

Robert Mielhorski
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)

TRZY DYSKURSY O DZIECIŃSTWIE I PRZESZŁOŚCI W POEZJI TADEUSZA RÓŻEWICZA

DYSKURSYWIZACJA RÓŻEWICZOWSKIEGO WIERSZA

O znaczącej obecności tematu dzieciństwa i zagadnienia pamięci w rzeczywistości poetyckiej T. Różewicza nie trzeba chyba nikogo zapewniać. To, że na tej podstawie zrekonstruować można przebieg i kształt pierwszego okresu biografii poety, udowodnił Z. Majchrowski w popularyzatorskiej książce *Różewicz*¹, zwłaszcza w rozdziale *Obrazy dzieciństwa*. O istnieniu „kanonu” tekstów poświęconych dzieciństwu przekonywał w monografii pisarstwa Różewicza T. Drewnowski². Mamy więc do czynienia ze sprawą oczywistą i w zasadzie niewymagającą dalszych wyjaśnień. Jest jednak w tym kręgu problemowym kwestia, której powinno się poświęcić osobną uwagę, wiążąca się z następującym pytaniem: jaką funkcję poznawczą, artystyczną, myślową pełni ten wcale niemały zestaw utworów z różnych faz rozwojowych twórczości autora *Niepokoju* i *zawsze fragment*?

Pisząc o realności dzieciństwa, Różewicz porusza zagadnienia, które – z grubszą rzecz biorąc – uporządkować można wedle trzech kręgów refleksji. Wiersze te bowiem podnoszą z jednej strony problemy natury egzystencjalnej i kulturowej, wykraczają także osobno ku obszarom szeroko pojętej metafizyczności; z drugiej strony podejmują się rekonstrukcji dziecięcego świata i dziecięcej narracji o nim; z trzeciej zwracają się ku tematyce autobiograficznej i przez to penetrują równocześnie obszary doświadczenia pokoleniowego. Mamy zatem, śledząc te kolejne kręgi tematyczne poezji Różewicza, do czynienia z trzema różnymi tendencjami prowadzonych d y s k u r s ó w.

Zastosowanie pojęcia „dyskurs” w interpretacji liryki Różewicza wymaga na wstępie pewnego uzasadnienia i usprawiedliwienia. Otóż wydaje się, że poezja autora *Plaskorzeźby*, jak mało która, właśnie swój dyskursywny charakter uwypukla: 1) poprzez (widoczny na pierwszym planie znaczeniowym) tok wypowiedzi u k i e r u n k o w a n e j r e f l e k s y j n i e (apelującej do intelektu) i 2) poprzez (co poniekąd wynika ze słownikowej definicji pojęcia i jego łańcuchów źródeł) a r g u m e n t a c y j n y p o r z ą d e k tekstu poetyckiego. I są to w moim prze-

¹ Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002.

² T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 37.

konaniu cechy, które zauważyć można właściwie w każdym momencie praktyki pisarskiej tego autora. Począwszy od otwierającej tom *Niepokój* (z 1947 r.) *Maski*, po (a może zwłaszcza) teksty ostatnie, po części „sylwiczne”, wielokształtne, „zlepkowe”, w których atrybuty poetyckości są coraz bardziej zatarte, a ich charakter gatunkowy wydaje się nieostry. Tu – w tym drugim wypadku – poezja Różewicza staje się zapisem naturalnego sposobu mówienia (tok konwersacyjny), który w każdej niemal chwili można rozpocząć i w każdym niemal momencie zakończyć. Nie obraz, metafora, porównanie, peryfraza czy osobne słowo w ogóle zatrzymujące na sobie samą uwagę, lecz prawie całkowicie sprozaizowana wypowiedź urasta pod piórem poety do rangi wiersza czy poematu. Argumentacyjność i refleksyjność składają więc, by przyjrzeć się tego rodzaju enuncjacji Różewicza jako dyskursowi.

