

**Piotr Śliwiński**

Uniwersytet im.  
A. Mickiewicza w Poznaniu

## Paradoksy idiomu. Glosa

### Abstract

#### Paradoxes of idiom

The poetry of Tadeusz Różewicz – a prophecy of its own (and general) incapability and impossibility in the world where ‘poets are dead’ – starts to resemble prose. It is a poetry after the death of poetry, it is written in the world after the death of the world. Różewicz – with all his details, described episodes, references to various “life’s” situations, quotes of factual events – being an angry moralist, at the level of a general diagnosis of reality, seems to be, despite all hesitations, a writer resigned, even a nihilist. The key question of this text is as follows: how it was possible to form *own* poet’s language, his own *idiom*, how it was possible within the radical consciousness of the end? The answer: the paradox of Różewicz is constituted on the fact that he has to – in the same moment – construct and to ruin his own poetic singularity. On the one hand, this singularity is to be found among the most important marks that enable us to identify poetry, on the other, its desire transforms the very same singularity into a dwelling of vanity, lightness, triviality, a sick ambition of all writers, a fetish. To be and not to be a poet, that is the Różewicz’s dilemma.

**Słowa kluczowe:** idiom, styl, jednostkowość, świadomość

**Keywords:** idiom, style, singularity, consciousness

### 1.

Po wszystkim, co o nim napisano<sup>1</sup>, jest dzisiaj Różewicz poetą nie tak znów trudnym do okiełznania na poziomie mniej lub bardziej abstrakcyjnej całości,

---

<sup>1</sup> To cała biblioteka, poprzestanę jedynie na wymienieniu kilku pozycji, które – jako wyjątkowo ważne – funkcjonują „w tle” mojej wypowiedzi: T. Kunz, *Strategie negatywne w poe-*

w perspektywie historycznoliterackiej, lub za pomocą pojęcia modernizmu (jako jego graniczny przypadek<sup>2</sup>), lecz widziany z bliska nadal pozostaje niewyczerpanym źródłem pytań, często tych samych, lecz ciągle frapujących. Powyższe zdanie brzmi jak banał i jest banałem, gdyż – jak sędzę – sprawdza się przy okazji czytania dziesiątków wierszy.

Oto jeden z nich, bardzo znany.

Ale Jezus schylił się  
i pisał palcem po ziemi  
potem znowu schylił się  
i pisał na piasku

Matko są tak ciemni  
i prości że muszę pokazywać  
cuda robię takie śmieszne  
i niepotrzebne rzeczy  
ale ty rozumiesz  
i wybaczysz synowi  
zamieniam wodę w wino  
wskrzeszam umarłych  
chodzę po morzu

oni są jak dzieci  
trzeba im ciągle  
pokazywać coś nowego

Kiedy zbliżyli się do niego  
uczniowie  
zasłonił i wymazał  
litery  
na wieki

(*Nieznany list*, z tomu *Rozmowa z księciem*, 1960)<sup>3</sup>

Jest to jeden z wierszy apokryficznych, będący w istocie dopiskiem do tego, czego albo już nie ma, albo nie było nigdy; apokryf braku, forma znamienna dla poety, przypomniana tutaj nie w celu wzniecenia jeszcze jednej rozmowy o jego wierze/niewierze<sup>4</sup>, lecz dla pewnych obserwacji stylistycznych, które nasuwają się przy okazji lektury.

---

*zji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005; Z. Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana”. *Czytając Różewicza*, Warszawa 1993; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.

<sup>2</sup> Por. A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

<sup>3</sup> T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja 2*, t. VIII, Wrocław 2006, s. 160.

<sup>4</sup> Ateizm, albo – mówiąc ściślej – przeniesienie kwestii wiary z przestrzeni teologicznej do przestrzeni antropologicznej, omawia Mirosław Dzień. Być może porównawcza perspektywa

