

Stanisław Burkot

## Dlaczego „zawsze fragment”?

Utwory poetyckie Różewicza od samego początku – od debiutu – prezentują określony typ gier intertekstualnych. W regułach gry nie odnajdziemy jednak klasycznych form stylizacyjnych, takich jak parodia, pastisz, trawestacja, imitacja, z ich palimpsestową strukturą podwójnego kodu<sup>1</sup>. Ważne wydaje się spostrzeżenie Jacka Łukasiewicza, że „Różewicz nie stylizuje, za to z upodobaniem cytuje”<sup>2</sup>. Komplikacja dalsza, w przypadku Różewicza, dotyczy samego rozumienia tekstu: nie chodzi tylko o teksty literackie (artystyczne) *sensu stricto*, lecz także o teksty „użytkowe” – wycinki prasowe, wypowiedzi radiowe, telewizyjne, fragmenty potocznych, prywatnych rozmów itp. To one, także teksty cudze, pełnią ważne funkcje w całej wypowiedzi. Jednakże to jeszcze nie wszystko: w obręb pojęcia tekstu *sensu largo* wchodzi także liczne przywołania, więc swoiste cytaty, dzieł z zakresu plastyki. Zwrócił na to uwagę Mieczysław Porębski:

Żaden chyba z poetów nie współżyje z malarstwem tak bezpośrednio jak on – studiował przecież historię sztuki, a w środowisku malarskim obraca się częściej bodaj i chętniej niż w środowisku literackim [...]. Jest on rzadkim, jeśli nie unikatowym przykładem konsumenta kompetentnego, a zarazem nie zainteresowanego profesjonalnie. To znaczy, źle powiedziałem: Tadeusz R. profesjonalnie zainteresowany jest jak najbardziej, bo malarstwo, kontakt z nim, jest mu potrzebny w poetyckiej robocie, tak jak jest mu potrzebna gazeta, kino, podróże<sup>3</sup>.

To kompetentne współżycie Różewicza z malarstwem jako konsumenta, odbiorcy sztuki znalazło swoje szerokie omówienie w pracy Andrzeja Skrendy *Tadeusz Różewicz i granice literatury*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Por. szczegółowe rozważania na ten temat Stanisława Balbusa (*Między stylami*, Kraków 1996 s. 17–30, wyd. II).

<sup>2</sup> J. Łukasiewicz, *Zwiastowanie poezji*, „Odra” 1997, nr 5, s. 52.

<sup>3</sup> M. Porębski, *Velázquez na hotelu dentystycznym*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 41, s. 12.

<sup>4</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002.

O jednym jeszcze typie przywołań trzeba powiedzieć, chociażby dlatego, że komplikuje on samo pojęcie tekstu. Są to liczne „życiorysy” (właściwie ich wypreparowane fragmenty) artystów dawnych i współczesnych – malarzy, poetów, prozaików, reżyserów filmowych i teatralnych. Dla naszych potrzeb wyciagniemy z tych wstępnych konstatacji jeden wniosek: komplikuje się samo pojęcie tekstu, rozumieć go trzeba szeroko jako zespół niejednorodnych w swym charakterze kodów kultury, funkcjonujących w komunikacji społecznej, językowych i nie tylko językowych. Bo cytować można „redaktorę radia bzdet” reklamującą walentynkowe prezenty, do których za darmo w supermarketach dodaje się prezerwatywy (*Walentynki; poemat z końca XX wieku*), „doc. Zbigniewa Religę” zapowiadającego przeszczepianie ludziom serc świńskich „ze względu na najodpowiedniejsze rozmiary” (*Świniobicie*), Czesława Miłosza głoszącego pochwałę pism mistycznych Swedenborga (*Zaćmienie światła*), Ezry Pounda, więzionego za wcześniejszą fascynację faszyzmem (*Jestem nikt*), Henryka Tomaszewskiego, wielkiego mima (*W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*), Wandę Rutkiewicz, która po zdobyciu Mount Everestu napisała wierszyk; można także przedstawiać szczególnie interpretacje obrazów Francisca Bacona (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*) czy Witolda Wojtkiewicza (*Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny*). Przywołałem tu przykłady z kilku tomików, głównie jednak z *Zawsze fragment; recycling*. Cudzy tekst *sensu largo* jest zawsze u Różewicza jakimś „głosem” przechwyconym z kultury współczesnej – wyczytanym w książce, w gazecie, usłyszonym w radio, przejętym z prywatnej rozmowy, podsłuchanym na ulicy, oglądanym w sklepie, w kinie, w telewizji, w muzeum sztuki dawnej i nowej.