Prowadzić d y s k u r s p o e t y c k i oznacza dążyć do formy przekazu dającej się uściślić semantycznie, w przeciwieństwie do tej liryki, która nie stawia sobie celu doprecyzowania myśli³, lecz pragnie zatrzymać się na niejednoznaczności, wynikającej z indywidualnej potrzeby ekspresji uczuć i emocji, przekreślającej możliwość pełnej racjonalizacji sensów. Jeśli pojawia się u Różewicza sfera tajemnicy i niewysławialnego (a jednak pojawia się), to nie na zasadzie gry z odbiorcą, lecz przeświadczenia poety – czytelnika Wittgensteina⁴ – że są obszary, których nie da się w literaturze wyrazić, a także poddać interpretacyjnej scjentyfikacji.

DYSKURS EGZYSTENCJALNO-KULTUROWY I METAFIZYCZNY⁵

C z ł o w i e k z a d o m o w i o n y. Spróbujmy przyjrzeć się dwóm horyzontom poezji dzieciństwa i pamięci T. Różewicza na podstawie dwu obszerniejszych tekstów. Pierwszy z nich najjaskrawiej ukazuje egzystencjalny i kulturowy wymiar znaczeń, drugi natomiast kieruje naszą uwagę ku poetyckiej ontologii i *sacrum*.

Utwór *W świetle lamp filujących* zwykło się nazywać poematem, jak to czyni choćby M. Porębski⁶. Istotną przesłanką w tej mierze może być zarówno rozmiar tekstu, jak i zawarte w nim załączki epickości. Zwykło się również nazywać go poematem o Brunonie Schulzu. Obie tezy wydają się dyskusyjne: „poematowość” pozostaje chyba jednak w fazie potencjalności, a czynienie z postaci Schulza centrum problemowego utworu zawęża w moim przekonaniu jego skalę tematyczną.

³ R. Nycz w swym studium periodyzuje poezję Różewicza wg dwóch okresów: 1) poetyki jednoznaczności (lata czterdzieste i pięćdziesiąte) oraz 2) poetyki „wszystkojedności”, wieloznacznej. R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 197.

⁴ Zob. uwagi na ten temat T. Drewnowskiego, *Walka o oddech...*, s. 256.

⁵ Określenie „dyskurs” w odniesieniu do poezji stosuję równocześnie np. zgodnie z: J. Kryszak, *Józefa Czechowicza wstąpienie w mit*, „Kwartalnik Akademicki” 2004, nr 2. Kryszak dokonuje tu podziału na dwa dyskursy – intelektualny i poetycki. Problem dyskursu w inspirujący sposób podnosi M. Dąbrowski, *Śmierć (nie)wyrażona. Poetyckie przykłady dyskursywizacji odejścia*, w: tegoż, *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Kraków 2005. Uwagi metodologiczne zob. zwłaszcza s. 218.

⁶ M. Porębski, *Lekcja poezji*, w: T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, wybór M. Porębski, Kraków 1998.

Zdaje się bowiem, że intencja Różewicza mogła pójść w nieco innym kierunku: przedstawienia traktatu o współczesności, o istnieniu (bądź nieistnieniu) w niej określonego ładu aksjologicznego. Osoba „poety z Drohobycza”⁷ ma służyć raczej egzemplifikacji tezy zawartej w dwu otwierających wiersz Różewicza wersach: „w świetle lamp filujących/świat wyglądał inaczej”. Właśnie rozpoznanie owego „innego wyglądu świata” (dodajmy: świata przeszłości), skonfrontowanego z terażniejszością prowadzonej relacji poetyckiej, staje się kluczem do interpretacji.

