

O STYLIZACJI W *GALĘZI* TADEUSZA RÓŻEWICZA

Fakt, że stylizacja dotyczy zjawisk językowych nie budzi wątpliwości. Ale może mieć ona też charakter wielozakresowy¹, i wtedy zdarza się, że obejmuje swym zasięgiem wizję świata przedstawionego w utworze literackim.

Świat przedstawiony w opowiadaniu Różewicza *Galęź* ma charakter palimpsestowy; poprzez kombinację postaci, użytych rekwizytów, wątków i tematów przebija podobnie ukształtowany obraz noweli Konopnickiej *Mendel Gdański*². Układ ten przypomina sytuację, gdy starożytny artysta nanosi rysunek nie na czystą powierzchnię, lecz na jakiś inny obraz nie ścierając go — tak jak gdyby ten ostatni nie był widoczny dla widza. Można by pomyśleć, że artysta nie troszczy się w danym wypadku o to, że jeden obraz łączy się z drugim. Ale artysta ten wie, że tak się stać nie może, bo obrazy te w zasadzie nie mogą się połączyć — każdy z nich posiada własną, homogeniczną przestrzeń artystyczną³. To wyjście Różewicza poza własny repertuar form pozwala czytelnikowi traktować oba nakładające się na siebie obrazy światów przedstawionych polemicznie, „dwugłosowo”. Wydaje się, że jest to wystarczające kryterium opozycji dla funkcjonalnego traktowania stylizacji⁴.

¹ Termin „stylizacja wielozakresowa” wprowadził E. BALCERZAN, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968, s. 144. Por. M. GŁOWIŃSKI, *O stylizacji* (w:) *Style odbioru*, Kraków 1977; S. SKWARCZYŃSKA, *La stylisation et sa place dans la science de la littérature* (w:) *Poetics. Poetyka. Poetika*, Warszawa 1961; A. BEREZA, *Problemy teorii stylizacji w satyrze*, Wrocław 1968; S. BALBUS, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego* (w:) *Poetyka i historia* pod red. J. Trzynałdowskiego, Wrocław 1968; A. WILKOŃ, *O stylizacji językowej w literaturze*, „Ruch Literacki” 1974, z. 6.

² Traktowanie noweli Konopnickiej jako wzorca stylizacyjnego dla opowiadania Różewicza wynika z przeprowadzonej analizy obu tekstów. Problem stylizacji w *Galęzi*, znaczący w strukturze utworu i wyraźnie uchwytny dla odbiorcy nie ma tu charakteru genetycznego, dlatego nie szuka potwierdzenia w zjawiskach zewnątrztekstowych np. w wypowiedziach samego autora.

³ Por. B. USPIENSKI, *Strukturalna wspólnota sztuk* (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 193.

⁴ Istnieje możliwość stylizowania innych niż językowa warstw utworu literackiego; na poziomie układów tematycznych i obrazowych jest to możliwe pod warunkiem wymodelowania

W utworze stylizowanym, to jest w *Galęzi* Różewicza, funkcję reprezentowania wzorca pełni identyfikacja dotycząca idei obu utworów, konstrukcji i charakterystyki postaci głównych i pobocznych, zarysu fabuły, rekwizytów i ich funkcji, semantycznej wartości przestrzeni w obu identyfikowanych tekstach literackich.

Tematem opowiadania Różewicza jest historia małego, żydowskiego chłopca, ukrywanego w szafie przed Niemcami przez polską rodzinę. Chłopiec ten wie, że za oknem są Niemcy, którzy „strzelają złotymi kulkami”. Ale za oknem, w wyobraźni tego dziecka jest też mama, która „stuka i czeka na niego”. Toteż kiedyś, gdy strach przemogła tęsknota za matką, chłopiec podbiegł do okna i wtedy został zauważony przez bawiące się dzieci:

Gromada chłopców spod czerwonej ściany podbiegła do okna. Wspinali się na palce i przyklejali twarze do szyby. Ten, który stał za wszystkimi, podobny do tyczki, pokazał szeroki język, a potem wrzasnął:

— Żyd!

Chłopcy zaczęli podskakiwać i wołali:

— Żyd, Żydek, Żydek — a potem znów przylepiali do szyby czoła, wargi, nosy, oczy i języki jak szerokie, różowe łopatki.

Chłopiec podobny do tyczki chwycił kamień i cisnął w okno. Pan, który stał na rogu ulicy i czytał gazetę, podniósł głowę, a potem zaczął wymachiwać laską. Chłopcy rozprysnęli się na wszystkie strony, wołając:

— Żyd, Żydek, Żydek!

Chłopiec odwrócił się powoli od okna. Pod stołem leżał szary, duży kamień. Chłopiec spojrział na kamień i powiedział:

— Co ja zrobiłem?!