Oczywiście, kwestia, dlaczego Różewicz nie chciał uczynić ze swej poezji poszukiwaczki „nieznanego listu”, w którym przecież zapisane zostały słowa Boga, nie da się zupełnie przemilczeć. Zatem – nie był ich ciekaw? Przeczy temu nie tylko nieomal wszystko, co wiemy o jego wierszach, o ich gorzkiej, apofatycznej żarliwości, ale i warstwa stylistyczna przywołanego tekstu. Wystarczy wsłuchać się w tembr tworzących go słów: sytuują się zaledwie kilka taktów poniżej patosu, pomiędzy prostym oznajmieniem a stylizacją, na granicy rewelacji (odnowienie tajemnicy, sportretowanie Chrystusa jako właściciela zbawczego słowa) i repetycji („na wieki” zdaje się rodzajem niewiele znaczącego frazeologizmu), na obrzeżach *sacrum* i wyświechtania. Na trop świętości naprowadza konstatacja, maksymalnie oszczędna, wolna od wahań, obywająca się bez wszelkiej modalności. Jednak właśnie w tym tkwią przesłanki jej kompletnego zużycia, tak iż ostatecznie sprawia wrażenie świętości bez świata, a sugerowana przez nią tajemnica okazuje się wydmuszką. Wiersz nie szuka więc „nieznanego listu”, gdyż ten albo nie istniał, był pustą obietnicą sensu, albo – nawet jeśli coś znaczył – nie zdołamy tego stwierdzić. Od chwili, kiedy – usłyszawszy słowo Boga – nie umieliśmy już określić, czy to mówi Bóg, czy słyszymy w nim samych siebie, czy to, co słyszymy jest sensem, danym nam bezpośrednio, czy cytatem z naszych własnych potrzeb i marzeń, a może zwykłą halucynacją lub podróbką głębi, będzie ono już na zawsze podejrzane. Hieratyczna prostota oznajmującego zdania, atrybut proroka, denuncjuje prorockie intencje i możliwości. Potencjał orzekania o świecie, jak i potencjał performatywny, magiczny, zaczarowania świata ulegają równomiernemu rozproszeniu<sup>5</sup>.

---

jego rozważań doprowadziła do wyostrenia niektórych wniosków: „Autor *Kartoteki* pokazuje Chrystusa – «obcego człowieka» dokonującego aktu odmitologizowania własnej postaci, pozabiając ją boskich prerogatyw. Tym samym sprawia ostateczne uczłowieczenie samego siebie” (M. Dzień, *Człowiek w perspektywie eschatologicznej Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1, Bielsko-Biała 2010, s. 164). Wiersz *Obcy człowiek (Rozmowa z Księciem, 1960)* można odczytać inaczej jako – by ująć rzecz najkrócej – niemożność bycia człowiekiem, co dotyczy po równo Chrystusa i człowieka, gdyż to raczej człowiek zostaje odmitologizowany. Przypisywany mu głód świętości, sensu, tajemnicy, zaczarowania świata okazuje się nie istnieć. Przyniesione przez „obcego człowieka” (Chrystusa?) antyobjawienie („nie ma tajemnicy / nie czekajcie”) jest fundamentalnie spóźnione – człowiek nie pragnie już tajemnicy, już nie czeka. Demitologizacje Różewicza nie dotyczą Boga, tylko człowieka. Słowo „już” sugeruje, że kiedyś było inaczej, co – biorąc pod uwagę rozmaite utwory Różewicza – wcale nie jest pewne. Wtedy Bóg (Chrystus) nie byłby marzeniem, alegorią siebie lepszego, wytworzoną przez człowieka, lecz – na odwrót – to człowiek byłby niespełnionym marzeniem Boga, Jego porażką. Patrz również: R. Romaniuk, *Chrystus Różewicza*, „Znak” 2003, nr 3.

<sup>5</sup> Relacja między konstatacją a performatywnym opisana została m.in. przez Johnatana Cullera: „[...] konstatacja to wypowiedź roszcząca sobie pretensje do przedstawiania rzeczy takimi, jakimi one są, wypowiedź performatywna natomiast to zabiegi retoryczne, akty językowe, podważające owe roszczenia przez narzucenie kategorii językowych, powoływanie czegoś do życia, organizowanie świata, a nie po prostu przedstawianie tego, co jest. Mamy tu do czynienia z aporią «między» językiem performatywnym a językiem konstatacji. Aporia oznacza «ślepa uliczka», «impas» w nie dającym się rozstrzygnąć dylemacie [...]” (J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 117).