Równocześnie prócz narzucającego się podziału na tezę (dwuwersową) i argumentację (reszta utworu) uwidacznia się inna dwuczęściowa organizacja tekstu. Na początku Różewicz prowadzi abstrakcyjne, „spekulatywne” rozważania na temat istnienia „człowieka zadowolonego” i jego agonii, w dalszej części uwagi swe ukonkretnia, by tak rzec – materializuje w osobie Schulza, inicjując lekturowy namysł/dyskurs na temat *b e z d o m n o ś c i w s p ó ł c z e s n e g o c z ł o w i e k a*. W takim układzie ostatnie trzy strofy (segmenty) tekstu widocznie się wyodrębniają. W początkowych fragmentach Różewicz kreśli portret człowieka zadowolonego i jego świata, epoki, w której żyje, a) uwidaczniając zarysy kręgu podstawowych wartości jego egzystencji (takich jak radość, troska, słowo, dom: w czwartej strofie), b) wypuklając podstawy jego metody orientacji w świecie (myślenie abstrakcyjne oparte na takich wyznacznikach, jak nieskończoność, czas, przestrzeń), c) wskazując granice jego wyobraźni mitycznej (opartej na, jak zaznacza: „czwartym wymiarze”⁸, NW, 665).

Rozważania na temat „człowieka zadowolonego” i jego zagłady należy potraktować jako zewnętrzny, metonimiczny, „denominacyjny”⁹ plan zjawiska znacznie szerszego: mianowicie zawartego w utworze Różewicza zapisu przełomu cywilizacyjno-kulturowego, którego konsekwencją jest zmiana obrazu sytuacji człowieka w XX stuleciu. Symbolem granicy, przełomu, są naturalnie „lampy filujące” – zwróćmy uwagę, że symbol ten istnieje podobnie w *Elegii na odejście Z. Herberta*¹⁰. Gdy przestaje istnieć racja bytu lamp filujących, przestaje istnieć dawny świat. I tu właśnie widać, jaką rolę odgrywa w utworze Różewicza postać Schulza. Jakkolwiek wiersz kończy się odwołaniem do śmierci autora *Sanatorium Pod Klepsydrą*, to nie szczegół biograficzny stanowi przedmiot uwagi w tym wypadku. Raczej to, co implikuje dzieło Schulza, również będące zapisem kulturowego przełomu: wdarcia się agresywnej rzeczywistości Ulicy Krokodyli w małomiasteczkowy ład prowincjonalnego – niezależnionego od dominacji Centrum – świata¹¹.

⁷ Cyt. za: T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 665. W niniejszym studium wiersze T. Różewicza cytuję według tego wydania (skrót obok cytatu w nawiasie NW), ponadto z tomu T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976 (skrót obok cytatu w nawiasie PZ) oraz T. Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Warszawa 1989 (skrót PP). Za każdym razem obok skrótu stawiam numer strony.

⁸ Motyw drzwi otwierających wymiar *sacrum*: tu – droga do Emaus.

⁹ Zob. M. Porębski, *Lekcja poezji*, w: T. Różewicz, *Zwierciadło...*, s. 36.

¹⁰ Zob. J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, w: *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.

¹¹ Zwracając się ku rzeczywistości lamp filujących, Różewicz wraca do swego dzieciństwa i wczesnej młodości, do jego konturów rysujących się w świetle lamp naftowych; do dzieciństwa wolnego od takich kategorii, jak czas i przestrzeń oraz opartego na myśleniu mitycznym. Ostateczną zagładę tej rzeczywistości przynosi czas wojenny: „w świetle lamp filujących/kiedy nakręcano zegary i czas/pojawiły się na ścianie znaki/poezja rysowana Bruna/Mane – Tekel – Fares” (NW, 665). Mane, thekel, fares (Dn 5, 25) pełni funkcję ostrzeżenia.

W ostatniej strofie, przywołującej mit Księgi, Różewicz dokonuje swego rodzaju przekładu intersemiotycznego¹² (opisując jedną z grafik); nawiązuje do autoportretu autora *Sklepów cynamonowych*, nakreślonego właśnie w świetle lampy naftowej¹³: „kiedy myślę o nim/i jego księdze/widzę go/jego okiem/w świetle lampy kopcającej/z ogromnym cieniem/przestrzelonej głowy/na ścianie” (NW, 665). Schulz, symbol dawnego świata na równi z lampą naftową i jego „strażnik”, urasta u Różewicza do rangi wtajemniczonego w zagadnienia bytu mistyka; jest „poetą”, co wydaje się w tym wypadku nobilitujące, twórcą „księgi” zamykającej w sobie całość świata. Jest również postacią ogniskującą jeden z najważniejszych przełomów współczesności.