Powtórzył te słowa kilka razy, a potem uciekł do szafy i owinął głowę kocem.

Różewicz wykorzystał w swoim opowiadaniu nie tylko zewnętrzne podobieństwo tematu, krzywdy żydowskiego dziecka, do wybranego wzorca, ale wprowadził też inne, zapożyczone elementy świata przedstawionego z utworu Konopnickiej, które pozwoliły mu umieścić „cudzy obraz” w obrębie własnego dzieła. Są nimi:

— postać żydowskiego chłopca, sieroty (w obu utworach pojawia się tylko wspomnienie matki), nad którym opiekę sprawuje dziadek (w *Mendlu Gdańskim*) lub „ciocia i wujek”, czyli polska rodzina podejmująca ryzyko opieki nad żydowskim dzieckiem w czasie niemieckiej okupacji (w *Galęzi*);

— niebezpieczeństwo, grożące chłopcu ze strony sfanatyzowanego, pijanego tłumu (*Mendel Gdański*) lub Niemców (*Galęź*), dlatego obaj chłopcy muszą pozostać w zamkniętym domu, chroniącym przed zagrożeniem z zewnątrz;

— pokój z oknem na ulicę, stanowiący miejsce akcji, w obu opowiadaniach przypominający przestrzeń sceny;

odpowiednich systemów semiotycznych, mogących służyć jako subkody, stanowiące układy odniesienia badanego utworu. Pisze o tym S. BALBUS, *Problem stylizacji w poetyce...* op. cit.

— krzywda wyrządzona żydowskiemu dziecku przez rówieśników, dzieci naśladowujące tylko strukturę „dorosłego świata”:

„Malec powrócił ze szkoły bez czapki, zdyszany, jak zając zgoniony. Zrazu nic mówić nie chciał, dopiero po długich badaniach wyznał, że jakiś obdartus krzyknął na niego: «Żyd!, Żyd!...» więc on uciekał i czapkę zgubił, i nie śmiał wracać po nią” (*Mendel Gdański*).

„Ten który stał za wszystkimi, podobny do tyczki, pokazał szeroki język, a potem wrzasnął: — Żyd!” (*Galqz*);

— osoba pełniąca funkcję obrońcy rozpędzającego atakujący tłum. W opowiadaniu Konopnickiej jest nim student, który „ze wzburzoną czupryną, w rozpiętym mundurze stał pod oknem Żyda, rozkrzyżował ręce, zacisnąwszy pięście i rozstawiwszy nogi jak otwarty cyrkiel. Był taki wysoki, że zasłaniał sobą okno niemal w połowie. Gniew, wstyd, wzgarda, litość wstrząsały jego odkrytą pierś i płomieniami szły po jego czarnej, ospowatej twarzy”;

— Wara mi od tego Żyda! — warknął jak brytan na pierwszych, którzy nadbiegli. — A nie, to wal we mnie jeden z drugim, gałgany! psubraty! hultaje!”; w opowiadaniu Różewicza „Pan, który stał na rogu ulicy i czytał gazetę, podniósł głowę, a potem zaczął wymachiwać laską”;

— kamień rzucony w kierunku chłopca: „Jeszcze nie dobiegli pod okno, kiedy kamień rzucony spośród tłumu trafił chłopca w głowę. Malec krzyknął [...]” (*Mendel Gdański*); „Chłopiec podobny do tyczki chwycił kamień i cisnął w okno” (*Galqz*).

Przytoczone przykłady wskazują na wyraźną zbieżność utworu stylizowanego i wzorca. Jednak dopiero akcentowanie celowej odrębności utworu stylizowanego stanowi o jego wartości. Elementami odróżniającymi są — styl i kompozycja obu opowiadań.

Utwór Konopnickiej realizuje założenia poetyki realistycznej: operuje fabułą konstruowaną poprzez formy opisu, opowiadania i dialogu, wprowadza narratora wszechwiedzącego, komentarz odautorski i różne odmiany języka, indywidualizujące wypowiedzi postaci; w konstrukcji bohatera uwzględnia motywację społeczną i psychologiczną — faworyzuje przede wszystkim kompozycję zamkniętą, realizowaną poprzez istnienie wyraźnych formuł początku i końca, w ramach których mieści się pełna ocena ideologiczna dzieła. Wypowiedź Mendla należy traktować jako bezpośredni wyraz przekonań autorki:

„— Nu, co to jest Żyd? Nu, jaki ty Żyd? — mówił już łagodniejszym głosem. — Ty się w to miasto urodził, toś ty nie obcy, toś swój, tutejszy, to ty prawo masz kochać to miasto, póki ty uczciwie żyjesz”.

