym stopniu ryzykownego skoku nad przepaścią (raną?) poezji.

Jacek Brzozowski zwrócił przed laty uwagę na metaforyczność tytułu Różewiczowskiej książki. „Zapisaną w płaskorzeźbie myśl” widział m.in. jako konstatację niedoskonałości formy,

[...] która jest nam dana jako wyraz, jest tylko pretekstem, tylko zarysem i przybliżeniem, a wobec tego odczytując ją, winniśmy pamiętać o tle, z jakiego wyrasta. Ważne bowiem, ważniejsze, jest owo tło: życie, rzeczywistość, materia losu, a nie forma, która, chociaż jedyna i konieczna, jest tylko słabym, niewyraźnym, płaskim, spłaszczonym o nich napomknieniem³.

Zauważał również, że zgoda na elementarną porażkę twórcy, przyznającego: „nie wiem, nie potrafię wyrazić do końca”, stanowi zarazem „najpełniejsze z możliwych zwycięstwo”⁴.

Gdybym miał coś dodać do myśli Brzozowskiego, rzekłbym obrazowo, iż istota owego paradoksalnego zwycięstwa polega na upartym i wytrwałym drążeniu powierzchni ciemnej materii w poszukiwaniu kształtu możliwie wiernie przybliżającego prawdę (o literaturze, życiu i ich wzajemnym związku). Każdy bowiem zdecydowany i precyzyjny ruch dłuta, każde słowo w sposób naturalny i konieczny przylegające do innego słowa, czyni bardziej prawdopodobną odpowiedź na fundamentalne pytania literatury. W tomie z roku 1991 autor *Zielonej róży* zbliżył się do doskonałości, jaką nawet najwięksi osiągnęli z trudem lub nie osiągnęli jej wcale.

Bodaj najdobitniejszą egzemplifikację Różewiczowskiego mistrzostwa stanowi ascetyczny, składający się z czternastu wersów i trzydziestu ośmiu słów, wiersz poświęcony pamięci Konstantego Pużyny:

Czas na mnie
 czas nagli

 co ze sobą zabrać
 na tamten brzeg
 nic

 więc to już
 wszystko
 mam

³ J. Brzozowski, *Mieszkaniec krainy bez światła*, [w:] *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*, red. J. Brzozowski i J. Poradecki, Łódź 1993, s. 164–165.

⁴ Tamże, s. 165.

tak synku
to już wszystko

a więc to tylko tyle

tylko tyle

więc to jest całe życie

tak całe życie

(*** [Czas na mnie...], P III 259)

Sytuacja liryczna: ostatnie chwile przed podróżą, przed wyprawieniem się na „tamten brzeg”. Rozmowa syna z matką, rozmowa finalna i niejako „pierwsza”, bo złożona ze słów najprostszych (i w najwyższym stopniu abstrakcyjnych: „nic”, „wszystko”), w której życie zostaje ostatecznie odarte ze złudzeń. Jak wielki jest niemy krzyk, jak donośny i rozpaczliwy protest, sprzeciw wobec przemijania – niedomkniętych rachunków, niezalutowanych spraw, pytań pozostawionych bez odpowiedzi – uświadamia lektura rękopisu (w *Płaskorzeźbie* manuskrypty są reprodukowane obok wersji ostatecznych), w którym utwór jest czterokrotnie dłuższy od podanego do druku.