Piszę o ostatniej strofie, jakby stanowiła osobną, samowystarczającą całość, choć przecież w strofach wcześniejszych istnieją przesłanki „wymazania” znaków, które kreślił na ziemi Jezus. Wynika z nich, że znaki te mogły mieć dla ludzi (którzy są „jak dzieci”) wartość podstawową, lecz równie dobrze mogły być zapisem niepoważnym i lekceważącym. Warto zauważyć, że Chrystus, który w wierszu nie czuje się jednym z ludzi (bo mówi o nich – „oni”), równie dobrze mógł wymazać treści zasadnicze, ponad miarę ludzkich („dziecięcych”) możliwości, jak i takie, których odsłonięcie obnażyłoby jego własną nijakość. Być może ludzie są, faktycznie, „jak dzieci”, ale może Chrystus najzwyczajniej ich nie rozumie, bo nie jest człowiekiem, albo na odwrót – jest człowiekiem aż nadto (o czym świadczy „ludzki” charakter jego narzekań na ludzką naturę).

Jak na wiersz na pierwszy rzut oka nieskomplikowany pytań powstaje bardzo dużo. Są one skutkiem niuansowania konstrukcji i stylu. Mówi podmiot, potem Chrystus zwraca się do niesłyszalnej, lecz obecnej – ale czy na pewno – matki, na końcu znowu podmiot. Beznamiętną, powściągliwą elegancką relację obserwatora przerywa nieelegancka, protekcyjna skarga Chrystusa na, jak się domyślamy, obcą ludzkość. Dowodem na słabość istot („jak dzieci”) jest pożądanie niezwykłości, poprzez którą rozpoznają Boga. Kolokwialne „wyobraź sobie” dopełnia nieporozumień: Chrystus odnosi się do ludzi z pobłażaniem, prawie z irytacją, dlatego że każą mu być Bogiem. Tymczasem on – sądząc po przeciwstawnym spójniku „ale”, powtórzonym dwukrotnie w pierwszej strofie, opisującym jego suwerenność, a może tylko niesterowność – nie zamierza spełniać ich oczekiwań, co dowodzi zarazem jego boskości i człowieczości.

To, co najważniejsze w tym wierszu, co go stwarza, nie wydaje się wierszem. Nie ma powodu – takie jest pierwotne wrażenie – by zajmować się poezją, jej aspektem technicznym, analitycznie; cały zdaje się filozofią w pewnej postaci, gestem, którym jest w istocie, wartością, której żywotność testuje. Można oczywiście to zdanie odwrócić i uznać, że w całości wierszów składa się ze znaczeń potocznych; byłby wówczas po prostu utworem religijnym, apokryfem niebudzącym zastrzeżeń, mieściłby się w obrazie osieroconych „dzieci”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Obraz „odchodzącego” czy „umierającego” Boga przewija się w wierszach Różewicza, lecz najdobitniej nakreślony został w *bez* z tomu *Plaskorzeźba* (1991): „czemuś mnie opuścił / czemu ja opuściłem / Ciebie”. Za szczególnie ciekawy uważam utwór *Z kroniki życia Lwa Tołstoja* (*Wiersze z lat 1971–1976*), spisany w formie monologu wewnętrznego, pełnego rozterki i udreki, utrzymanego w szybkim, nerwowym tempie: krótkie zdania, zadyszka, rwany oddech, poczucie „zaciskania się życia”, redukcja myśli do poziomu pierwotnych pragnień, monochromatyczność: „Moje serce jak ciężko / jestem lichym robakiem / jestem pyłem na sandałach / odchodzącego Boga // zbędny pragnę śmierci”. Bóg nie jest tu ucieczką, z dwojakiego powodu – bo sam się oddala, ale i dlatego, że mówiący „tęskni do miłości ziemskiej / nie do boskiej zimnej”. O Tołstoju w poezji Różewicza obszernie pisze: J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.

## 2.

Twórczość liryczna Tadeusza Różewicza – po wielokrotnym zakwestionowaniu poezji jako instytucji – nie daje się opisywać, albo raczej nie chce być opisywana jako poezja właśnie, przynajmniej w znaczeniu mniej czy bardziej tradycyjnym, jako tzw. sztuka słowa, zasada lub tajemnica wiersza, język specjalny czy wreszcie – jako suma wierszy. Jej fundamentalną intencją nie jest ani po prostu „bycie” (skupiskiem słów, przedmiotem estetycznym, gestem wobec języka), ani po prostu „znaczenie” czegoś poza sobą (Boga, świata, historii, egzystencji), tym bardziej zaś wyznaczanie „ścieżki”, prowadzącej z przestrzeni nieokiełznanego chaosu ku jakiemuś rozpoznaniu, choćby ciemnemu, przystani dla niespokojnych myśli, a tym bardziej ukojeniu, pewności<sup>7</sup>. Na poziomie założeń poezja ta poezją być nie chce.