Również sposób ukształtowania narracji, styl wypowiedzi postaci i głównego narratora sprzyjają założonemu celowi — przedstawienia świata, w którym istnieją trwałe normy i zasady, a więc i możliwość wartościowania, a słowa oddzielają „światło od ciemności”.

W świecie różewiczowskiego niepokoju nie ma już na nie miejsca. W opowiadaniu *Galąź* rezygnuje on z klasycznych układów fabularnych i analizy psychologicznej, duży nacisk kładzie na swoście pojmowany opis, który przedstawia rzeczy nie w sposób obiektywny, ale tak, jak jawią się i zacierają przed oczyma bohatera — dziecka.

Znajduje to odbicie w stylu opowiadania, gdzie wybór jednostek leksykalnych i konstrukcji składniowych utrwala osobowe cechy postaci, z której perspektywy prowadzona jest narracja. Brak wyraźnie wyodrębnionych ram tekstu, oceny ideologicznej, a także prowokacyjnie skąpy rozmiar utworu w porównaniu do rozległego wzorca — Konopnickiej, powoduje wewnętrzne zdialogizowanie obrazów, które pozwala na uznanie tekstu *Mendla Gdańskiego* za ramowy w stosunku do *Galęzi*.

Utwór Konopnickiej jest swoistym początkiem i końcem utworu Różewicza, zawiera tę informację, której Różewicz nie potrafi i nie chce powtarzać słowami, ponieważ — są puste. Dlatego wykorzystuje znane czytelnikowi tło noweli Konopnickiej. Nanosi na ten „obrazek” (tak brzmi podtytuł *Mendla Gdańskiego*) swój własny obraz, „nie na czystą powierzchnię, lecz na [...] inny obraz, nie ścierając go”, chcąc aby pozostał wyraźny i był zauważony przez odbiorcę jako gra międzytekstowa prowadzona nie przeciw starym konwencjom literackim, ale dla stworzenia nowych założeń estetyczno-filozoficznych.

Założenia te dotyczą przede wszystkim specyfiki różewiczowskiego stylu, którego celną formułę „mówienia przez ściśnięte gardło” wprowadził Zbigniew Siatkowski⁵; u Różewicza wszystko jest sciszzone, jakby nieprawdziwe, wskazują na to opozycje w strukturze podwójnego obrazu: chłopiec z opowiadania *Galąź* nie ma własnego imienia (w *Mendlu Gdańskim* nazywa się Kubuś), jego opiekunowie, „ciocia i wujek” są rodziną przybraną, matka, nie wiadomo czy umarła, czy też się ukrywa (znamy natomiast imię matki Kubusia, jej wygląd, chorobę będącą przyczyną jej śmierci), zagrażających chłopcu Niemców w ogóle nie widać (w *Mendlu Gdańskim* atakuje realny tłum), nie zgubił on czapki, nie był goniony jak bohater Konopnickiej, pan rozpędzający tłum robi to w milczeniu, nie używając ostrych określeń, kamień nie zranił chłopca w głowę, nie poląła się krew.

I dlatego pytanie o miarę tragizmu obu opowiadań nie może opierać się o zewnętrzne zestawienie finalnych scen w analizowanych utworach. Bezradnie sformułowane pytanie dziecka „Co ja zrobiłem?!” nie zrównoważy gorzkiej wypowiedzi Mendla przekreślającej sens jego życia:

— Pan powiada, co u mnie nic nie umarło? Nu, u mnie umarło to, z czym ja się urodził, z czym ja sześćdziesiąt i siedem lat żył, z czym ja umierać myślał... Nu, u mnie umarło serce do tego miasto.

⁵ Z. SIATKOWSKI, *Wersyfikacja T. Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

Dopiero analiza relacji przestrzennych w opowiadaniu Różewicza pokazuje głęboko ukryty obraz prawdziwego zakończenia rozpętanego zdarzenia. Wyznaczone w jego przestrzeni artystycznej granice semiologiczne: okno, drzwi szafy, koc zarzucany przez dziecko na głowę w chwilach największego zagrożenia — pozwalają wyznaczyć obszary przestrzenne ujęte w opozycji: dom — świat, wewnątrz szafy — pokój, pod kocem — na zewnątrz i ustalić ich relatywną wartość w zależności od zaistniałej sytuacji.

Miejsce pod kocem to najskuteczniejsza kryjówka przed zagrożeniem, strachem i samotnością. Ale nie może wystarczyć na długo: „zrobiło mu się duszno i wysunął głowę”. Przejrzystość szafy była także ograniczona, zwłaszcza gdy „nogi miał sztywne i kruche jak słoma, załamywały się w kolanach”, więc chociaż „wujek powiedział, że go zabije, jak będzie wychodził z szafy”, robił to, kiedy nikogo nie było i spacerował po pokoju, ale „przez okno nigdy nie wyglądał, nawet kiedy był sam, odwracał się od okna plecami. Wiedział, że nie można [...] Wujek mówił, że jak będzie wyglądał przez okno, to go Niemcy zastrzelą”.

