

MIKOŁAJ PACZKOWSKI
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

***Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza jako asamblaż narracyjny**

Mother Departs by Tadeusz Różewicz as narrative Assemblage Art

Abstract

This work is an attempt at reading Tadeusz Różewicz's book entitled *Mother Departs* from the perspective of literary genetics. A literary genre has been treated as a factor in the interpretation, which could influence the reception of the text. The first part concerns proposals indicated by scholars and critics in the context of this work, such as the Lament, the Treaty of poetry, collage or silva. In the second part the interpretation was carried out taking into account the author's concept of genre, which is narrative Assemblage Art.

* Zakład Poetyki i Krytyki Literackiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: paczkowski.mikolaj@gmail.com

I

Eksperymenty formalne towarzyszą twórczości Tadeusza Różewicza niemal od samego początku. Już tomik uznawany dziś za właściwy debiut (Różewicz 1947) wzbudzał tytułowy niepokój nie tylko poruszaną tematyką, lecz także sposobem, w jaki autor konstruował utwory liryczne. Stwierdzenie to dotyczy również kwestii genologicznych. Tomasz Burek, zastanawiając się nad przyczyną hybrydyczności gatunkowej w piarstwie autora *Kartoteki*, wskazuje na niespójność współczesnych stylów przeżywania, które poeta diagnozuje jako konsekwencje najpierw dramatu historii, a następnie również dramatu cywilizacji (Burek 1974: 103–104). Twórczość Różewicza stanowi więc nieustanne dążenie do rozbijania, przekraczania istniejących taksonomii genologicznych. U podstaw takiej postawy leżą dynamiczne przemiany nowoczesnej cywilizacji, których wyrażenie przestało być możliwe w ramach istniejących konwencji. Stałe poszukiwanie nowych form wypowiedzi ulega zderzeniu z ciągłym poczuciem niewyraźności. Opisana postawa autora *Kartoteki* stwarza problem w przyporządkowaniu jego utworów do określonych gatunków czy rodzajów literackich. Fakt ten potwierdza skrótowy przegląd struktur genologicznych i strategii piarskich¹ przywoływanych przez badaczy oraz recenzentów w kontekście książki *Matka odchodź*.

...ale i teraz piszę — z suchymi oczami — i „poprawiam” te moje żebrzące **treny** (Różewicz 1999: 9) — tak w otwierającym książkę tekście Teraz określa swoją twórczość sam narrator-poeta. Omawiane dzieło Różewicza nie nawiązuje jednak formą ani do klasycznej pieśni żałobnej, ani do wypracowanego przez Jana Kochanowskiego cyklu trenicznego². Przywołana przez autora *Kartoteki* kategoria gatunkowa nie dotyczy budowy utworu, lecz sygnalizuje czytelnikowi jego funeralny charakter. Taki zabieg wpisuje się również w tendencję pojmowania trenu jako synonimu dzieła o ogólnie rozumianej tematyce żałobnej, która nastąpiła po przełomie romantycznym (Spólna 2007: 31). Gatunek ten szczegól-

¹ Pisząc o strategiach, mam na myśli palimpsest, kolaż oraz sylwę współczesną, które nie stanowią gatunku sensu *stricto*, jednak, podobnie jak on, mogą pełnić funkcję „współczynnika interpretacji”, jak określa gatunek Michał Głowiński (zob.: 1998: 62).

² Pewnych porównań w tym aspekcie dokonał Andrzej Skrendo, jednak w mojej ocenie dotyczą one jedynie kompozycji (zob.: Skrendo 2012a: 70).

nie często wskazywany był w recenzjach oraz tekstach krytycznych (Spólna 2007: 299). Pojawił się on na przykład w tytule recenzji Anny Legeżyńskiej (2000: 57–59). Autorka zaznacza, iż charakter dzieła elegijnego nadaje książce tematyka śmierci, estetyka wzniosłości oraz skala emocji mówiącego podmiotu, całość jest jednak amorficzna, wielogłosowa i wielogatunkowa. Tren, elegia także tutaj są związane wyłącznie z poruszaną tematyką, nie zaś z aspektami formalnymi. Określenie żebracze tłumaczy badaczka brakiem artystycznego wyrafinowania przy jednoczesnej świadomości formy, a więc świadomości nieuchronnej konwencjonalizacji.

Termin **traktat poetycki** w odniesieniu do książki Tadeusza Różewicza przywołany została w pracy *Widzenie Różewicza* Roberta Cieślaka, który stwierdza, iż „to sztuka, poezja i poeta są bohaterami tej książki” (Cieślak 2013: 248). Taka propozycja gatunkowa służy przesunięciu akcentu, wskazaniu właściwej dominanty utworu oraz odnosi się równocześnie do cech strukturalnych i tematyki tekstu (metakomentarz). *Matka odchodź* interpretowana w tym kontekście przybiera formę refleksji Różewicza nad zagadnieniami dla niego fundamentalnymi, próby odpowiedzi na zasadnicze pytania związane z istnieniem poezji oraz poety w świecie.

Anna Spólna dostrzega w dziele Różewicza strukturę **palimpsestu**, „który odkrywa kolejne narosłe przez lata warstwy pamięci dzięki swojej nieciągliwości — siatce pęknięć pomiędzy tekstami” (Spólna 2007: 326). Przywołana kategoria stanowi odwołanie do koncepcji transtekstualności Gerarda Genette’a, w której wyróżnił on pięć typów relacji międzytekstowych. W przypadku omawianej książki mówić moglibyśmy o intertekstualności, czyli relacji współobecności zachodzącej między dwoma lub wieloma tekstami, to znaczy identycznej i najczęściej rzeczywistej obecności jednego tekstu w drugim (Genette 2014: 7–8). *Matka odchodź* byłaby więc hipertekstem zbudowanym w większej części z cytatów (własnej twórczości oraz zdjęć czy tekstów innych członków rodziny).