Dlatego też zazwyczaj mówimy o jej negatywności, zarówno filozoficznej, jak i poetologicznej. Oto poezja – prorokini własnej i ogólnej niemożności – w świecie, w którym „umarli poeci” upodabnia się do prozy. Jest poezją po śmierci poezji, powstaje w świecie po śmierci świata. Różewicz, w szczegółach, przedstawionych epizodach, przywołaniach różnych „życiowych” sytuacji, cytatach z faktycznych zdarzeń, będący zagniewanym moralistą, na poziomie generalnej diagnozy rzeczywistości wydaje się, mimo wahań, pisarzem zrezygnowanym, a nawet nihilistycznym<sup>8</sup>. Śmierć jest bowiem jedyną rzeczywistością niepozorną, życie – tylko złudzeniem, fantomem, rytuałem pozbawionym odniesienia, wyjałowionym symbolem. Jego poetycka moralistyka opiera się na założeniu, że nie wolno zapomnieć o naszej pośmiertnej kondycji, gdyż, zapominając, pozbawiamy się być może ostatniej treści, o jaką warto się starać – samoświadomości i honoru, jaki jej towarzyszy.

O tych sprawach wielokrotnie pisano, chciałbym więc spytać o coś innego: jak w obliczu tego niekończącego się końca ukształtować się mógł w ł a s n y język poety? Prozaizacja i heterogeniczność były uważane za pomysł na nowy wiersz, a nie za autentyczne wycofanie się z wiersza; były przekroczeniem granic literatury, aktem *stricte* awangardowym, radykalnym i – dzięki temu, że wspaniale skoordynowanym z powojennym kryzysem wiary w kulturę – niezwykle pociągającym, wręcz koniecznym i głęboko moralnym. Był to więc pomysł, który – choć wymierzony w wiersz – daleko przesunął horyzonty poezji, zarazem budząc w odniesieniu do niej zrozumiałą podejrzliwość. Czy

<sup>7</sup> Jednak potrzeba takiego zbudowania pozostaje silna i zrozumiała; patrz J. Adamowska, *Różewicz i Herbert...* (szczególnie w końcowej części pracy).

<sup>8</sup> Nihilizm to również kontrowersja, dotycząca tego, czy jest on dla Różewicza narzędziem moralistyki, czy fundamentem wspólnym również dla moralistyki. Opowiadałbym się za pierwszym rozwiązaniem, lecz np. Michał Januszkiewicz twierdzi inaczej. Za A. Skrendą stara się uchylić opozycję nihilizm–moralizm na rzecz bardziej dynamicznego pojmowania nihilizmu: „[...] to raczej moralizm (choć szczególnie pojęty) jawi się jako «strategia» (jeśli to dobre słowo) nihilisty”. I dopowiada: „nihilista jest właśnie moralistą”. M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009. Na takim ujęciu najwięcej zyskuje, jak przypuszczam, nasze zrozumienie ponowoczesnego stosunku do nihilizmu, a niekoniecznie rozumienie poezji Różewicza.

wolno żyć nie tylko po własnej śmierci, ale i poniekąd dzięki niej lub z niej? Wyjściem z tej pułapki okazało się więc głoszenie nierealności życia, o które było się, lub mogło być, oskarżonym, nieustanna delegitymizacja własnej twórczości, coraz bardziej totalna negacja sztuk, ściślej – jej fałszywie konstruktywnej pozytywności, ukazywanie poezji jako aktu demonstracyjnego samobójstwa. W rezultacie twórczość mieliśmy pojmować jako demaskację, a nawet destrukcję uroszczeń i złudzeń.

Wracając do pytania, które przewija się w niniejszym tekście: czy wobec tak zarysowanego światopoglądu język poezji, a tym bardziej język własny, również nie jest niczym innym, jak tylko omamem lub uroszczeniem? Czyż nie jest bowiem styl, a tym bardziej styl własny, w uchwytym zakresie niepowtarzalny, idiomatyczny? Chciałoby się powiedzieć, za Michelem Foucaultem (i Heydenem White'em), iż jest:

[...] nazwą, jaką nadajemy sposobowi istnienia zdarzeń słownych, uporządkowanych w serie o pewnej regularności w określonych warunkach. Warunków tych nie należy poszukiwać w jakiejś korelacji między tym, „co powiedziane”, a przedustawnym „porządkiem rzeczy”, który sankcjonuje jeden „porządek słów” przeciw drugiemu<sup>9</sup>.