Te fragmenty-cytaty są „gotowymi”, wyodrębnionymi całością, wchodzą w interakcję z tekstem własnym autora, tworzą napięcia semantyczne, konstytuują strefy milczenia, w których wyraża się to, co niewyraźne. Ich status w wierszu kojarzono najczęściej z kubistycznym i postkubistycznym kolażem, z technikami malarskimi. Różewiczowskie *ready mades* mają oczywiście inny niż w malarstwie, bo językowy status. Kusi go jednak stale włączanie w dyskurs językowy elementów wizualnych. Nie chodzi o zjawiające się w jego tomikach znakomite grafiki przyjaciół<sup>5</sup>, lecz o wykorzystanie fotografii, kopii fragmentów cudzych i własnych rękopisów, wydartych kartek z podręcznego kalendarzyka, wpisów do ksiąg pamiątkowych w muzeach itd. *Plaskorzeźbę* – prócz grafik Jerzego Tchórzewskiego – ozdabiają na początku i na końcu tomu dwie pary zdjęć: na pierwszym poeta siedzi przy biurku, jest uśmiechnięty. Przed nim stoją jakieś sztuczne kwiaty, leżą okulary, tomik jego poezji i dwa tomy dzieł zebranych (*Teatr 1, 2*). Portret ten przechodzi niepostrzeżenie na „rozkładówce” w inny – Różewicz stoi na tle przepelnionych kubłów na śmieci, trzyma w ręku czapkę. Książkę zamyka podobna para zdjęć, inne jednak są gesty i zachowania: Różewicz już się nie uśmiecha na pierwszym z nich, na drugim zaś niesie wiadro i pudło z odpadami. Kubły – w innej perspektywie – okazują się pełne, a śmieci leżą wszędzie. W *Szarej strefie* natomiast jest tylko jedno

<sup>5</sup> Jerzego Tchórzewskiego w *Uśmiechach* (1957) i w *Plaskorzeźbie* (1991).

zdjęcie „w środku” tomu: przed „baryłowatym” pomnikiem Jana XXIII na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu poeta stoi w skupieniu, w postawie prawie modlitewnej. Widzimy dobrotliwie uśmiechniętą twarz papieża i plecy skupionego Różewicza. Tło jest ponure – jakieś krzewy, kalekie wielkomejskie drzewa bez liści, kontury domów. „Ilustracja” (fotografia) nie jest gazetową ozdobą, nie jest nawet kolażowym „przywołaniem rzeczywistości” – zderzeniem „malowanego”, więc sztucznego, z „realnym”. Okazuje się wmontowana w semantyczną warstwę tekstu poetyckiego, jest innym ujęciem głównego tematu:

widzisz Janie jesteś opuszczony  
bo Twój pomnik „niesłuszny”

.....  
Ty pozostałeś sobą nie tracisz  
dobrego humoru i kamienną  
ręką z brzucha wystającą  
jak z granitowej beczki  
błogosławisz mi  
Tadeuszowi Judzie z Radomska  
o którym mówią że  
jest „ateistą”

ale mój Dobry Papieżu  
jaki tam ze mnie ateista

Wszystkie wersje – rzeźbiarska, fotograficzna i językowa – są „głosami świata”, tekstami *sensu largo*, jednak nie tylko zbieranymi, ale także świadomie „przerabianymi” przez poetę, znaczącymi akcentami w kompozycji całości. W wierszach zjawiają się na prawach cytatu, przywołania w miarę wiernego. Nie są jednak ozdobą, popisem erudycyjnym; otrzymują znaczącą, poetycką funkcję, stają się immanentną częścią własnej wypowiedzi poety, czasem wyróżnianą cudzysłowem, kursywą w druku, najczęściej jednak istniejącą anonimowo. Znaczące, semantycznie nacechowane są zawsze miejsca scaleń tekstu własnego i przywołanego. W nich tkwi Różewiczowski „milczenie” – sens niewypowiedziany, ukryty w zbliżeniu „fragmentu” własnego i obcego.

Można wyróżnić kilka kręgów szczególnie częstych przywołań. Mają różną wartość emocjonalną i semantyczną. Takim fundamentalnym źródłem przywołań jest *Biblia* (głównie *Nowy Testament*) oraz modlitwy z liturgii (*Ojcze nasz*, *Credo*). Posłużmy się przykładem: wiersz *Lament* z tomu *Niepokój* rozpoczyna charakterystyczna introdukcja:

Zwracam się do was kapłani  
nauczyciele sędziowie artyści  
szewcy lekarze referenci  
i do ciebie mój ojczy  
Wysłuchajcie mnie

To zapowiedź publicznej spowiedzi, w której wyznany zostanie grzech:

mam lat dwadzieścia  
jestem mordercą  
jestem narzędziem  
tak ślepym jak miecz  
w dłoni kata  
zamordowałem człowieka

Introdukcja i wyznanie grzechu, choć powtarza reguły obrzędów religijnych, przynosi jednak sygnał apostazji, bo podmiot liryczny wyznaje swój grzech nie tylko przed kapłanami, lecz także szewcami i referentami. Cytat fragmentu z *Credo*, zanegowany, a nie wiernie powtórzony, jest konsekwencją i immanentną częścią całego wyznania: przestał być tekstem cudzym, obcym. Uległ pełnej interioryzacji, nabrał nowych znaczeń :

Nie wierzę w przemianę wody w wino  
nie wierzę w grzechów odpuszczenie  
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.