P r z e j ś c i e. W wierszu *W świetle lamp filujących* napotykać możemy motyw drzwi, który występuje kilkakrotnie w liryce Różewicza. Warto przywołać w tym miejscu tekst o takim tytule, umieszczony w zbiorze *Twarz trzecia* – wiersz, w którym obszar dzieciństwa odgrywa kluczową rolę. Na wstępie wypada zaznaczyć, że – jak to często bywa u Różewicza – czytelnik dysponuje kilkoma (w tym wypadku dwoma) wersjami tego samego tekstu¹⁴. Porównajmy obie wersje. Czwartha i piąta strofa pierwotnie brzmią:

pierwszy grzech/białe ziarenko w zielonym/owocu miękkie/gorkawe//pierwszy diabeł różowy/
poruszający półkulami/pod jedwabną suknią/w groszki (PP, 60).

Druga redakcja natomiast przeformułowana została w następujący sposób:

pierwszy grzech/czarne ziarno/w owocu/gorkawe//pierwszy diabeł różowy/poruszający półkulami/
pod jedwabną suknią/w kwiaty (NW, 386).

Jest oczywiście rzeczą niezmiernie ciekawą namysł nad tym, dlaczego pierwszy grzech, będący białym ziarenkiem (miękkim przy tym), staje się czarnym ziarnem, ukonkretniająca zaś – wskutek przywołania szczegółu obrazowego – wyobraźnię suknią w groszki okazuje się suknią w kwiaty. Jednak dla interpretacji całości tekstu ważniejsza wydaje się inna zmiana redakcyjno-znaczeniowa; w pierwszej wersji czytamy:

uchylają się/w oświetlonym krajobrazie/trzecie drzwi/a za nimi we mgłę/w głębi/trochę w lewo/
albo w środku/widzę Nic (PP, 60).

Podczas gdy w wersji następczej:

uchylają się/w oświetlonym krajobrazie/trzecie drzwi/a za nimi we mgłę/w głębi/trochę na lewo/
albo w środku/widzę nic (NW, 386–387).

Różewicz – jak zaznaczyłem – znany jest z tego, że poddaje swe teksty nieustannym poprawkom i zmianom. Czyny z tego niejako immanentny element istnienia

¹² Na temat przekładu intersemiotycznego w poezji zob. np. E. Balcerzan, *Horyzont estetyczny: poezja wobec innych sztuk*, w: tegoż, *Poezja polska 1939–1965*, cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 195.

¹³ Autoportret ten wybrany został na okładkę norweskiego przekładu dzieła Schulza (1963), lampa naftowa widnieje w edycji włoskiej (1970). Zob. J. Ficowski, *Okolice Sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986, ilustracje kolejno 28, 29.

¹⁴ Przedmiotem mojej refleksji będzie redakcja ostatnia, zaakceptowana przez pisarza, podana w PIW-owskim wyborze wierszy z 1997 r.

samego dzieła „w ruchu”, którego owocem jest nie tylko gotowy tekst, ale i sam zawarty w nim obraz procesu twórczego. W tym jednak wypadku mamy do czynienia jeśli nie z całkowitym, to niezwykle istotnym przekształceniem sensu utworu. Pomińmy tu zmianę przyimka „w” (lewo) na „na” (lewo), a zwróćmy uwagę na spację, wyróżniającą ostatni wers w pierwotnej redakcji oraz na rzeczownik „Nic” w drugiej redakcji pisany małą literą („nic”). Otóż wydaje się, że druga wersja *Drzwi* ma prowadzić do efektu uwieloznaczenia zawartych w tekście sensów lektury. Rzeczownik „Nic” jest pojęciem obrosłym wieloma, także autorskimi, znaczeniami i dookreśleniami, jak choćby w eseju *Nic czyli wszystko*, gdzie poeta powiada m.in. „Struktura naszego Nic jest przeciwieństwem nicości”¹⁵. Analizowano to – pisane dużą literą – pojęcie z różnych punktów widzenia. Różewicz, posługując się tym terminem, apeluje m.in. do wiedzy czytelnika o własnej, zdeponowanej w swojej twórczości, wizji cywilizacji współczesnej.