W wydaniu Różewicza brak tej korelacji uruchamia „obrotny język”, działający w pustce, zadający „torturę”, nie zaś swobodną grę dyskursów. W każdym razie nie delektuje się zniknięciem porządku<sup>10</sup>.

Styl ma zatem zniknąć w ślad za rzeczywistością, tym „przedustawnym porządkiem rzeczy”, o którym była mowa. Język nastawiony na osiągnięcie formy „specjalnej” byłby w oczach Różewicza niedającym się uzasadnić uwypukleniem spłaszczonego, prawie pustynnego krajobrazu, choć oczywiście w tym samym kontekście mógłby zostać ujęty jako szansa, minimalna i bezcenna jednocześnie, ustanowienia jakiegoś znaczenia na pustyni znaczeń. Byłby więc idiom świadectwem złudzeń, podszytych grubiańską bezmyślnością lub mimowiedną pychą, albo na odwrót – nieśmiałym w gruncie rzeczy wyrazem nadziei, że odcisnięcie sygnatury na wymazanej tablicy wartości pozostaje czymś wykonalnym.

Oczywiście, trzeba uprzednio założyć, że idiom w poezji nie jest przedmiotem tej samej dyskusji, która toczy się wokół idiomu w języku pozapoetyckim, dotyczącej jego transparentności<sup>11</sup>. Idiom poetycki jest niekonwencjo-

<sup>9</sup> H. White, *Dyskurs Foucaulta: historiografia antyhumanizmu*, przeł. M. Wilczyński [w:] *idem, Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010, s. 279.

<sup>10</sup> Patrz: T. Różewicz, *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* [w:] *idem, Płaskorzeźba*, Wrocław 1991. Utwór ten jest dramatycznie, nawet apodyktycznie dosłowny, jakby poeta – w dążeniu do jakiegoś minimum twardego, choć negatywnego znaczenia – usiłował przedrzeć się wierszem przez wiersze, słowem przez słowa: „gadając straciliśmy godność / i powagę zwierząt / wprowadzamy nieład / między rzeczy i słowa / oto nowa miłość / co nie porusza serca / ani słońca ani gwiazd / oto nowa poezja / słowa zamieniły się w słowa”.

<sup>11</sup> Odsyłam do pracy: B. Keysar, B. Bly, *Intuitions of the Transparency of Idioms: Can One Keep a Secret by Spilling the Beans?*, „Journal of Memory and Language” 1995, nr 34.

nalny, nieprzezroczyści, autorski, osobowy i wyosobniający. Nadaje językowi gęstość, wagę, uwidocznia go. Zarazem „ciężki”, choćby i błyskotliwy, język świetnie nadaje się do rycia, odciskania specyficznych tropów. Idiom przełamuje opozycję hermetyczności i hermeneutyczności, gdyż jest zarazem językiem i odcisniętym, uobecnionym w ten sposób światem. Co najważniejsze – mocno istniejący język eksponuje podmiotowość.

W tym momencie poszukiwania odpowiedzi na pytanie o idiomatyczność Różewicza natrafiają na poważny kłopot, polegający na tym, że jego wiersz (tzw. czwarty system, żeby przypomnieć leciwą koncepcję<sup>12</sup>) ogranicza – opartą na idiomatyczności – podmiotowość. Wierszowe „ja” jest tu medium lub reprezentantem, a w mniejszym stopniu kreatorem sytuacji lirycznej. Przez długi czas Różewicz stosował wiersz z ograniczoną pulą właściwości<sup>13</sup> i w dużym zakresie niewłasny, podatny na naśladownictwo, a tymczasem idiomatyka, rodzaj wielokrotnego niezgodnienia między konwencjami języka a jego użyciem, świadome popadanie w nadmiar czy błąd<sup>14</sup>, wydaje się główną przeszkodą do naśladowania danej poezji<sup>15</sup>. Oryginalny pomysł na wiersz ma więc charakter przechodni.