Jest fragmentem tylko. Z *Credo* pominął poeta „wiarę w Boga Ojca”, w „Jezusa Chrystusa Syna Jego”, „zrodzonego z Maryi Panny”. Fragment przywołany ulega więc sekularyzacji. Poeta w piekle wojny stracił wiarę w możliwość cudów, w unieważnienie grzechu morderstwa, utracił także nadzieję na odbudowanie świata ludzkiego po katastrofie – na „ciała zmartwychwstanie”. Bo ocalało tylko „ciało”, zniszczeniu uległy wartości duchowe. A to jest już dramatem „ocalonych”. Słowo „cudze” utraciło w tym przykładzie swą odrębność, choć jest przecież przejęte, choć obce, stało się słowem własnym. Istotne jest to, że cytaty-fragmenty z *Biblii*, z liturgii mszy, zjawiają się zwykle albo w puentach wierszy, albo na ich początku – wydobywają i akcentują sens utworu. Tak jest w wierszach *Ocalony*, *Rok 1939*, *Z mojego domu*, *Martwy owoc*, *Wiatraczek*, *Miłość* – wszystkie pochodzą z tomu *Niepokój*. Trudno tu zliczyć i przedstawić przykłady tego typu przywołań w całej twórczości Różewicza: utrata wiary, o której mówią najczęściej, jest doświadczeniem traumatycznym, „cierniem”, „krwawiącą raną”. Takie wiersze jak *Hiob 1957*, *Walka z aniołem*, *Kochani ludożercy*, *Kara*, *Nieznany list*, *Zdjęcie ciężaru*, *Rodzina człowieka*, *Biel*, \*\*\*[*Asyż gniazdo*], *Sen Jana*, *Bez*, *Cierni*, *Widziałem Go* poszerzają interioryzację tekstów biblijnych i modlitewnych; cytaty – krótsze lub dłuższe – zbliżają się do frazeologizmów, a nawet do pojedynczych leksemów. Zaciera się ich odrębność, osobność.

Drugi z ważnych kręgów przywołań wiąże się ze stale ponawianymi próbami odpowiedzi na pytania – czym jest poezja, czym jest sztuka, kim jest poeta, artysta, w świecie współczesnym. Los poety, artysty, rozpoznaje Różewicz poprzez wybrany fragment z biografii swego bohatera, fragment to jednak dramatyczny, przeczący czy sprzeczny z tonacją i charakterem pozostawionych utworów czy dzieł twórcy.

Wiersz *Kazimierz Przerwa-Tetmajer* przywołuje okoliczności śmierci poety „w okupowanej przez hitlerowców Warszawie”. Przypomina o długotrwałej, wyniszczającej ciało i świadomość chorobie, o niechlubnej roli syna w dramacie ojca; z drugiej zaś strony ze śmiercią nędzara zderza poetycki mit nirwany, śmierci-na-grody, łagodnej, bezbolesnej, prezentowanej w wierszu przez obraz o nienajwyższej wartości artystycznej – przez *Wyspę umarłych* Boecklina. Tę całą serię przywołań zamyka, umieszczony w puencie, ujęty w cudzysłów cytat z erotyku Tetmajera:

„na miękkim puchu białego posłania  
promienna cała od słońca pozłoty  
Danae Zeusa spragniona pieśzcoty  
Z osłon swe ciało dziewicze odłania”.