Z cytatem związana jest także strategia **kołażu**. Na taki sposób budowy tekstu wskazuje Robert Cieślak (2013: 247) oraz Anna Spólna (2007: 326–327). Struktura tego typu jest silnie zbliżona do palimpsestu, gdyż w podobny sposób bazuje na obecności elementów jednego tekstu w drugim. Jednak wykorzystane w kołażu cytaty — co podkreśla Janusz Sławiński (1988: 75) — zatracają zupełnie znaczenie, które pełniły w swoim pierwotnym kontekście. Wydaje się, iż to odróżnia go od palimpsestu, który owego kontekstu pozbywać się nie musi.

W kilku analizach pojawiła się również kategoria **syłwy**. Szerzej problem omawia Anna Spólna, określając dzieło Różewicza „syłwą domową” (2007: 322–324). Badaczka, zwracając uwagę na wielotekstową budowę książki, wskazuje również na rolę autora jako tego, który pozostawia w niej wyrazistą sygnaturę, posiada pełną kontrolę nad tekstami, jest gospodarzem porządkującym zbiór. Ryszard Nycz, opisując formy sylwiczne, wymienił ich istotne elementy składowe, do których moglibyśmy zaliczyć: otwartą formę, jedność nadawcy i narratora oraz związany z nią biograficzny charakter utworu, metatekstowość (akt lektury-pisania), różnorodność (gatunkową, stylistyczną) tekstów wchodzących w skład syłwy oraz ich względną autonomię (szczególnie znaczenie form paraliterackich, takich jak notatnik czy brulion), improwizacyjny charakter oraz poetykę fragmentu (Nycz 1984). Sylwa byłaby więc strategią negatywną w stosunku do „tradycyjnej” konstrukcji tekstu literackiego, opartej na zasadach retoryki. Nycz wskazuje również na dekonstrukcyjny wymiar takiej koncepcji literatury, polegającej głównie na rozbiórce zastanych kate-

gorii organizacji wypowiedzi, sugestii, iż forma konieczna i ostateczna jest niemożliwa do osiągnięcia oraz zakwestionowaniu właściwego sensu (prawdy) tekstu, a przez to także możliwości właściwej interpretacji.

Dokonany przegląd gatunków oraz strategii kształtowania tekstu nie objął wszystkich koncepcji, które pojawiły się w tekstach naukowych czy krytycznych (nacisk położony został na te, które wymieniane były najczęściej i zostały szerzej uzasadnione). Ich mnogość pokazuje, że utwory Różewicza nie dają się jednoznacznie zaklasyfikować, zamknąć w określonej taksonomii genologicznej, a przyjęcie konkretnej kategorii istotnie wpływa na sposób odczytania tekstu. Dlatego nie jest moim zamiarem negowanie któregoś z sposobów interpretacji, a jedynie zaproponowanie własnego, z uwzględnieniem wskazanego przeze mnie projektu gatunkowego, a więc asamblażu narracyjnego.

II

Pojęcie „asamblaż”, należące przed wszystkim do języka historii sztuki, mimo dość powszechnego funkcjonowania w potocznej świadomości, przysparza licznych kłopotów definicyjnych. Przeglądu oraz analizy polskiej literatury naukowej w tym kontekście dokonała Karolina Rajna w tekście *Asamblaż z lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku w polskich kolekcjach muzealnych. Problem dokumentacji*. Autorka wykazała brak jakiegokolwiek konsekwencji stosowania terminu asamblaż w opracowaniach monograficznych i artykułach o polskiej sztuce (Rajna 2013: 94–96). Przywołała również, kluczowy dla omawianej kategorii, kontekst wystawy *The Art of Assemblage*, która miała miejsce w roku 1961, w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wydany wówczas katalog wystawy, autorstwa Williama Seitza, uznawany jest za podstawowe źródło wiedzy o asamblażu. Rajna, poddając go krytycznej analizie, wypunktowała elementy istotne dla definiowania tego pojęcia:

[kurator, stwierdzając — przyp. autor], iż towarzyszy mu idea prezentacji dzieł „zawierających rzeczywistość a nie naśludujących ją” jasno uświadamia czytelnika, iż nie powinien nastawiać się na percepcję prac malarskich (z grupy przedstawiających), a raczej twórczości innego rodzaju. Kurator założył, że prezentowane na wystawie obiekty będą w przeważającej mierze montowane, a nie malowane, rysowane, czy rzeźbione. Ich elementy składowe miały być kształtowane z naturalnych lub wyprodukowanych fabrycznie „nieartystycznych” materiałów, ponownie ograniczając rolę płótna i farb. (Rajna 2013: 96)

Asamblaż byłby więc tworem opartym na zasadzie montażu, łączenia gotowych elementów (poetyka *ready-made*). Ważne jest także, iż części wchodzące w jego skład mają źródło w rzeczywistości pozaartystycznej i nabierają charakteru dzieła sztuki dopiero jako całość, usytuowane w nowym, estetycznym otoczeniu. Zwrócenie uwagi na genezę obiektów, z których stworzona została praca, podkreśla istotę kontekstu ich pochodzenia (różni to więc asamblaż od zdefiniowanego wcześniej kolażu). Badaczka przyjmuje perspektywę oglądu omawianej kategorii w paradygmacie postmodernistycznym, pisząc, iż: „asamblaż proponował formy sztuki kolektywnej, inicjującej postmodernistyczne zaangażowanie w efemeryczność, codzienność i banalność, stanowiąc wyzwanie dla dyskursów modernistycznych” (Rajna 2013: 97). Jednak Grzegorz Dziamski w słowie wstępnym do monografii *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* przywołuje koncepcję zaprezentowaną przez Petera Bürgera w artykule *Aporias of Modern Aesthetics*, wedle której sztuka postmodernistyczna — sztuka lat 80. — określana jest mianem „poawangardowej” (post-avant-garde),

gdyż powstaje ona w okresie, gdy utopiijne marzenia historycznej awangardy o przywróceniu sztuki życiu codziennemu zostały zrealizowane (Dziamski 1996: 13) Neoawangarda (awangarda powojenna) byłaby więc schyłkową, domykającą fazą modernizmu.