W tym układzie niebezpieczny świat za oknem posiadał wartość ujemną, ale czasami wydawało się chłopcu, że jest inaczej:

Usłyszał uderzenie w okno, szyby zadzwoniły. „To pewnie mama przyszła — pomyślał — i stoi za oknem” [...] Stała całą noc pod oknem, a teraz stuka i czeka na niego. Otworzył szafę i podbiegł na palcach do okna. Naprzeciwko, pod czerwoną ścianą chłopcy grali w guziki [...] Gromada chłopców spod czerwonej ściany podbiegła do okna [...]

Znamy już skutki przekroczenia granicy zakazu przez chłopca. Kamień rzucony ręką „chłopca jak tyczka” rozbił szybę, niszcząc semiologiczną granicę dwóch światów: wewnątrz (bezpiecznego) i zewnątrz (niebezpiecznego).

Przez dziurę w szybie wtargnie do domu śmiertelne niebezpieczeństwo. Nie obronią przed nim zamknięte drzwi szafy ani koc zaciągnięty na głowę. Dziecko żydowskie zginie rozstrzelane przez Niemców, a wraz z nim polska rodzina, „ciocia i wujek”. Odpowiedź na pytanie o tragizm nie pozostawia wątpliwości. Śmierci bohaterów opowiadania Różewicza nie zrównoważą bolesne słowa Mendla, ani rozbita kamieniem głowa jego wnuka.

Tekst opowiadania Różewicza można potraktować jako informację o tekście niewypowiedzianym słowami, implikowanym tylko ze struktury obrazu finału. To, co niedopowiedziane, tkwi w cudzym języku, czytelniczej domyślności i wiedzy: „[...] dzieło jako całość wskazuje na rzeczywistość bezpośrednio w nim nie zwerbalizowaną, na rzeczywistość, która ma charakter wielorakiego doświadczenia odbiorcy”⁶. Dlatego obraz świata przedstawionego ma charakter stylizacyjny, jest ukształtowany na wzór i podobieństwo świata minionego, w którym dziewiętnastowieczny ład i porządek moralny pozwalały Konopnickiej mówić o trudnych sprawach pełnym głosem.

Różewicz zwleka z wypowiedzeniem najważniejszych czy najtrudniejszych

⁶ M. R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 111.

do wypowiedzenia słów. W wierszu umieszcza je często w klauzuli, w prozie realizuje zasadę „trudnego mówienia” stosując poetykę przemilczenia. W opowiadaniu *Galąź* zastosował ją najbardziej konsekwentnie i dosłownie. To, co najbardziej tragiczne — śmierć — nie jest wyrażone wprost słowami.

„O śmierci trudniej napisać niż o życiu [...] o śmierci «samej w sobie»” — pisze Różewicz w autokomentarzu, szukając sposobu przeciwko „mystyce w życiu i przeciwko mistyce śmierci”. Problem ten znalazł wyraz również w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*. Różewicz mówi w nim o życiu w starych dekoracjach — konwencjach, ustawionych jeszcze w dziewiętnastym wieku dla ludzi tamtych epok. Dla współczesnych są tylko atrapami. Zanim bohater opowiadania Różewicza umarł, zrozumiał „że «sfinks» na którego patrzy, jest gipsową figurą [...] ulepioną ze szmat i papieru przez trzeciorzędowego dekoratora. Oto prawdziwe oblicze ostatniej «tajemnicy», której spojrzął w oczy umierający. Koniec. Nie ma tajemnicy. Ta nić «przędzie się» przez całą moją twórczość. Od pierwszego tomu wierszy [...]”⁷.

Również w opowiadaniu *Galąź* Różewicz nie mówi nic o życiu, ale o śmierci, przypadkowej i bez znaczenia, dlatego tak bardzo tragicznej.

czy można pisać
o śmierci
patrząc na twarzyczki
dzieci

(*Świadek*)

Odwołanie się i wykorzystanie cudzej struktury tekstu (opowiadania Konopnickiej), włączenie jej w własne dzieło w charakterze quasi-cytatu, to znaczy cytatu struktury⁸, jest środkiem stylizacji, pozwalającym na reinterpretację obrazu świata przedstawionego. Stylizacja ta ma charakter wielkiej metafory.

⁷ T. RÓŻEWICZ, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 157, 167—168.

⁸ Pojęcie cytatu-struktury, czyli quasi-cytatu wprowadza D. DANEK w pracy: *O cytatach struktur i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej* (w:) *Prace z poetyki*, pod red. M. R. Mayenowej, J. Sławińskiego, Warszawa 1968.