To ten fragment właśnie „deklamuje w malignie” umierający „głodomór”. Nie Orfeusz, nie wieszcz i nie prorok, lecz nędzara, który do końca nie rozpoznaje „kłamstwa sztuki”. Jeśli Orfeusz, to nie w momencie swojej artystowskiej ułudy, kiedy na dźwięk jego kitary tańczyły drzewa, zbliżały się skały. Orfeusz nie wyprowadził Eurydyki z krainy śmierci, zginął marnie rozszarpany przez bachantki – nimfy z orszaku Dionizosa. Różewiczowska reinterpretacja mitu Orfeusza nie zmienia w istocie jego pierwotnej wersji. Jest jednak sporem z licznymi przywołaniami tego mitu w europejskiej (i polskiej) poezji romantycznej. Orfeusz, któremu bogowie przekazali moc niezwykłą – stawał się w poezji romantycznej wieszczem, przywódcą. Tymczasem nie wyprowadził przecież Eurydyki z podziemi, złamał zakaz, nie wykonał zadania. Jak wyrazić tę prawdę w utworze poetyckim? Powróćmy do fotografii ozdabiających *Płaskorzeźbę*. Ambiwalencja „pism zebranych” poety i śmietnika, uśmiechu zadowolenia i wątpliwej zadumy wyraża tę samą prawdę, co zderzenie początku i końca w analizowanym wierszu. Świadomie użyję określenia „kompozycja” w przypadku wiersza *Kazimierz Przerwa-Tetmajer* – bo jest celowym, precyzyjnie przemyślanym układem „gotowych” fragmentów. Przypomina kubistyczną kompozycję, płaską przestrzeń gromadzącą osobne fragmenty przedstawianych przedmiotów. Ich znaczenie objawia się dopiero w doborze, w zestawieniach, w sposobach połączenia. Klamrowa kompozycja wiersza – „cytat” z gazetowego anonsu na początku i cytat z wiersza Tetmajera na końcu – ściśle wiąże się z tematem, wyraża podwójną prawdę o losie artysty: jest boski poprzez zapał i dzieła, jednak jest również przeklęty, bo sieje wokół siebie szaleństwo, zło i cierpienie.

Różewiczowskie „czarne kwiaty” – serię wierszy o artystach, ludziach wybitnych – otwiera cykl ironiczny zatytułowany *Portrety z zeszytów szkolnych* (*Jul Słowacki, Nasz Wieszcz Adam, Nasz Trzeci Wieszcz, Cyprian K. Norwid*). Wiersze umieszczone w tomie *Uśmiechy* (1955, 1957) w „uczniowskich” naiwnych interpretacjach rozjaśniają mniej wzniosłe szczegóły ich biografii – tylko portret Norwida jest wykonany innymi barwami i w innej tonacji. Warto to zauważyć, bo Norwid stanie się od tego momentu najczęstszym „źródłem” nieironicznych odniesień. Prawdę lub kłamstwo poezji weryfikują – zdaniem Różewicza – dramaty zapisane

w biografiiach twórców. Ale nie jest to równoznaczne z utratą wiary w poezję, w sztukę<sup>6</sup>. Ironia losu – w ujęciu Różewicza – scala twórczość i życie Norwida. „Czystą poezję”, niezależną od biografii, od losu, widzi w twórczości Leopolda Staffa<sup>7</sup>; Stary Poeta, który darzył autora *Niepokoju* przyjaźnią, jest stale obecny w twórczości Różewicza, na innej jednak zasadzie niż Norwid. Z autorem *Dziewięciu Muz* prowadzi Różewicz nieustanny dialog, którego wyrazem jest także część *Szarej strefy – Appendix* – zawierająca przedruki dziewięciu wierszy Staffa przeplatane dziewięcioma wierszami Różewicza o tych samych tematach i tych samych tytułach, choć o odmiennych ujęciach. Nie ma w tym sporu, jest natomiast życzliwy, podszyty humorem dialog, poetyckie przekomarzanie się:

Wiersz Staffa – *Dos moi pou sto*:

Chcę się dostać do nieba,  
Lecz mam za krótką drabinę.  
O co ją oprzeć nad ziemią?  
Ach, byle dotrzeć do chmur!

Wiersz Różewicza – *Dos moi pou sto*:

nie chcę dostać się do nieba  
nie mam drabiny  
zabrały mi ją anioły  
które chciały zejść na ziemię  
nie chcę dotrzeć do chmur

Ach! byle dotrzeć „do siebie”!

pożyczę drabinę od Junga!  
o boże! też jest za krótka!

Fragmenty biografii twórców jako swoiste *ready medes*, obiegowe, skodyfikowane całości, niosą z sobą zawsze pokrewny typ informacji: dotyczą dramatów osobistych, kryzysów psychicznych, gestów niezrozumiałych, zachowań „szalonych”. Frans Hals, którego obrazy dziś zadziwiają, żył jak żebrak (*Frans Hals*); Méliès porzucił film i przez wiele lat, aż do śmierci, prowadził sklep z zabawkami (*Méliès*), japoński nowelista dążył do form doskonałych, a kiedy je osiągnął, popełnił samobójstwo (*Akutagawa*). Kryzysy Rimbauda (*Wyjście, Słabnie poeta*), Kafki

<sup>6</sup> Jednym z częstych, wręcz obsesyjnych tematów w tomach od *Twarzy trzeciej* do *Regio* jest „śmierć poezji”. Na prawach przekształconego cytatu z *Ewangelii św. Jana* zjawia się zwrot: „Słowo stało się papierem”, równocześnie za Hölderlinem powtarza: „To jednak, co trwa, ustanowione jest przez poetów” (Por.: K. Pieńkosz, *Tadeusz Różewicz – rana samoświadomości*, „Literatura” 1996, nr 10, s. 11–13), za Norwidem zaś przekonanie, iż po człowieku pozostają tylko dwie rzeczy – „dobroć i poezja”.