Drzwi Różewicza są utworem wyjątkowo precyzyjnie skonstruowanym. Całość tekstu oparta jest na zasadzie „trójkę”¹⁶: opisuje poeta troje drzwi, trzy wynikające stąd przestrzenie świata przedstawionego, trzy inicjacje i trzy piania koguta. Pierwsze drzwi są drzwiami materialnymi, uchylającymi się na oczach podmiotu na obszar drugiego pokoju; drugie drzwi są drzwiami duchowymi i imaginacyjnymi, mentalnymi: widziany przez nie w drugim pokoju stół przemienia się w ołtarz, z kielichem wina (zrozumiałe konotacje), matka, której cień jest widoczny, staje się jego strażniczką; skojarzenia religijne podkreśla widok „serca Jezusa w ciemnowej koronie” – te drzwi prowadzą do „krajobrazu dzieciństwa”. Wreszcie trzecie drzwi: ulokowane już w terytorium dzieciństwa, prowadzą dalej, ale gdzie? Tam, gdzie zobaczyć można tylko „nic”. Taka konstrukcja świata przedstawionego implikuje potrójne i po części „szkatułkowe”¹⁷ ukształtowanie przestrzeni (jedna w drugiej). Przy czym kluczowy jest obszar dzieciństwa. Punktem wyjścia lirycznej relacji jest terażniejszość, która prowadzi ku dzieciństwu, ono zaś z kolei kieruje ku terażniejszości, w której widać tylko „nic”. Całość zamyka się więc w figurze koła. Zresztą Różewicz podkreśla, że w krajobrazie dzieciństwa słychać „w o k r ą g ł e j ciszy/pianie koguta” (podkr. – R.M.), co również sygnalizuje kolejne zastosowanie liczby trzy i kręgu, biblijne: „Pierwej niż kur zapieje, trzykroć się mnie zaprziesz” (Mt 26, 75). W obszarze dzieciństwa dokonuje się potrójna inicjacja. Spoglądający przez drzwi pokoju podmiot przypomina sobie inicjację w *sacrum* (serce Jezusa, ołtarz), inicjację moralną – „pierwszy grzech” oraz inicjację erotyczną (kobieta w jedwabnej sukni w kwiaty). *Drzwi* restytuują typowy kulturowy krąg semantyczny: są znakiem przekroczenia (przejścia, transgresji), opuszczenia krainy niewinności, by wskazać jedynie najoczywistsze znaczenia¹⁸.

¹⁵ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 121. Problem „Nic” pojawia się też w poezji: np. w wymiarze cywilizacyjnym w *Zielonej róży* czy w wymiarze duchowym, jednostkowym w *Przyszli żeby zobaczyć poetę*. Kwestię Różewiczowskiego „Nic” omawia T. Drewnowski, *Walka o oddech... (Nic [trzy znaczenia])*, s. 170 i dalej. W odniesieniu m.in. do *Drzwi* J. Pieszczachowicz pisze o „antymetafizycznej metafizyce” Różewicza, w: tegoż, *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Łódź 1991, s. 266.

¹⁶ Warto odwołać się do kulturowego, symbolicznego znaczenia trójki.