Następująca definicja asamblażu pojawia się w *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*:

Assemblage Art — the term ‘assemblage’ was first used in a fine art context by Jean Dubuffet to describe his own work in 1953. He preferred it to collage because he thought the latter should be restricted to cubism. Assemblage is a technique or method similar to montage — constructing a work from various bits and pieces — while Assemblage Art describes the end results of that process. This form of art marked a departure from traditional artforms. Objects were made from various materials and items of junk; they were mixed-media works or composites and thus they transgressed the purity of medium aesthetic blurred the difference between painting and sculpture. This kind of art was especially fashionable in the late 1950s and early ‘60s. (Walker 1992: poz. 88)³

W języku angielskim funkcjonuje rozróżnienie terminologiczne między „assemblage”, rozumianym jako proces twórczy oraz „Assemblage Art”, czyli gotowym dziełem. Istniejący w polszczyźnie „asamblaż” bliższy jest drugiej definicji. W przytoczonym tekście nacisk pada również na wykorzystywanie rozmaitych przedmiotów, wykonanych z wielu materiałów i łączenie ich poprzez montowanie. Możemy więc na potrzeby owej pracy przyjąć, iż asamblaż stanowi wywodzący się z neoawangardy, przynależny formacji modernistycznej gatunek artystyczny, oparty o zbiór połączonych ze sobą na zasadzie montażu, gotowych elementów, istniejących wcześniej w rzeczywistości nieartystycznej (lecz nie tylko), ze zwróceniem uwagi na kontekst ich pochodzenia.

Z kolei narracja stała się w XX wieku jedną z najpopularniejszych kategorii w humanistyce. Zainteresowanie badaczy rozmaitych dyscyplin naukowych tym pojęciem łączy się ściśle z uwypukleniem takich jego wymiarów, jak: poznawczy, ontologiczny, etyczny oraz kulturowy (Łebkowska 2006: 188). Kategoria ta, wykorzystywana na różnych płaszczyznach, uległa swego rodzaju poszerzeniu. Coraz częściej następuje odejście od analizy tekstowej do pojmowania narracji jako „jednej z wielu form dyskursywnych, poprzez którą podmiot wyraża swoje doświadczenie świata” (Michałowska 2012: 95). Jednym z nurtów próbujących reinterpretować omawiane pojęcie, są bez wątpienia studia wizualne, których przedstawicielką jest Mieke Bal — autorka wydanej w 1985 roku książki *Narratology*. Jak stwierdza Marianna Michałowska (2012), Bal przelamuje w niej, zaproponowaną przez Genette’a, dychotomię pokazywania (*showing*) mającego zdolność reprezentacji i opowiadania (*telling*) z jego zdolnością do zdawania relacji o zdarzeniach. Zakłada ona bowiem, że to dzięki reprezentacji generowanie narracji staje się w ogóle możliwe. „Tekst narracyjny (*narrative text*) — według Bal — jest tekstem, w którym czynnik (*agent*) zdaje relację

³ „Termin »asamblaż« po raz pierwszy, w kontekście artystycznym, użyty został przez Jeana Dubuffeta w roku 1953, do opisu własnego dzieła. Preferował on ten termin, gdyż uważał, że pojęcie »kolaż« powinno być ograniczone wyłącznie do kubizmu. Asamblaż jest techniką lub metodą twórczą podobną do montażu, polegającą na konstruowaniu dzieła z rozmaitych elementów, a »sztuka asamblażu« opisuje końcowy wynik tego procesu. Forma ta stanowi odejście od tradycyjnej koncepcji sztuki. Wykorzystywanie w niej obiekty wykonane były z rozmaitych materiałów i śmieci. Asamblaż, mieszając różne nośniki (media) oraz zacierając różnicę między malarstwem a rzeźbą, przekraczał czyste kategorie estetyczne. Gatunek ten był szczególnie popularny w latach 50. i na początku lat 60.” [przel. M.P.]

(„opowiada”) historię w określonym medium, takim jak język, obrazy, dźwięk, budynki lub kombinacje tychże” (Michałowska 2012, 122). Nośnik narracji, rozumianej w tak szeroki sposób, mogą więc stanowić wszelkie teksty kultury, nie tylko te oparte na tradycyjnie definiowanym języku.

Asamblaż narracyjny ma stanowić zbiór w podwójnym rozumieniu. Po pierwsze, łączy on ze sobą i spaja w całość liczne teksty kultury (mogą być one, choć nie muszą, różnego typu), a umiejscowienie ich w nowym kontekście ma wpływ na sposób oddziaływania względem odbiorcy. Rekontekstualizacja stanowi tutaj proces, który ma istotne znaczenie dla percepcji poszczególnych utworów oraz całego dzieła. Po drugie, jest to zestaw wielu narracji, wytwarzanych przez zestawione ze sobą teksty. Mogą one mieć jednego lub wielu narratorów, a jednocześnie służą autorowi asamblażu do budowy swoistej metanarracji; stanowią części, z których składa on własną opowieść.