Słowa artykułowane są tu przez „ściśnięte gardło”, poeta dąży bowiem do osiągnięcia maksymalnej ekonomii wyrazu. Słusznie Wojciech Kass uznaje opozycję zaimków „nic” i „wszystko” za opozycję „totalną”⁵; na poziomie tekstu rozgrywa się między tymi słowami cały dramat ludzkiego odchodzenia. Człowiek, powiada Pascal, został „zawieszony” między „dwoma otchłaniami, Nieskończonością i Nicością”, jest „pośrodkiem między niczym a wszystkim”⁶. Czy uprawnione jest umieszczanie współczesnego wiersza w kontekście Pascalowskiej refleksji? Na pierwszy rzut oka nic nie uprawomocnia takiej perspektywy. W tekście nie ma śladu myślenia podług kategorii metafizycznych czy religijnych. Przeciwnie: można by rzec, iż jest to utwór w najwyższym stopniu ateistyczny czy też materialistyczny, bo ukazujący życie jako proces dochodzenia do arcybolesnej świadomości, że jesteśmy niczym, że pozostaje po nas doskonała nicość. Nic to wszystko, wszystko to nic – tak można by streścić główną tezę wiersza⁷, stanowiącego, jak sądzę, zapis sytuacji krańcowej, stanu, który nazwałbym ostatecznym osłupieniem wobec niepojmowalnej umysłem nieobecności istnienia. „Zbyttna prawda osłupia nas” – tłumaczy autor *Prowincjatek*⁸. Różewicz próbuje przełamać ową katatonię języka, ukazać, wyrazić, przybliżyć moment graniczny – ze swej istoty nieopisywalny, wymykający się wyrażaniu.

Przyjrzymy się słownej tkance wiersza⁹. Najliczniej reprezentowane są tu zaimki: „mnie”, „co”, „sobą”, „tamten”, „nic”, „to” (czterokrotnie), „wszystko”

⁵ W. Kass, *Zostały dla nas złoża najciemniejsze?*, [w:] *Dorzecze Różewicza*, red. J. Stolarczyk. Wrocław 2011, s. 28.

⁶ B. Pascal, *Myśli*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 2008, s. 52.

⁷ Por. W. Kass, dz. cyt., s. 28.

⁸ B. Pascal, dz. cyt., s. 55.

⁹ Dzieląc słowa wiersza na grupy odpowiadające poszczególnym częściom mowy, rozszerzam nieco typologię zaproponowaną przez Wojciecha Kassa (dz. cyt., s. 28).

(dwukrotnie), „tyle” (dwukrotnie) – stanowią one 34% wszystkich słów. Frekwencja pozostałych części mowy przedstawia się następująco:

- rzeczowniki: „czas” (dwukrotnie), „brzeg”, „mamo”, „synku”, „życie” (dwukrotnie) – 18%;
- czasowniki: „nagli”, „zabrać”, „jest” – 8%;
- przymiotniki: „całe” (dwukrotnie) – 5%;
- przyimki: „na” (dwukrotnie), „ze” – 8%;
- partykuły: „już” (dwukrotnie), „tak” (dwukrotnie), „tylko” (dwukrotnie) – 16%;
- spójniki: „więc”/„a więc” (trzykrotnie) – 8%.

Konstrukcja logicznie zbudowanego komunikatu opiera się najczęściej na trzech filarach: (1) rzeczownikach, które wskazują wykonawców czynności i elementy otoczenia, w jakim przychodzi im działać; (2) czasownikach, które określają relacje między składowymi całościami; (3) przymiotnikami, które opisują, charakteryzują, dookreślają. Funkcję służebną, łączącą, pełnią spójniki i przyimki. Dla zaimków przewidziano rolę zastępczą, uzupełniającą; pojawiają się one wszędzie tam, gdzie obecność materiału oryginalnego, pełnowartościowego nie jest konieczna. Zaimek nie posiada własnego znaczenia, jego „treść” dostępna jest jedynie poprzez relację z inną częścią mowy, do której odsyła. To znak niepełny, dlatego komunikat zawierający większą niż przeciętna ilość zaimków odbieramy zazwyczaj jako nazbyt ogólnikowy, nie w pełni zrozumiały, niekiedy nawet: amorficzny.