<sup>7</sup> Warto przypomnieć, że Różewicz przygotował własny wybór wierszy Staffa, opatrzył go posłowiem – *Kto jest ten dziwny nieznamy? Wybór poezji*, Warszawa 1964, wyd. II: Warszawa 1976, Wybór listów Leopolda Staffa (oprac. J. Czachowska, I. Maciejewska – *W kręgu literackich przyjaźni*, Warszawa 1966) zawiera także listy do Tadeusza Różewicza.

(*Zamknąłem*), van Gogha (*Korzenie*), Lwa Tołstoja (*Z kroniki życia Lwa Tołstoja*), Mickiewicza (*Liryki lozańskie*), obłęd Hölderlina (*Przecinek*), Ezry Pounda (*Jestem nikt*), los Becketta (*Maison de retraite*) – składają się razem na niewyraźną tajemnicę artysty. Są „wybrańcami bogów”, ale i „szaleńcami”: takie treści, taką dwoistość kryje mit o Orfeuszu. Sztuka istnieje poza dobrem i złem – artysta rozsiewa wokół siebie nie tylko piękno, lecz także cierpienie i zło: sława ojców niszczy życie synów. Klaus Mann nie wytrzymał ciśnienia sławy ojca – buntował się i ostatecznie popełnił samobójstwo (*Życie w cieniu*), syn Goethego popełnił także samobójstwo (*Biedny August von Goethe*), córka Jamesa Joyce’a „schroniła się” w obłęd (*Sobowtór*), Ruth, córka Rilkego, jakby na przekór wzniosłości ojca, „karmiła świnie // w prawdziwym chlewie”, „jakby chciała przetrząsnąć // słynne metafory i róże” (*Appendix dopisany przez „samo życie”*).

Na „drabinie Jakubowej” artyści prowadzą nieustanną walkę o sens swojej sztuki – wygrywają i przegrywają. Ale prowadzą także walkę, czysto ludzką, o samo przeżycie. Sztuka nie zależy tylko od nich samych. W *Gawędzie o poetach* z tomu *Plaskorzeźba* (1991) pojawiają się obok siebie dwa typy cytatów – fragmenty rozmowy z Marią Bechcyc-Rudnicką w Jałcie są pretekstem i kontekstem dla innego typu przywołań – szczegółów z biografii Aleksandra Puszkina i Adama Mickiewicza. Podana została dokładnie data tej rozmowy (1 września 1978) i jej miejsce (Dom Twórczości Antoniego Czechowa, pokój 26), przedstawiona bliżej interlokutorka (90-letnia absolwentka „Instytutu dla szlachetnie urodzonych // dziewczyn w Petersburgu”). Przywołana jest ponadto wypowiedź staruszki, że „rewolucja październikowa była niepotrzebna”, bo zniszczyła inteligencję rosyjską, „najbardziej postępową w Europie”. Wypowiedź ta została skonfrontowana z wyodrębnionymi graficznie „cytatami”, z wypowiedzią „sekretarza kolegiального Aleksandra Puszkina”, który, poniżony, nie przyszedł na spotkanie z carem, a mimo to, za nie swoje zasługi, został mianowany „kamerjunkerem dworu”. Sytuację Adama Mickiewicza zaś przedstawia inny cytat – jego podanie do „Najwyższej łaski”:

Ośmielam się przy tym prosić  
o wydanie mi zapomogi  
przyznanej mi z Najwyższej łaski  
Waszej Wysokości pokorny sługa  
Adam Mickiewicz  
kandydat filozofii  
od urzędnika XII klasy Adama Mickiewicza  
prośba  
czynownika 12 klasa Adama Mickiewicza  
proszenijsze...

Kontynuujemy: Sergiusz Eisenstein, oskarżony przez Stalina o „przecięcie więzów łączących z ojczyzną”, składał samokrytykę, obiecywał poprawę, zamilkł. W 1967 roku odnaleziono roboczą wersję jego ostatniego filmu, okaleczonego, niemego. Rozpoczęło się „pośmiertne życie” tego dzieła (*Zmartwychwstanie filmu*).

Tajemnica i sztuki, i artyści jest ciemna, nie do wyjaśnienia. Wolność artysty okazuje się złudzeniem. Dzieła i twórcy zależą od wielu okoliczności. Prawda o nich bywa zawsze fragmentaryczna. Drabina pożyczona od Junga, odkrywająca tajemnice wnętrza, tajemnice talentu, zawsze jest więc za krótka.