III

Szerszego omówienia wymagają elementy, które wykorzystuje Tadeusz Różewicz do konstrukcji swojego asamblażu, procesy, którym zostały one poddane oraz relacje wywiązujące się pomiędzy poszczególnymi składowymi. *Matka odchodzi* zmontowana została z następujących komponentów: tytułu, okładki, tekstów literackich autorstwa Tadeusza, Stanisława, Janusza i Stefani Różewiczów, fotografii przedstawiających członków rodziny oraz osoby z nią związane, reprodukcji kartki pocztowej z Erbalungi, faksymiliów, fragmentu listu matki do Tadeusza Różewicza oraz reprintedu kartki z kalendarza. Widoczne jest więc, iż autor wykorzystuje szeroko rozumiane teksty kultury, które mają charakter zarówno artystyczny (np. teksty poetyckie, prozatorskie, okładka) jak i pozaartystyczny (wszelkie gatunki przynależne do literatury stosowanej). Nie wszystkie z nich dają się jednoznacznie umiejscowić po którejkolwiek ze stron, jak choćby fotografie czy teksty napisane przez Stefanię Różewiczową. Ulokowanie drugiej grupy elementów w nowym kontekście znacząco wpływa na ich charakter, gdyż wpisuje je w obręb dzieła sztuki. Jednocześnie jednak pochodzenie owych części nie zostaje zatarte, nie znika — odbiorca ma jego świadomość, przez co również wpływa ono na percepcję.

Fotografie umieszczone w książce skupiają się wokół postaci matki, jednak przedstawiają również innych członków rodziny (ojca, synów) oraz osoby z nimi związane. Zdjęcie młodej Stefani Różewiczowej, stylizowane na nagrobny medalion, pojawia się na czarnym tle okładki (Kruszewski 2010: 123). Kontrastuje ono z fotografią otwierającą tom, na której matka poety przedstawiona została w wieku znacznie starszym. Podpis pod nią brzmi: „Oczy matki spoczywają na mnie” (Różewicz 1999: 5). Aspekt niedokonany czasownika (występujący również w tytule), odnosi się do zdjęcia kobiety dojrzałszej, a więc być może tej, która pozostała w pamięci. W sferę funeralną autor wprowadził obraz, który nie mógł przetrwać, gdyż pochodzi z przeszłości nie ogarniętej jego pamięcią, a przez to skazany jest na odejście. Zdjęcie jednocześnie przypomina o śmierci, stanowi rodzaj jej świadectwa oraz, poprzez bezpośrednie spojrzenie przedstawionej na nim osoby, przekracza ją. Swoistą dualność oddziaływania fotografii dostrzega Marek Zaleski, pisząc o wprowadzaniu przez nią uwznioślającej perspektywy wieczności, która z jednej strony stanowi upostaciowanie śmierci, z drugiej — dzięki wyrwaniu fragmentu rzeczywistości ze strumienia czasu i ulokowaniu go w nowym porządku — posiada zdolność wskrzesielską, stwarza iluzję natychmiastowego dostępu do minionej rzeczywistości (Zaleski 1996: 43–44). Dwie

fotografie umieszczone w samym środku książki (Różewicz 1999: 72–73) przedstawiają rodziców poety. Wydaje się, że spełniają one funkcję konstrukcyjną: oddzielają wyznaczone w spisie treści *Wiersze dla matki* i *Wiersze dla ojca* (Skrendo 2012b: 122). Część zdjęć wchodzi w bezpośrednią relację z tekstami umieszczonymi w ich sąsiedztwie. Fotografia podpisana *Mama po skończeniu kursów gospodarstwa domowego we dworze Państwa Koziańskich w Konopnicy* (Różewicz 1999: 15) znajduje się „wewnątrz” utrzymanej w reportażowym tonie relacji Stefanii Różewicz, zatytułowanej *Wież mojego dzieciństwa*, uzupełniając ją oraz podkreślając jej autentyczny charakter. W pierwszej strofie wiersza *Fotografia* pojawia się, umieszczona dalej w formie reprodukcji, kartka pocztowa z Erbalunga:

dziś z dalekiego kraju,
otrzymałem starą kartkę
widokówkę Erbalunga

(Różewicz 1999: 67)

Następnie opisane zostaje zdjęcie matki z czasów młodości. Jest ono tak odległe, jak przywołana wcześniej kartka z miejsca o egzotycznej nazwie — zdjęcie zyskuje więc status „pocztówki z przeszłości”, a wspomnienia charakter nieznanego łądu, miejsca oraz czasu źle rozpoznanego, obcego niczym odległa miejscowość na pocztówce (Koszowy 2013: 71).

W świetle filozofii powtórzenia zdjęcie, traktowane jako reprezentacja będąca kopią jakiejś części rzeczywistości, jest jedynym dowodem na jej wcześniejsze istnienie (Zaleski 1996: 41). W formie takich dowodów Różewicz wprowadza nie tylko zdjęcia, lecz również faksymile listu otrzymanego od matki, podpisanego: *Zachowane fragmenty listu od Mamy, pisanego przed Bożym Narodzeniem 1943 roku. Byłem wtedy w „lesie”* (Różewicz 1999: 90). Następujący po nim tekst jest w większej części nieczytelny, nie został on również przepisany czy przedstawiony w innej formie, co sugeruje, iż nie jego treść jest istotą wprowadzenia dokumentu w strukturę książki. Stanowi on raczej rodzaj świadectwa, potwierdzenia istnienia przeszłości. Równie ważne jest ulokowanie w strukturze *Dziennika gliwickiego* kartki z kalendarza, w którym zaznaczona została data oraz godzina śmierci matki. Jeśli fotografie oraz faksymile listu świadczą o życiu, kartka z kalendarza staje się świadectwem śmierci.