Organizując tak a nie inaczej językową przestrzeń wiersza, osiągnął Różewicz efekt zadziwiający: oto semantyczna materia komunikatu niejako zatrzymuje się na granicy między mową a milczeniem, „powierzchnią” a „tłem”, zastyga w połowie dystansu, jaki dzieli nazwanie od napomknienia, sugestii, aluzji. Czytelnik może odnieść wrażenie, jakby przypadkowo przysłuchiwał się rozmowie, której treść nie jest dana w całości, i której poszczególne elementy trzeba dorozumieć, dopowiedzieć, dookreślić. Jest to dialog przyciszony, prowadzony w ciemności, niknący w pustce. Struktura tekstu rozpięta została na kilku rzeczownikach, po pierwsze – wskazujących uczestników rozmowy, matkę i syna, po drugie – rysujących symboliczną mapę sytuacyjną: „czas”, „brzeg”, „życie”. Niemal cała semantyka utworu opiera się na tych pięciu wyrazach, wykreślających najważniejsze pola znaczeniowe: upływania, mijania, graniczności, liminalności, wreszcie zaś: wspólnoty i rozdzielenia.

Minimalizm formalny wiersza, jego ascetyczny, rudymentarny kształt językowy doskonale przylega do treści. Dotkliwie prosta konstatacja, że w perspektywie eschatycznej, w sytuacji zamykania życiowych rachunków „wszystko”, co składa się na historię pojedynczego człowieka, niespodziewanie zanika, zamiera, obraca się w nicość, ta arcybolesna konstatacja zyskuje tu jedynie adekwatny ekwiwalent słowny. Język przestaje wyrażać – zwija się, wycofuje, rozpada na oczach czytelnika, podobnie jak w przedśmiertnej chwili zwija się, wycofuje i rozpada ludzkie życie. Ów rozpad Różewicz demonstruje nam niejako naocznie, operując na żywym organizmie wiersza, dokonując

amputacji już nie tylko elementów zbędnych estetycznie, ale także niektórych koniecznych składników sensu. Luke, jaka w ten sposób powstaje, czytelnik musi wypełnić sam. Można tu mówić o specyficznej implozywności tekstu, która tak bardzo fascynowała autora *Głosu Anonima* w późnych dziełach Samuela Becketta¹⁰.

„Czas na mnie” – ktoś, kto wypowiada tę kwestię, zasiedział się, musi wstać i wyjść, żegna się. „Czas nagli” – po co to powtórzenie? Ono poszerza nieco optykę sytuacji z pierwszego wersu, nie odnosi się już tylko do podmiotu, jest znamieniem wezwania do odejścia obejmującego wszystkich i każdego z osobna. Zarazem pogłębia wrażenie pośpiechu, brzmiąc niczym rozkaz, polecenie nieznoszące sprzeciwu: trzeba wyjść już, teraz, natychmiast. „Co ze sobą zabrać” – wyruszający w drogę w popłochu i pomieszaniu chciałby jeszcze spakować bagaż, ale następny wers obnaży daremność tych wysiłków, „podróż” okaże się równoznaczna z odejściem ostatecznym. Za sprawą określonego podziału wersów („co ze sobą zabrać / na tamten brzeg”) poeta uzyskuje efekt, by tak rzec, ogłuszającego zaskoczenia. Nie chodzi o żaden wyjazd – mówi się tu o śmierci.

Określenie „tamten brzeg” jako jedyne wyłamuje się z zamierzonej zgrzebności języka, z elementarnej prostoty słów najpierwszych – brzmi w nim tyle samo gorzkiej ironii, ile bezradności i bezbronności, manifestujących się ucieczką od dosłowności w jakąś, brzmiącą niemal jak zakłęcie, peryfrazę. Semantyczna koniunkcja (1) wyrażen kojarzących się z sytuacją podróży, pośpiechu, pakowania i (2) obciążonego metaforą frazeologizmu wywołuje czytelnicze zaskoczenie. Są to elementy bliskie znaczeniowo na poziomie literalnym. „Tamten brzeg” mógłby być wszak celem podróży rzeczywistej, przeciwległym brzegiem rzeki, jeziora, morza itp. Jednak świadomość symbolicznej funkcji tego peryfrastycznego określenia sprawia, że traktujemy je jako wyrazisty sygnał metaforyczności całego tekstu. Tylko w tym jednym punkcie wiersz Różewicza próbuje dotknąć, wskazać, obudować słowem niedostępną, niepojmowalną, niemożliwą do objęcia rzeczywistość „drugiej strony”, wykraczającej poza skończony wymiar ludzkiego życia. Próbuje i kapituluje, bo na najbardziej podstawowym poziomie, na poziomie pojedynczego słowa, jest w stanie zaledwie przeciwstawić jeden zaimek (tu, to, ten) drugiemu zaimkowi (tam, tamto, tamten). Jedynie w ten sposób – posłużmy się bliźniaczym określeniem z wcześniejszego o dwadzieścia lat wiersza *Przesypywanie* – „jak przez dziurę w rzeczywistości / przeciska się ten świat / na tamten świat” (P III 158).