Przywołane tu wiersze stanowią zaledwie część „czarnych kwiatów” Różewicza; w ich budowie raz po raz pojawiają się cytaty z autobiograficznych wypowiedzi bohaterów, z ich utworów artystycznych, z opracowań krytycznych, pamiętników itp. Niekiedy zachowana zostaje oryginalna wersja językowa (cytaty: niemieckie, angielskie, francuskie, włoskie, łacińskie). Nawet wówczas jednak, nawet jeśli język znany jest odbiorcy i nie zostaje rozbita ciągłość informacyjna, nie docieramy do prawdy. Nieznajomość języka pogłębia efekt ciemności i tajemnicy. W *Opowiadaniu dydaktycznym* prawdę o tajemnicach sztuki i artysty opisuje metonimiami „muru chińskiego”:

mur ten nie dzielił  
niczego nie bronił ciągnął się  
.....  
ten mur udziela lekcji pogładowej  
ludziom pozbawionym wyobraźni  
o tym co to jest wyobraźnia  
rzeczywistości

Kiedy zapytano mnie  
jaki jest ten mur  
odpowiedziałem z uśmiechem  
jest długi nie widziałem jego początku  
ani końca  
a potem dodałem jest bardzo długi

*Ars longa, vita brevis...* Nie znamy ani jej początku, ani końca: niczego „nie dzieli”, przed niczym „nie broni”, towarzyszy człowiekowi od nieokreślonego początku, do nieznanego kresu. Taki jest wstęp do sprawozdania poety z „XXX Biennale di Venezia”, przedstawiającego sztukę XX wieku. Nie bez znaczenia jest fakt, że owo „sprawozdanie” składa poeta zmarłemu tragicznie Andrzejowi W. [w przedruku: Wróblewskiemu], przyjacielowi z młodości. W swoich „czarnych kwiatkach” uruchamia Różewicz, podobnie jak Norwid, sięgający starożytności topos „rozmowy ze zmarłymi”. Jest to szczególnie widoczne w *Szarej strefie. Opowiadanie dydaktyczne* dedykuje jednak żyjącemu przyjacielowi, historykowi sztuki – Mieczysławowi Porębskiemu. Z nim prowadzi rozmowę w *Nożyku profesora*. Jaki jest ten odcinek muru, którego obaj byli świadkami, który współtworzyli? Jego sensy i kształt wyraża najpełniej metonimiami „śmietnika”:

bliski mojemu sercu  
śmietnik wielkomijski  
poeta śmietników jest bliższy prawdy



niż poeta chmur  
 śmietniki są pełne życia  
 niespodzianek

Futuryści, którzy uważali się za „demonów ruchu”, bawiąc się, rozpoczęli budowę paradoksalnego odcinka muru, którego istotą był rozpad, destrukcja świata ludzkiego. Ale ich zabawy wywołują dziś „salwy śmiechu”. Artysta wybitny, wybierając „nieartystyczne” tworzywo, docierać może jednak do prawdy o swoim czasie:

widziałem tam zorganizowane  
 śmietniki Burriego  
 podarte worki szmaty  
 damska garderoba sznurki papier  
 Burri  
 głodny w obozie jenieckim  
 układał ze śmieci  
 nowy świat  
 wśród tych śmierci i śmieci  
 tworzył piękno  
 dał próbę nowej całości

*Opowiadanie dydaktyczne* z tomu *Nic w płaszczu Prospera* (1963) ma charakterystyczną budowę wielkich poematów Różewicza, jak wcześniejszy *Et in Arcadia ego* z *Głosu Anonima* (1961) czy późniejszy – *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* z tomu *Twarz trzecia* (1968). Cytaty, przywołania, napomknienia, tworzą razem z wypowiedziami poety specyficzne zbiory równorzędnych elementów. Nie organizuje ich, właściwa dla stylizacji, gra z tradycją, nie objaśniają „labilne” przejścia między tekstami cudzymi i własnymi<sup>8</sup> służące poszerzeniu pojemności znaczeniowej utworu. *Ready medes*, jeśli odwołać się do plastyki, mają swój odrębny status. Różewicz protestował przeciwko kojarzeniu zasad jego kompozycji z technikami collage’u. Mówił o tym w rozmowie z Konstantym Puzyną, dotyczącej budowy dramatów. Ale uwagi zgłoszone w 1969 roku dotyczą – jak sądzę – także jego poezji:

Słowo collage często pada w związku z moją twórczością, chciałbym się jednak zastrzec przed pewną przesadą w tym względzie, w jaką wpadają krytycy. Przy pewnej dozie złej woli można bowiem interpretować taką technikę jako dość staroświeckie chwytły, przeniesione z „awangardowej” plastyki, a więc trochę mechaniczne i anachroniczne. Nie jest to jednak technika przypadkowego montażu, naklejania na płótno jakiś wycinków, szmat itp. Są to elementy wobec dramatu służebne, które ulegają w nim jakby przerobowi, zmieniają się w kontakcie z innymi elementami<sup>9</sup>.