W kontekście zaproponowanej koncepcji asamblażu narracyjnego istotne jest pytanie o relację między fotografią a narracją. Inaczej rzecz ujmując, należy zastanowić się, czy zdjęcie samo w sobie stanowi narrację lub czy może być jej częścią. Mówienie o foto-narracji sprawia kłopot w obrębie paradygmatu strukturalistycznego ze względu na nieobecność w fotografii ciągłości czasowej. Problem stanowi również określenie relacji tego, co opowiadane, do porządku tekstu narracyjnego oraz niemożność rozpoznania czasu trwania zdarzeń w ramach samego obrazu (Michałowska 2012: 63–64). Jeśli jednak przyjmiemy — przywołaną już wcześniej — szerszą perspektywę rozumienia narracji, zaproponowaną przez Mieke Bal, uznać możemy, że zdjęcia, także będące przecież tekstami kultury, mają zdolność kreowania własnej narracji. Ich narrator nie jest ujmowany osobowo, lecz raczej jako „czynnik wypowiadający znaki językowe konstytuujące tekst lub ekwiwalent tego czynnika w innych mediach” (Michałowska 2012: 82).

W zbiorze *Matka odchodź* dominują utwory napisane przez Tadeusza Różewicza. Większość z nich opublikowana została już wcześniej (niektóre kilkakrotnie, w różnych wariantach). Część tekstów umieszczonych w omawianym dziele na zasadzie powtórzenia

pozostała bez zmian, część poddana została przerobieniu w taki sposób, aby dostosować je do zamierzonej kompozycji⁴. *Teraz* stanowi swego rodzaju wprowadzenie do tematyki poruszanej w książce. Matka zaprezentowana zostaje jako postać dla narratora najistotniejsza, nie tylko za jej życia, ale również po śmierci. Tytuł prozy poetyckiej wskazuje na perspektywę czasową budowania narracji o matce, widoczna jest ona także w samym tekście: „Minęło od śmierci mamy prawie pół wieku...” (Różewicz 1999: 8). Perspektywa terażniejszości wprowadzona zostaje więc w obręb całości tomu, wszelkie inne utwory (mimo że pochodzą z przeszłości) przywoływane są przez autora „teraz”. Dlatego wielokrotnie powtórzona zostaje fraza „Oczy matki spoczywają na mnie”, przeszłość nieustannie jest aktualizowana, aby uchronić ją od zapomnienia, które oznacza dla niej unicestwienie. Kończący fragment pt. *W środku życia* silnie przesuwa dominantę z jednostkowego doświadczenia na sytuację uniwersalną — pojawiają się w nim „oczy naszych matek przenikające serca i myśli” (Różewicz 1999: 11). Narrator-poeta podejmuje refleksję metapoetycką, zadaje pytania o sens i cel twórczości (tematyka ta, przewijająca się przez cały zbiór, szczególnie silnie wybrzmiewa w *Dzienniku gliwickim*).

Umieszczone w tomie liryki pochodzą z różnych okresów twórczości poety. *Matka odchodzi* nie stanowi jednak prostego zbioru wierszy poświęconych matce (nie byłby to zresztą zbiór całkowity, gdyż Różewicz pomija wiele utworów o tej tematyce (zob: Kunz 2005: 70). Przez odpowiednią rekontekstualizację niektóre z zamieszczonych tekstów dopiero w nowym kontekście poruszają wskazaną problematykę. Istotną kwestią jest układ liryków w zbiorze. Pierwsza kategoria porządkująca to wskazany już wcześniej podział na teksty dedykowane matce i ojcu. Kolejność wierszy w obu cyklach zdaniem Andrzeja Skrendy oparta została na zasadzie chronologicznej (Skrendo 2012b: 138)⁵. Trzy pierwsze z nich szczególnie odróżnia zachowanie pewnego dystansu, opowiadanie o doświadczeniu zbiorowym, nie intymnym (np. *Ręce w kajdanach*, gdzie uwidacznia się to przez zastosowanie liczby mnogiej: „i matki będą płakały / nad umęczonym ciałem” [Różewicz 1999: 41]). Mimo świadomości odbiorców o utracie syna przez Stefanię Różewicz w czasie drugiej wojny światowej, sądzić można, że teksty te nie odnoszą się do konkretnej matki, opisują raczej to traumatyczne wydarzenie w ogóle. W interesujący sposób ułożono sześć kolejnych utworów. Naprzemiennie poruszają one bowiem dwa tematy: dzieciństwo oraz śmierć. Znacznie mniejszą część zbioru stanowią *Wiersze dla ojca*, których poeta umieścił tylko cztery. Jego zdjęcie pojawia się w tomie jako ostatnie, jest rozmyte, nie widać oczu osoby na nim przedstawionej (Koszowy 2013: 67), a podpis pod nim głosi: *Ojciec był kawalerem pełnym fantazji* (Różewicz 1999: 131). Właśnie brak owego spojrzenia najsilniej kontrastuje z wielokrotnie pojawiającą się frazą *Oczy matki spoczywają na mnie*. Jako jedyny członek rodziny nie jest on autorem żadnego z tekstów zebranych w książce. Jego nieobecność jest więc odczuwalna, wydaje się pewnym pęknięciem⁶.

⁴ Szczegółowe omówienie przekształceń wprowadzonych przez Różewicza do zamieszczonych w tomie tekstów, przy wskazaniu ich wcześniejszego miejsca (w niektórych przypadkach wcześniejszych miejsc) publikacji znalazło się w książce Andrzeja Skrendo, dlatego w swojej analizie pozwałam sobie na pominięcie tego aspektu (zob.: Skrendo 2012b: 135–146).