Wersy „więc to już / wszystko” stanowią znakomite *exemplum* tak ważnej dla Różewicza zasady ekonomii słów (dziedzictwo Norwida i Przybosa) – wprowadzenie przerzutni sprawia, że widoczne stają się oba aspekty pytania: temporalny („tak krótko to trwało?”) i kwantytatywny („tylko tyle z tego zostało?”). Definitywność i bezwzględna surowość konkluzji rozpisana została na trzy części, w każdej z nich pada pytanie i odpowiedź. Odbywa się tu przyśpieszone, wymuszone przez nieubłagany porządek rzeczy, a wtłoczone w porządek języka, zamykanie życiowych rachunków.

¹⁰ „[...] uwielbiałem go [Becketta – P.D.] za to, że coraz mniej pisał, że redukował tekst” (*Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte – z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Jerzy Jarocki, [w:] Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 228*).

Owa trzystopniowość, trzyetapowość zakończenia każe jeszcze raz zastanowić się nad kompozycją tekstu, nad jego znaczeniową i logiczną organizacją. Po pierwsze – sytuacja rozstania/wyjazdu/śmierci i rozmowy, która owej sytuacji towarzyszy. Po drugie – próba podsumowania, dokonania remanentu, sporządzenia rejestru końcowego. Po trzecie – konstatacja, że zawartość, ciężar, treść życia, którą obejmujemy zaimkiem upowszechniającym „wszystko”, równie dobrze można wyrazić zaimkiem przeczącym „nic”; że w obliczu zamknięcia, w sytuacji krańcowej, zawartość, ciężar i treść okazują się zbiorami pustymi. Po czwarte – trzykrotne upewnienie się, że właśnie tak jest. Pytanie i odpowiedź, która jest powtórzeniem całości lub części pytania, brzmiąca jak jego echo. Echolalijność jako sygnatura znikania, odchodzenia, zamykania. Trzystopniowość niejako rytualna – pytania wprowadzane spójnikiem „więc”, usiłujące egzorcyzmować nicność, i odpowiedzi potwierdzające ją, ustanawiające, pieczętujące. Przy tym – kompozycja podwójnie domknięta: (1) właśnie owymi finalnymi trzema pytaniami i trzema odpowiedziami oraz (2) kłamrą powtórzeń rzeczownikowych „czas – czas” „życie – życie”, które otwierają i zamykają utwór: „Czas na mnie / czas nagli”, „więc to jest całe życie / tak całe życie”. Nie sposób wyobrazić sobie bardziej ascetycznej, precyzyjnej i bezwzględnej formuły mówienia o śmierci.

Właśnie: mówienia, jest bowiem wiersz Różewicza projekcją jakiejś wyimaginowanej rozmowy dwojga bliskich ludzi, matki i syna. Figura matki – dowodzi w interpretacyjnym komentarzu do tomu *Matka odchodzi* Dariusz Szczukowski –

[...] w „tropolologicznym” odczytaniu uruchamia cały zespół metafor, metonimii oraz bogaty repertuar symboli i mitów. Motyw matki jest dla Różewicza pre-tekstem, na którym zaszczebia poeta siatkę znaczeniową związaną z konstrukcją podmiotu¹¹.