A przecież bez odzyskania drugiej strony, wierszowej właśnie, bez której twórczość Różewicza grzęźnie w obsesyjnej powtarzalności swego pesymizmu, stając się – może to jednak prawda – łopatą i kretem, nie oprze się procesom jałowienia. Może jest jednak inaczej, może Czesławowi Miłoszowi to efektowne, lecz zanedo kwitujące określenie nasunęło się w związku ze zbyt pospiesznym, choć pochwalnym stwierdzeniem, że zasługi Różewicza dla języka poetyckiego wiążą się głównie z „odtłuszczeniem” stylu?<sup>16</sup> Poezja usytuowana „poniżej idiomu” staje się bowiem odmianą „kreciej roboty”, ale też – kolejny paradoks – sprawdza się w wierszach (istotnie, wspaniałych) monolitycznych. Mam na myśli arcydziełka w rodzaju *poeta emeritus* czy cze-

<sup>12</sup> Patrz: Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3; M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Wrocław 1962.

<sup>13</sup> Znakomite uwagi na temat tych własności znajdują się w rozprawie Ryszarda Nycza *Tajemnica „okaleczonej poezji”*. Pisząc o traumatologii, badacz zauważa: „[...] twórczość Różewicza w swej istotnej części żywi się urazami (bez względu na to, czy są one wynikiem wydarzeń historii powszechnej czy intymnej, osobistej); najlepsze zaś jego utwory zawdzięczają swą niezwykłą siłę i skuteczność oddziaływania transpozycji zasad urazowej struktury na zasady własnej poetyki” (R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 202).

<sup>14</sup> Patrz: J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 195–196.

<sup>15</sup> O nieoczekiwanych skutkach wczesnego uznania i lawinowej popularności Różewicza pisał m.in. T. Drewnowski w książce *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990. Omawiając moment „uklasyfikowania” poety, przywołuje wypowiedzi Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego; obaj krytycy wskazywali na osiągnięcie przez tę poezję „dość pełnej jej całkowitej dojrzałości” (Wyka, 1958 r.), Kwiatkowski w 1959 r. pisał o „zastygnięciu we własnych konwencjach” i stworzeniu „wbrew sobie jednej z najliczniejszych szkół epigonów” (za: T. Drewnowski, *Walka...*, s. 123).

<sup>16</sup> Patrz: Cz. Miłosz, *Różewicz* [w:] *idem, To*, Kraków 2000; Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.

go *byłoby żal*, wiersze ciemne i krystaliczne, wypełnione rozpaczą i bardzo oszczędne.

Idiom jest więc jednocześnie formą zysku i zapłaty: ratuje wiersz przed posądzeniem o „łopatologiczność”, a zarazem spycha go na pozycje innych, częstokroć kwestionowanych poetyckich wytworów. Normalizuje jego sytuację jako stanu czy kształtu języka, twórcy zaś nadaje status... normalnego (nienormalnego?) poety.

W *Kup kota w worku* (2008) znajduje się interesujący wiersz zatytułowany *Normalny poeta*, który mimo iż wydaje się charakterystyczną dla Różewicza reprzyką elementów znanych z jego wcześniejszych autoportretów, to jednak uwyrażnia trop prowadzący ku zrozumieniu jego światopoglądu.

Utwór zaczyna się od udawanego zakłopotania własną prostolinijnością, zgoła przeciętnością, które szybko zmienia się w konfuzję spowodowaną przez poetyckie *theatrum*. Po jednej stronie poeta jak niepoeta, po drugiej – poeta przebrany za arcypoetę: „czasem niepokoję się tym / że jestem taki zwyczajny [...] już czas wykreować siebie / poetyckiego malowniczego szalonego / (trochę) schizofrenika trochę kochającego”. Autoironia jest oczywiście symulowana, ironia zaś niewątpliwa, tym bardziej że ten ktoś „zwyczajny”, przywiązany do rytmu dnia, z wyglądu niekojarzący się z artystą, porusza się w paradygmatycznym szyku wszelkiej twórczej egzystencji, pomiędzy śmiercią, tekstem i życiem, kontemplacją, pracą i działaniem, pośród konkurujących z sobą, lecz pogodzonych, właśnie w „zwyczajnym” poecie, spraw pierwszych, najważniejszych: „przez chwilę myślę o śmierci / poprawiam jakiś wiersz / potem zanurzam się / w życiu”. I kto tu jest poetą, artychą, obnoszący się ze swą pawią osobowością, czy ktoś wcale nie „zwyczajny”, gdyż zredukowany do rzeczy istotnych?