⁵ Badacz wskazuje na odstępstwa od układu chronologicznego jedynie w przypadku utworu *Złote góry* oraz dwóch przykładów prozy poetyckiej, również wliczonych w skład *Wierszy dla matki*.

⁶ Szerzej relacje ojciec-syn w kontekście omawianego tomu opisał Andrzej Skrendo (zob: 2012b: 122–126).

Tadeusz Różewicz jest również autorem siedmiu próz poetyckich (bez uwzględniania dwóch, które wliczone zostały do *Wierszy dla matki*) umieszczonych w omawianej książce. W większości stanowią one krótkie wspomnienia z dzieciństwa dotyczące pojedynczych, zdawać by się mogło, blahych wydarzeń. Ich retrospektywny charakter podkreślony jest zwykle na samym początku, gdyż zaczynają się od zwrotów takich jak: ...*jak sięgnę pamięcią* (Różewicz 1999: 84). Ze szczególną maestrią skonstruowane zostało niewielkie opowiadanie *Grzech*, w którym dziecięca fascynacja wazonem sprowadzona została niemal do mistycznego spotkania z *sacrum*. Inny charakter ma utwór ...*po dwudziestu latach*. Jest on bezpośrednim zwrotem do matki, nieobecnej już fizycznie, a jednocześnie nieustannie będącej przy synu. Tekst pozbawiony znaków interpunkcyjnych staje się dynamicznym sprawozdaniem z czasu, który minął od jej śmierci — to próba powiedzenia wszystkiego w obawie, że w każdej chwili rozmówca może zniknąć. Ostatni tekst w zbiorze napisany przez Różewicza to wspomnienie pierwszej spowiedzi, zatytułowane *Do poprawki*. Zakończony został następująco: „Teraz, kiedy piszę te słowa oczy Matki spoczywają na mnie. Jest w tych oczach pytanie, którego nigdy mi nie zadała” (Różewicz 1999: 117). Powtórzona zostaje więc po raz kolejny fraza, od której tomik się rozpoczyna. Tak, jak gdyby narrator chciał upewnić siebie oraz odbiorcę, że matka nie odeszła zupełnie, że wiecznie jest przy nim obecna.

Do Tadeusza Różewicza należy także jeden tekst z zakresu intymistyki. *Dziennik gliwicki* to poruszający zapis umierania matki prowadzony z perspektywy syna. Następuje tutaj odwrócenie ról: syn podejmuje się opieki nad matką, która nabiera cech dziecka (Skrendo 2012a: 69). Tematem równie istotnym dla omawianego utworu są problemy narratora-poety, przede wszystkim zaś niemoc twórcza. Czystość poświęcenia okazuje się tak samo niemożliwa, jak niemożliwa jest poezja, która mogłaby zawrzeć i przekazać tajemnicę śmierci (Skrendo 2012b: 134). Sytuacja wzbudza rozdrażnienie syna: „Wściekłość narasta we mnie. Ani nie odpoczywam, ani nie pracuję” (Różewicz 1999: 86). Cierpienie matki wywołuje u syna rozpacz, zmusza do zastanowienia się nad kwestiami najtrudniejszymi. Fragment ten oddziałuje na czytelnika szczególnie silnie, ponieważ ma on świadomość jego biograficznego charakteru. Autentyczność jeszcze wyraźniej podkreślona została przez dołączenie kartki z kalendarza, na której widoczny jest odręczny zapis o śmierci matki (Różewicz 1999: 105).

Jak już wspomniano, w obręb zbioru wprowadzone zostają teksty napisane przez matkę oraz braci Tadeusza. Stefania Różewicz jest autorką dwóch utworów o charakterze wspomnieniowym: *Wieś mojego dzieciństwa* oraz *Rok 1921, 9 października*. W pierwszym opisuje ona fatalne warunki życia chłopów we wsi Szynkielew w czasach caratu. Drugi jest krótkim zapisem narodzin oraz wczesnego dzieciństwa syna Tadeusza. Teksty braci zamykają tomik. Napisany przez najstarszego — Janusza — nosi tytuł *Droga ze szkoły do domu. Fragment listu*. Tytułowy powrót zostaje opisany za pomocą prozy poetyckiej, która zdaje się przechodzić o w utwór liryczny. Postać matki nie pojawia się w utworze, jednak sam dom waloryzowany jest za pomocą czytelnej opozycji ciemność — jasność. *W kalejdoskopie...* Stanisława Różewicza to z kolei krótki opis dzieciństwa i czasów okupacji widzianej z jego perspektywy. Mama jest tutaj postacią pierwszoplanową, wokół niej skupiają się wszelkie wydarzenia w życiu narratora. Z tekstu dowiadujemy się także o losach Janusza, który zginął w czasie wojny.

Przyjęta wcześniej poszerzona koncepcja narracji pozwala stwierdzić, że wszelkie wykorzystane w tomie *Matka odbodź* teksty kultury stanowią indywidualne narracje, które

jednak nie istnieją autonomicznie — są powiązane semantycznie z narracjami innymi, mającymi wpływ na sposób ich kształtowania się. Każda z nich posiada również własnego narratora. W utworach autorstwa Tadeusza Różewicza (szczególnie w *Dzienniku gliwickim*) najsilniej działa chęć utożsamienia osoby mówiącej z autorem. Andrzej Skrendo proponuje nawet mówienie o „Różewiczu”, celowo zapisywanym w cudzysłowie, by zasygnalizować, iż jest to jedynie kreacja narratora (Skrendo 2012a: 71). Należy jednak zwrócić uwagę na autora całego zbioru. Poprzez fakt, iż wykorzystuje on gotowe narracje do tworzenia narracji własnej (w kontekście asamblażu nazywanej metanarracją), jego również uznać powinniśmy za narratora.