W skomponowanym w roku 1999 prozatorskim tekście *Teraz pisze Różewicz*:

Oczy matki wszystko widzące patrzą na urodziny patrzą przez całe życie i patrzą po śmierci z „tamtego świata”. [...]

Wiesz, Mamo, tylko Tobie mogę powiedzieć na stare lata, mogę to powiedzieć bo jestem już starszy od Ciebie... nie śmiałem Ci tego powiedzieć za życia... jestem Poetą. Bałem się tego słowa nigdy go nie powiedziałem Ojcu... nie wiedziałem czy się godzi coś takiego mówić.

Wchodziłem w świat poezji jak w światło a teraz szykuję się do wyjścia, w ciemność... przeszedłem piechotą krainę poezji widziałem ją okiem ryby kreta ptaka dziecka mężczyzny i starca dlaczego tak trudno wypowiedzieć te słowa: „jestem poetą”, szuka się zastępczych słów, żeby zakomunikować ten „fakt” światu, Matce (MO 7-8).

¹¹ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 69.

Posłużenie się w wierszu dedykowanym pamięci Puzyny formułą dialogu matki z synem jest równoznaczne z wygenerowaniem najbardziej pierwotnej sytuacji poetyckiej. Matka to przecież pierwsza nauczycielka mowy, szarfarka słów, które porządkują świat, nadają mu kształt i sens. Postaci zwracają się tu do siebie z czułością: „mamo”, „synku”, co, jak sądzę, istotnie wpływa na wzmożenie dramatyizmu wypowiedzianych kwestii. Oto ten, który szykuje się do odejścia, jawi się w całym swoim pomieszeniu, bezbronności i bezradności, właśnie jako dziecko wymagające opieki i wsparcia. Cała pomoc, jakiej może udzielić mu matka, to jednak trzy – lakoniczne, nagie – odpowiedzi na pytania o sens i wagę bycia: „to już wszystko”, „tylko tyle”, „tak całe życie”.

Milczenie, które rozlega się po wyartykułowaniu ostatniej z owych trzech kwestii, brzmi tym potężniej, im konsekwentniej zestawiamy ostateczny kształt utworu z jego wersją roboczą. Różewicz wyrzucił za burtę wiersza wiele istotnych fraz („ale ja jeszcze oddycham / jeszcze jestem w drodze / do człowieka do siebie / syna człowieczego / Twojego syna”, „wiem nie możesz mówić”, „i jak to jest // był bóg nie ma boga / była ojczyzna nie ma ojczyzny / była młodość / była miłość // jaki to zbrodniarz napadł mnie / okradł / czy to ja” i – jeśli prawidłowo odczytuję przekreślone słowa – „ulecz mnie”), zarazem zaś pozostawił faksymile rękopisu obok wersji drukowanej. Gdyby uwzględnić w interpretacji fragmenty usunięte, trzeba by stwierdzić, iż mamy do czynienia z wypowiedzią o charakterze co najmniej kryptoreligijnym („syn człowieczy”, „Twój syn”), ze swoistą repliką słynnego, wielokrotnie komentowanego wiersza *bez*, a może nawet z poetycką modlitwą do Maryi (oboczność i wzajemne przenikanie się zakresów semantycznych implikowanych przez relację syn – matka, Chrystus – Maryja). W takim kontekście błagalny zwrot „ulecz mnie” brzmiałby niemal jak wyznanie wiary.

Ale relacja między wersją finalną a rękopisem wiersza to już temat na osobny, znacznie dłuższy, artykuł.

SUMMARY

Przemysław Dakowicz

Between words, silence and... words. On the poem *** [Czas na mnie...]

(*** [Time for me...]) from the collection *Płaskorzeźba* (“Bas-Relief”)

This article is an attempt to analyze and interpret one of the most “ascetic” poems by Tadeusz Różewicz *** [Czas na mnie...] (***) [Time for me...] from the collection *Płaskorzeźba* (“Bas-Relief”).