Za tym fragmentem stoi opozycja tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, istoty i pozorów, bycia świadomego i posiadania. Jej nieskomplikowana, a nawet upraszczająca natura przeważa również w części przedostatniej, przeciwstawiającej znaki upływu czasu („wieczorem zdzieram / kolejną kartkę z kalendarza”) i konsumpcji („na odwrocie kartki / jest przepis na kotlety”), lecz nie przeszkodziła rozwinąć się wierszowi w sposób znacznie ciekawszy w samej końcówce, w której pod ciśnieniem wszechwładnej nieistotności opozycje się rozpadają: „i widzę (ze zdziwieniem) / że wiersze moich znakomitych / kolegów (i koleżanek) / stają się powoli podobne / do moich wierszy / a moje stare wiersze / są podobne do / ich nowych wierszy”.

Kamila Gieba w szkicu na temat tego wiersza wysuwa hipotezę, iż „w rzeczywistości podmiot sytuuje siebie ponad współczesnymi mu poetami, a swojej twórczości nadaje rangę prototypu, wzorca podejmowanego w poezji najnowszej”<sup>17</sup>. Nie podzielałam tej opinii, zdecydowanie silniejszy akcent

<sup>17</sup> K. Gieba, „Czasem niepokoję się tym że jestem taki zwyczajny”. *O paradoksach Różewiczowskiego myślenia na temat poety i poezji (na przykładzie utworu „Normalny poeta”)* [w:] *Ewangelia odrzuconego. W 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 282.



wolę postawić na „podobieństwie” wierszy, nowych do nowych, starych do nowych, „cudzych” i „własnych”. Należałoby zapewne powrócić do omówień aleatoryczności (poetyki fragmentu) oraz recyklingowości (swobodnego mimetyzmu formalnego), które specyficznie, w ostatecznym rachunku negatywnie wyróżniają Różewicza. Prototypowość, jeśli o niej mówić, dotyczy znikania wiersza, faktycznie zapowiedzianego we wczesnym dorobku poety, co wszakże – ponieważ „prototyp” jest intelektualną matrycą końca, homogenizacji, unicestwienia podmiotowej różnicy – trudno uznać za walor i powód do wywyższenia nad innych. To podobieństwo jest skutkiem braku idiomu, a ów brak – skutkiem braku rzeczywistości. Rozbicie opozycji nie prowadzi do większego zróżnicowania, na odwrót – odcina drogę artykulacji indywidualnego doświadczenia, stając się punktem kulminacyjnym modernistycznego dramatu tożsamości<sup>18</sup>.

### 3.

Paradoks Różewicza polega więc na tym, że musi – w tym samym czasie – konstruować i rujnować swą poetycką niepowtarzalność. Z jednej strony należy ona do zasobu najważniejszych znaków identyfikujących poezję, ale z drugiej – jej pożądanie czyni z niej siedlisko próżności, lekkości, nieważkości, chorą ambicję wszystkich piszących, fetysz. Jak być i nie być poetą, oto Różewiczowskie pytanie.

---

<sup>18</sup> Bardzo ciekawie przedstawia tę sprawę Wojciech Browarny w nieopublikowanej jeszcze książce *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*. Znajduje się w niej – oparty na analizie prozy – opis jednego z Różewiczowskich paradoksów, polegającego na tym, że twórca, szczególnie ostro dostrzegający silne znamiona rozpadu człowieka w rzeczywistości pokruszonych, reszkowych idei i wartości, jednocześnie kształtuje swój silny profil, dba o charakterystyczne właściwości pisarskiego głosu, wewnętrzną spójność przekonań oraz nadaje swemu dziełu cechy bardzo osobiste. Nie dąży tym samym do przeciwstawienia podmiotowości własnej brakowi podmiotowości wokół, nie wywyższa świadomości artysty ponad nieświadomy siebie świat. Siła Różewicza nie jest kontrapunktem ogólnego kryzysu, lecz – jako gest, retoryczny, o dużych walorach poznawczych, motywowany moralnie – tylko jednym ze sposobów ukazania go. Podobnie jak słabość czy nieomal nieobecność podmiotu w niektórych utworach. Pisarz, według Różewicza – można rzec – jest głęboko wpłątany w świat, będąc zarazem czynnikiem sprawczym ujawniania się tego świata przed nim samym i czytelnikiem.