„Wyobraźnia rzeczywistości” jako podstawa światopoglądu poetyckiego Różewicza nie wyczerpuje się w samym akcie odwzorowania – wymaga rozpoznania

<sup>8</sup> Określenia istotne przy opisywaniu relacji intertekstualnych z pracy S. Balbusa (*Między stylami*, s. 83).

<sup>9</sup> *Wokół dramaturgii otwartej. Rozmowa K. Puzyny z T. Różewiczem*, „Dialog” 1969, nr 7, s. 102.

intelektualnego i zrozumienia. Kategorią poznawczą staje się teoria zbioru przejęta z filozofii neopozytywistycznej, z rozwijanej w tym kręgu logiki matematycznej. Zasadniczy impuls przyniosło jednak, przypadające na połowę lat sześćdziesiątych, spotkanie z *Dociekaniem filozoficznymi* Ludwiga Wittgensteina. Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że poematy *Opowiadanie dydaktyczne* i *Et in Arcadia ego* są wcześniejsze od lektury *Dociekań filozoficznych* (czytanych w języku niemieckim, przed znacznie późniejszym tłumaczeniem polskim). Teoria zbioru, znana wcześniej, zakłada równorzędność elementów składowych. Istotą poznania jest przewyciężenie antynomii zbioru, odnalezienie cech wspólnych. Inaczej zbiór istnieje jako „pusty”, a zestawienie elementów jako przypadkowe. Inspiracja Wittgensteina dotyczyła właściwości języka, a ściślej – języków funkcjonujących w życiu społecznym. Nie ma jednego języka – zdaniem autora *Dociekań filozoficznych* – jest wiele języków, w nich przejawiają się działania użytkowników. To konstatacje ważne dla zrozumienia twórczości Różewicza. Wynikają z nich zasady kompozycji utworów poetyckich i dramatów jako „zbiorów głosów świata”, anonimowych lub personalnie identyfikowanych, podlegających „przerobowi”, co wynika z konieczności przewyciężenia antynomii zbioru.

*Et in Arcadia ego* i *Opowiadanie dydaktyczne* podejmują i rozszerzają krąg tematyczny, nazwany tu za Norwidem „czarnymi kwiatami”, skupiony na losach artystów, na sensie poezji i sztuki. *Spadanie* zachowuje ich strukturalne zasady, poszerza jednak i zmienia charakter gromadzonych fragmentów. Zbiory skupiają anonimowe „głosy”, produkowane przez współczesną cywilizację. Jakimi językami ona przemawia? Poematy i wiersze z tomów *Zawsze fragment: recycling* (1998), *Nożyk profesora* (2001) i *Szara strefa* (2002) nie eliminują oczywiście wcześniejszej refleksji nad losami artystów i kondycją sztuki, ale *ready medes* z tego zakresu istnieją w nowych, nachalnych kontekstach kultury masowej, w kontekstach reportażowo prezentowanych „obrazów z życia”. Powstaje, jak w *Mozaice bułgarskiej z roku 1978*, szczególna mieszanina kiczowatych „zabytków muzealnych”, rogatego capa na skale, zapachu chłopskiego kozucha, dziurawych spodni nędzarza. Taki świat istnieje obok przepychu cywilizacyjnego Nowego Jorku, *Statuy Wolności*, *World Trade Center*, krzyczącej *Guerniki*, chorych bredzeń uwięzionego Ezry Pounda, walentynkowych obyczajów reklamujących „zakochane prezenty”, zabezpieczone jednak prezerwatywami z powodu epidemii „ejds”. W ten porządek wpisane są – pasja i tragedia Wandy Rutkiewicz (*Gawęda o spóźnionej miłości*), idiotyczne relacje z zawodów sportowych (*Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych*), upodobania młodzieżowych elegantek w wojskowych i „obozowych strojach” z okresy II wojny światowej, spory o żydowskie złoto w bankach szwajcarskich, prace „naukowców” kwestionujących istnienie holokaustu, telewizyjne „zajadanie wołowiny” przez premiera Anglii, aby przekonać, że nie ma niebezpieczeństwa „szalonych krów” (*Recycling*). To są „głosy” naszego świata:

Filozof Heidegger  
pisząc o współczesnej zmechanizowanej  
produkcji rolnej

mimochodem wspomniał  
o produkcji zwłok  
w obozach koncentracyjnych  
i komorach gazowych