¹⁷ W związku z organizacją przestrzeni zob. J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „Świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4.*

¹⁸ Zob. np. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 75. M. Lurker podkreśla m.in., że w *Nowym Testamencie* brama jest „przede wszystkim symbolem dostępu do wiecznej szczęśli-

*

Dwie zaproponowane wyżej interpretacje Różewiczowskiej poezji postawiły sobie cel poświadczenia faktu, że dyskurs na temat dzieciństwa w tej liryce obejmuje także obszar i wymiar egzystencjalny, a po części również metafizyczny i kulturowy. Problematyki egzystencjalnej i kulturowej dotyczą obszerne fragmenty *W świetle lamp filujących*; kwestię metafizyczności: otwarcie na niewiadomą i tajemnicę, podnoszą oba teksty (w obu między innymi symbol drzwi pełni taką właśnie funkcję). W obu przypadkach Różewicz też pragnie wprost, bezpośrednio zaakcentować rolę i rangę dzieciństwa w swym poetyckim terytorium poznawczym.

DYSKURSY NAIWNY I POWROTU DO NIEWINNOŚCI

L a l k i, z a b a w k i. Postaci lalek, zabawek i dzieła nawiązujące do nich zaczęły w pewnym momencie pełnić ważną, nieprzypadkową funkcję w twórczości Różewicza¹⁹. Starczy przywołać takie utwory, jak *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny* czy *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum zabawek* bądź wiersz *Melies*. Ponadto należy też wymienić prozę *Zabawki*, pomieszczoną w tomie *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Teksty te zmuszają czytelnika do zadania sobie pytania, jakie są przyczyny zainteresowania poety tym zagadnieniem, co go do tego motywuje.

Przywołanie przez Różewicza postaci Wojtkiewicza i Tomaszewskiego przy okazji powinno skłaniać czytelnika do poważniejszego zastanowienia się nad obecnością w kulturze motywu lalki i marionetki. Być może tu znajdują się impulsy powstania wymienionych tekstów. Inspiracji dla prac Wojtkiewicza dopatrywano się u Heinricha von Kleista i w teatrze Maurice'a Maeterlincka; dzieło pierwszego z wymienionych – *O teatrze marionetek* wystawił w Teatrze Narodowym w 1999 r. H. Tomaszewski, tutaj zainteresowanie Kleistem prowadziło krytyków/recenzentów²⁰ przedstawienia do skojarzeń z „nadmarionetami Craiga”, *Traktatem o manekinach* Schulza i teatrem Kantora. Wydaje się, że jest to naturalny kontekst dla lektury utworów Różewicza; plan, bez którego przywołania teksty te tracą właściwą głębię myślową²¹. Chodzi m.in. o relacje pomiędzy lalką (dla nas także: zabawką) i człowiekiem; o sens istnienia lalki w obszarze sztuki; o to, jakie symboliczne znaczenia przynosi ze sobą jej użycie, na przykład w teatrze. Co uosabia lalka i co wyrażają sobą ci, którzy znajdują się w jej (sztucznym) świetle?

wości”. Także: „Drzwi zamknięte oznaczają brak nadziei na ocalenie”. Tegoż, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 51.

¹⁹ Obecność wątku „składu z zabawkami” podkreśla Z. Majchrowski, przywołując takie utwory, jak *Melies*, *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny*, *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum zabawek*, *Gawęda o spóźnionej miłości*. Z. Majchrowski, *Różewicz*, s. 29.

²⁰ Nawiązuję tu do tekstów R. Pawłowskiego („Gazeta Wyborcza”) i J.R. Kowalczyka („Rzeczpospolita”) przywołanych na stronie internetowej Teatru Narodowego (www.teatry.art.pl/miasta/mazowieckie/warszawa/narodowy/marionetki.htm).

²¹ Na temat zabawek zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Dzieci, pajace i lalki*, w: tejże, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 82 i n.