W książce *Matka odchodzi* wykorzystane zostają teksty różnego rodzaju, pomiędzy którymi zachodzą liczne relacje. Pierwszą stanowi przeniesienie w nowy kontekst utworów Tadeusza Różewicza wydanych wcześniej w innych tomikach, co istotnie wpływa na sposób ich odczytania. W tym aspekcie należy podkreślić także rolę układu poszczególnych utworów. Nie bez znaczenia pozostaje fakt wprowadzenia tekstów przynależnych literaturze stosowanej i zestawienie ich z innymi o charakterze artystycznym. Relacje powstające między nimi wpływają dwojako na odczytywanie całości kształtu. Po pierwsze, dzięki wykorzystaniu form takich jak dziennik czy list, książka przypomina dokument (Skrendo 2012b: 149). Po drugie, przez zestawienie prostego składniowo tekstu wspomnień matki, nie tylko obniża ton utworów trzech synów artystów, ale także niejako nobilituje tekst Stefani Różewicz, wprowadzając go w rejony sztuki (Skrendo 2012a: 72). Istotny element, który wytwarza powiązania z otaczającym kontekstem, to fotografie, reprodukcje czy faksymile. Nie ograniczają się one jedynie do ilustrowania utworów, lecz często istotnie wpływają na sposób ich odczytania, stanowiąc niemożliwy do pominięcia kontekst.

IV

Mnogość koncepcji genologicznych przywoływanych przez badaczy i krytyków piszących o książce *Matka odchodzi* jest powiązana z różnicą we wskazywaniu przez nich wiodącego tematu w tym zbiorze. Opcją najbardziej oczywistą wydaje się matka, obraz jej życia, uchwycony z różnych perspektyw (taki sposób interpretacji przyjęła choćby Marta Koszowy). Wskazywano także na sztukę, poezję i szeroko rozumiany proces twórczy (Andrzej Skrendo, Robert Cieślak) czy relację między poetą a matką (German Ritz). Tym, który łączy wyliczone tutaj propozycje dominanty tematycznej, jest narrator całego zbioru. To on dokonuje wyboru tekstów w nim zamieszczonych, decyduje o ich układzie, a przez to wyznacza relacje, jakie między nimi zachodzą. Buduje więc narrację nadrzędną, wprowadza istotną dla niego postać matki oraz odniesienia metapoetyckie, aby za pomocą tego zbioru opowiedzieć o sobie. Na pytanie o sens takiego postępowania odpowiedzi udzielić może koncepcja tożsamości narracyjnej, w myśl której narracja staje się podstawowym krokiem do zrozumienia samego siebie:

to, kim jestem, musi być rozumiane jako to, kim się stałem. Aby dokonać właściwej oceny, musimy spojrzeć zarówno wstecz, jak i przed siebie. [...] Moje samorozumienie ma z konieczności wymiar czasowy i opiera się na narracji. (Taylor 2012: 95)

Tożsamość rozumiana w taki sposób nie jest czymś danym, lecz raczej zadaniem, a przy tym wymagającym samookreślenia rozwijającego się w czasie, podobnie jak sama egzystencja

jednostki (Rosner 2003: 7). *Matka odchodź* stanowi próbę takiego właśnie samorozumienia poprzez opowiadanie.

Asamblaż w zaproponowanej koncepcji stanowi zbiór narracji podporządkowanych jednej, dominującej metanarracji. Jest to więc forma wyrażania siebie poprzez wykorzystanie gotowych, istniejących już elementów i montowanie ich ze sobą w spójną całość. W książce *Matka odchodź* nie są to teksty kultury autorstwa jednej osoby, narrator nadrzędny wykorzystuje głosy innych narratorów w swojej opowieści. Kluczową postacią stanowi tutaj matka — ona jest nieustannie wspomniana, przywoływana, to jej oczy *spoczywają* na narratorze. Zastosowany w tytule aspekt niedokonany podkreśla silne oddziaływanie przeszłości na teraźniejszość. Może to sugerować, iż śmierć matki stanowi traumę, która wciąż powraca, ponieważ nie można należycie jej wyrazić. Próba opowiedzenia o sobie oraz o własnych, najtrudniejszych doświadczeniach, skłania do poszukiwania odpowiedniego sposobu wyrazu. Narracje innych stanowią tutaj uzupełnienie głosu narratora, oddają to, czego on sam nie jest w stanie wypowiedzieć. Tworzy on zbiór tekstów różnego rodzaju, aby w jak najpełniejszy sposób skonstruować własną opowieść. Nie ogranicza się ona jednak wyłącznie do postaci matki. Znaczący są również pozostali członkowie rodziny — to kolejny cel wprowadzenia ich wypowiedzi w obręb utworu. Brak tekstu autorstwa ojca przy jednoczesnym zadedykowaniu mu krótkiego cyklu wierszy oraz zamieszczeniu jego fotografii pokazuje, iż jego funkcja w kształtowaniu się tożsamości podmiotu nie jest jednoznaczna: tak, jak gdyby odegrał zbyt małą rolę, żeby stworzyć własną narrację i jednocześnie był figurą zbyt znaczącą, by pominąć go zupełnie. Matka potraktowana może zostać również jako swego rodzaju emblemat przeszłości w ogóle. Nieustanne jej przywoływanie byłoby wspomnianiem czasu dzieciństwa, a taka perspektywa przyczynia się do idealizacji. Obraz ten przeciwstawiony zostaje werystycznemu *Dziennikowi gliwickiemu*, w którym matka ulega raczej sakralizacji. Świat idealny z dziecięcego wspomnienia zostaje więc brutalnie przerwany w momencie śmierci osoby, będącej w tym wspomnieniu punktem dominującym.