„Głosy świata”, owe *ready medes* Różewicza, jednoczy zasada zbioru: nie ma w nich hierarchii elementów. Istnieją obok siebie, pozornie na zasadzie przypadku, niezbornego filmowego montażu, ocierają się wzajemnie, kwestionują zasadę ciągłości. W istocie więc powiedzieć by można, że Różewicz gromadzi zbiory puste. Żaden z nich nie zmierza do całości, okazuje się tylko zbiorem fragmentów. Fragmentaryzacja obrazu świata, jest – dla Różewicza – produktem rozpadu całości. Dokonywał się on na przestrzeni całego XX wieku. Takie wiersze jak *Erotyk z końca XIX wieku*, *Fragmenty z dwudziestolecia*, *Ołowiany żołnierz*, *Świat 1906 – collage*, *Z dziennika żołnierza* i widowisko telewizyjne *Głos Anonima* rozszerzają perspektywę historyczną. Nie chodzi w nich o doświadczenia II wojny światowej, tak ważne w biografii poety, lecz o cały XX wiek, a z dzisiejszej, historycznoliterackiej perspektywy – o modernizm i postmodernizm. Różewicz nie jest jednak katastrofistą, bo katastrofizm był pewną ideologią, całościowym światopoglądem. Akt poetyckiego poznania wiąże ze stale ponawianą próbą odnalezienia porządku w zbiorze pustym, z nadzieją jego zamiany w zbiór wypełniony przez odrzucenie elementów, które nie powinny do niego należeć. Jest to gest jednak nie tyle logicznej, co etycznej selekcji, szczególnego typu semantycznej redukcji. Kim więc jest poeta? Bezradnym poszukiwaczem całości po jej rozpadzie? Zbieraczem kamyków do współczesnej mozaiki? Nazwać go można świadkiem, ironicznym kronikarzem zapisującym fakty, gromadzącym „cytaty-fragmenty”. Choć niekiedy we fragmentach tych zarysowuje się groźna całość. Poemat *zawsze fragment*, pisany w 1975, po zwiedzeniu Manhattanu w 1973, i dopisany w 1995 roku, po pierwszej eksplozji w podziemiach World Trade Center, może być odczytywany jako przejaw „przewidywanego katastrofizmu”:

a więc minęło 17 lat  
i jakiś „fundamentalista”  
przygarnięty na łono Ameryki  
korzystając „z prawa do wolności  
i szczęścia” wysadzić chciał w powietrze  
World Trade Center  
może nie smakowała mu kawa  
więc (sobie) pomyślał  
w imię boga sprawiedliwego  
wysadzę ten drapacz chmur  
do nieba  
razem z tysiącem ludzi  
jest to człowiek (zapewne)  
„głęboko wierzący”  
a nie jakiś tam sceptyk  
racjonalista ateista

To przewidywanie spełniło się tragicznie 11 września 2001 roku. Wynikało z rozpoznania oglądanego zbioru „głosów Ameryki”: cywilizacyjnego przepychu, obiegowych haseł („każdy ma prawo do wolności i szczęścia”) i symboli, przypominanego standardowo początku („wojna herbaciana”), *Statuy Wolności*, symbolu Ameryki – zamontowano w niej windę, „którą można dojechać do połowy // posagu (czyli do...)”. Poeta zagubiony w tym świecie, zamieniony w „dziewczynkę z zapalnikami” pod zamkniętymi drzwiami Metropolitan, „odcięty od sztuki bufetu i WC”, nie podziwiał, lecz – jak to określił jego cicerone – „patrzył na swoje buty”. Czy chodzi tylko o poetę z innego świata, oszołomionego turystę? Co zobaczył Różewicz w pyszniącej się, nowoczesnej cywilizacji?

Cywilizacja widziana jako zbiór fragmentów, autonomicznych i niekoherentnych, wyrażana w tekstach poetyckich poprzez przywołania, cytaty, jest ciemna – nie wyobrażamy sobie jej przyszłości i kierunków rozwoju. Paradoks poezji, paradoks sztuki, także naszego poznania – kryje się w ambiwalencji znaczeniowej. Różewicz gromadzi „zbiory puste” i uparczywie dąży do przezwyciężenia antynomii zbioru. Do odkrycia sensu w bezsensie. Nie jest katastrofistą. Poznaniu towarzyszy przewrotna nadzieja, że „zbiór” właśnie da namiastkę prawdy, zaniepokoi chaosem, niebornością, pobudzi do myślenia. Bo prawda tkwi nie w pojedynczych głosach, lecz w mnogości, w miejscach zetknięć wielu głosów, nie w cytatach, lecz między „cytatami”. Świat poznajemy tylko we fragmentach; całość nie jest nam dana, choć może istnieje. Równie prawdopodobne jest jednak, że jej nie ma. Zadaniem poety, jak formułował je Różewicz od samego początku, jest stale ponawiana próba złożenia rozbitego lustra. Choć „to się złożyć nie może”.

## Why "always a fragment"?

### Abstract

In Tadeusz Różewicz's poetic output, since its beginnings, the principle of "a fragment" was of primary importance. After the disaster of the World War II, it was impossible to create a holistic vision of the world in literature and art. The "mirror" of human perception was broken and no whole could be seen. The poet should nevertheless try to make attempts at collecting the broken picture in spite of the fact that he is always doomed to "a fragment".