Dwa pierwsze zasygnalizowane wyżej utwory Różewicza lokowano w ramach poetyki *d e n o m i n a c y j n e*²²: znaczą więcej, niż przynosi ich sens podstawowy i treść bezpośrednia. Wiersz o Wojtkiewiczzu bowiem tyleż apeluje do znajomości konkretnych elementów/fragmentów dzieła artysty, co do jego ogólnej aury, do groteskowego przekształcenia form rzeczywistości i do poetyzacji świata występującej u tego twórcy. „Denominacyjną” funkcję pełni tu sąd ostateczny: śmietnik, na którym znalazły się marionetki, lalki, gacek z papierową trąbką, upiorki, potworki, wspaniali schizofrenicy i inni, jest miejscem oczekiwania na „koniec”. Przypomnijmy przy okazji, że śmietnik jako taki ma istotne znaczenie w liryce Różewicza (np. śmietnik cywilizacyjny). W tym wypadku śmietnik lalek i dziwadła staje się metonimią współczesnego świata. W opisywanym przez Różewicza cyrku wszystko zostaje wymieszane: dramat z groteską, czystość z obszarem jej braku, niewinność z występkiem. W dźwiękach papierowych trąb usłyszeć można oczekiwanie na sąd: „tylko bóg/uchodzi/ociera się/srebrnym bokiem/o mur/broczy krwią/zaciera mgłą/cyrk Wojtkiewiczza” (NW, 489).

Wątek „czystości”, idylliczności świata lalek i zabawek, a tym samym niewinności dzieciństwa, podejmuje dalej – jak była mowa – Różewicz w wierszu *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum zabawek*. Zwrot ku tej rzeczywistości jest motywowany w tym utworze w dwojaki sposób: wynika z poczucia dwóch rodzajów schyłkowości: 1) schyłku życia, domykającej się biografii poety, który znajduje się „na progu wielkiego cienia” (tym samym powraca myślą do arkadii dzieciństwa) oraz 2) schyłku epoki: „Starych artystów dwóch – aktor i poeta –/spotkało się pod koniec wieku” (oba cytaty NW, 662). Odwołanie do świata zabawek w tym akurat tekście zostaje jeszcze inaczej uzasadnione. Mówienie o zabawkach zastępuje rozważania o Człowieku (milczenie o Człowieku i jego dramacie w świecie lokuje się w ten sposób w szczególnej przestrzeni niewypowiedzianego, choć jest bardzo wymowne). W tęsknocie do chłopiństwa jest też zawarta tęsknota za innym terytorium obecności: za istnieniem w obszarze wpływu Boga i *sacrum*²³. Tym samym dochodzi tu do głosu tęsknota za chłopięcą wiarą w sens bytu, w jego celowość (w ład, przeciw przeświadczeniu, że światem rządzi przypadek); tęsknota za Bogiem (chrześcijańskim, pisanym dużą literą): „który nie gra w kości” (NW, 663). „Jest coś przejmującego w fakcie, że jeden z największych polskich choreografów [H. Tomaszewski – R.M.], twórca całego stylu w pantomimie – notuje R. Pawłowski – po trzydziestu latach pracy z tancerzami obraca się ku lalce, odkrywając, że jest ona daleko doskonalszą istotą niż człowiek”²⁴.

Ideę zabawek, znajdującą się w konflikcie ze współczesnym światem, ale i w ogóle z istnieniem oglądanym przez pryzmat dojrzałości, ukazuje wiersz *Melies*: jest to rodzaj sprawozdania, notatki, ciekawostki dotyczącej życia reżysera, który porzuciwszy swój zawód, resztę życia spędził w sklepie z zabawkami. Co oznacza ów zwrot w życiu Meliesa – zapytuje Różewicz. Dla człowieka szerokich horyzontów myślowych, którego interesowali Faust, Joanna d’Arc, Dreyfus...?

Dziecięca narracja i dziecięca referencja. Przejaśnienie tematu dziecięcego u Różewicza, w ramach omawianego dyskursu, można dostrzec jeszcze na jednym poziomie. Nazwijmy go „dykcją dziecięcą”, próbując

²² Zob. sygnalizowane już uwagi M. Porębskiego, w: T. Różewicz, *Zwierciadło...*

²³ Ten wątek por. u A. Czabanowskiej-Wróbel, *Dzieci...*, s. 109.