Równie istotnym problemem, jakiego dotyczy narracja zbudowana w formie asamblażu, jest refleksja metapoetycka prowadzona przez narratora-poetę. Robert Cieślak stwierdza, iż Różewicz wskazuje w omawianym tomie na prywatność czy rodzinę jako źródło poezji (Cieślak 2013: 249). Przenoszenie w sferę artystyczną tekstów należących do intymistyki (wspomnień pisanych przez matkę, rodzinnych fotografii) byłoby więc zwróceniem uwagi na ową genezę języka literatury. Znajdziemy tutaj jednak również bezpośrednie odniesienia do Różewiczowskich praktyk artystycznych, jak na przykład komentarz z *Dziennika gliwickiego* dotyczący strategii poetyckiego „recyclingu”: „to była i może jeszcze jest najcenniejsza rzecz w całej mojej twórczości. Uporczywe przerabianie, powtarzanie, wracanie do tej samej materii i tak... aż do końca” (Różewicz 1999: 88). Stwierdzenie to, zamieszczone w książce *Matka odchodź*, ulega rekontekstualizacji, gdyż staje się jednocześnie uwagą skierowaną w stronę omawianego dzieła.

W twórczości Tadeusza Różewicza bardzo często poruszana jest problematyka możliwości całościowego ujęcia przez język danego elementu rzeczywistości, co potwierdza choćby nazwa jednego z jego tomików: *Zawsze fragment*. Wydaje się więc istotne, aby spojrzeć z tej perspektywy także na książkę *Matka odchodź*. Maria Janion w tekście *Nadmiar bólu* tak opisywała pisarstwo autora *Płaskorzęczy* z lat dziewięćdziesiątych:

Jest to mówienie fragmentem, które można by uznać za oznaczenie tej poezji: część tragicznej nieepiki. [...] Założenie tragicznej nieepiki stanowi to, co nierozwiązywalne, niemożliwe do uspojnienia, zaokraglenia, spuentowania. (Janion 1999: 14)

Opisana przez badaczkę „tragiczna nieepika” związana jest z niemożliwością uchwycenia oraz wyrażenia jakiegokolwiek całości za pomocą formy poetyckiej. Mimo nieustannego dążenia do takiego ujęcia, liryka z góry skazana jest na klęskę. Różewicz ma świadomość tej niedoskonałości języka poetyckiego. Wie jednocześnie, iż jest to jedyny jemu dostępny język, dający możliwość podejmowania kolejnych prób ogarnięcia określonej problematyki. Jednak te próby zawsze zakończą się jedynie jako „fragment”. Nieustanne poszukiwania odpowiedniej formy potwierdzają również opisane wcześniej przekroczenia poety na gruncie genologii. Kolejne z nich stanowią może zaprezentowana tutaj koncepcja asamblażu. Język poetycki zostaje w niej bowiem wsparty przez inne elementy, takie jak świadectwa dokumentalne czy fotografie. Teksty literackie zaczynają uzupełniać swoje znaczenie dzięki zbudowanemu kontekstowi, rządzą nimi mechanizmy rekontekstualizacji (Skrendo 2012b: 147). Narracje zostają ze sobą zestawione i połączone, przez co stwarzają jedną metanarrację o charakterze nadrzędnym. Czy jest ona całościowa? Wydaje się, że również nie. Przyczyną jest cel jej konstruowania: opowiedzenie siebie, zbudowanie własnej tożsamości. Zadanie to wymaga nieustannej narracji, którą zakończyć może jedynie śmierć. Cały zbiór otwiera zdanie: „Teraz, kiedy piszę te słowa, oczy matki spoczywają na mnie” (Różewicz 1999: 7). Istotny nacisk położony zostaje tutaj na czas teraźniejszy. „Teraz” ma charakter jednorazowy, jest zawsze inne, a każde kolejne wnosi znamieny aspekt do opowieści o nas samych.

Bibliografia

- Różewicz Tadeusz (1999), *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Burek Tomasz (1974), *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość”, z. 7.
- Cieślak Robert (2013), *Widzenie Różewicza*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Genette Gérard (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Głowiński Michał (1998), *Gatunki literackie* [w:] idem, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Universitas, Kraków.
- Janion Maria (1999), *Nadmiar bólu*, „Gazeta Wyborcza”, nr 237.
- Koszowy Marta (2013), *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków.

- Kruszewski Wojciech (2010), *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Kunz Tomasz (2005), *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Universitas, Kraków.
- Legeżyńska Anna (2001), *Treny Różewicza*, „Polonistyka” nr 1.
- Łebkowska Anna (2006), *Narracja* [w:] red. M.P. Markowski, R. Nycz, *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków.
- Michałowska Marianna (2012), *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Nycz Ryszard (1984), *Syliny współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Rajna Karolina (2013), *Asamblaż z lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku w polskich kolekcjach muzealnych. Problem dokumentacji*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 9.
- Rosner Katarzyna (2003), *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków.
- Różewicz Tadeusz (1947), *Niepokój*, Przełom, Kraków.
- Skrendo Andrzej (2012a), *Przodem Różewicz*, IBL PAN, Warszawa.
- 2012b, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków.
- Sławiński Janusz (1988), *Collage* [w:] *Słownik terminów literackich*, wyd. 2 poszerz., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Spólna Anna (2007), *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Taylor Charles (2012), *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Walker John A. (1992), *Assemblage Art* [w:] idem, *Glossary of Art, Architecture & Design Since 1945*, ed. 3, G. K. Hall & Co, Boston.
- Zaleski Marek (1996), *Formy pamięci: o przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, IBL PAN, Warszawa.
-