²⁴ Uwagi R. Pawłowskiego przywołuję za odnotowanym już w przypisie tekstem z Internetu.

wyróżnić kilka wchodzących w jej skład elementów²⁵. Istotne bowiem wydaje się za-stanowienie nad tym: 1) w jaki sposób owa dykcja jest ustanawiana i realizowana; 2) jakie są jej źródła, przyczyny powołania jej do życia.

Zacznijmy od spostrzeżenia, że ważnym pierwiastkiem „dykcji dziecięcej” Różewicza jest ironiczne i częstokroć satyryczne (bądź parodystyczne) spojrzenie na rzeczywistość. Poeta tak konstruuje interesujące nas w tym miejscu teksty, że jakkolwiek czytelnik odnosi wrażenie, iż podmiot mówiący wypowiada się całkiem serio, to jednak ze zmienionej (dziecięcej) perspektywy. Humorystyczny ton utworu odbiorca rozpoznaje natomiast dopiero w trakcie finalizacji lektury. Tak jest na przykład w *Domowych ćwiczeniach na temat aniołów* – niczym w zadaniu (z religii, literatury): „opisz, czym są strącone anioły” (NW, 453). Wydzwięk humorystyczny wynika: a) z mnożenia definicji w ramach tego 43-wersowego utworu, u podstaw leży zatem koncept wyliczenia (tym samym nawarstwienia znaczeń), b) stąd też, że wyliczenia te – skojarzenia – są w swej własnej definicyjności niezwykle „odległe” od podstawowego kręgu asocjacyjnego (czasem ponadto jest to czarny humor bądź groteska). „Anioły/strącone//są podobne/do płatków sadzy/do liczydeł/do gołąbków nadziewanych/czarnym ryżem/są też podobne do gradu/pomalowanego na czerwono/do niebieskiego/ognia/z żółtym językiem//anioły strącone/są podobne/do mrówek/do księżyców które wciskają się/za zielone paznokcie umarłych” (NW, 453).

Z podobną zresztą sytuacją – obniżenia tematu wskutek *sui generis* infanty-lizacji wypowiedzi – udziecinnienia poetyckiej relacji mamy do czynienia w często przywoływanym w rozważaniach nad poezją Różewicza *Liście do ludożerców*. Innym razem ów humorystyczny efekt uzyskać można już z samej konwencji opisu jako takiego, jak np. w *Grającej szafie na Placu Pigalle*, jakby dziecięcej instrukcji (przeznaczonej dla innego dziecka) obsługiwania szafy grającej. „Dwie nogi/na nóżkach/stoi/grająca szafa/trzeba wrzucić pieniądze/w szparę/umieszczoną z boku/z tyłu/lub w głowie/szafa śpiewa gra/mówi śmieje się” (PZ, 446).

Nie tylko zresztą jest to rezultat przyjętej metody referencji (np. typowe dla dziecka posługiwanie się deminutywem – „pieniązek”), ale także imaginatywnego przekształcania jej przedmiotu. Skoro bowiem szafa gra i śpiewa, to ma właściwości animiczne (zostaje w relacji podmiotu zanimizowana), toteż opisującemu kojarzy się z istotą żywą. Mechanik, który ją otwiera, staje w roli chirurga: „miał ręce/powalane krwią” (PZ, 446). Różewicz w wierszach dąży również do wyostrzenia granicy, do u k a z a n i a p r z e p a ś c i pomiędzy światem dziecięcym i tym, co poza nim. Jak w *Glinianych ptaszkach*. Z jednej strony podana zostaje informacja o tym, co podmiot widzi na podwórku, z drugiej o uczonych, którzy „przygotowali”²⁶ dla chłopców/niespodziankę/piękny nowy/księżyc metalowy/zawieszą na niebie” (PZ, 129). „Efekt naiwności” wpisany jest w rozległy obszar liryki Różewicza, nie tylko w krąg wierszy dotyczących bezpośrednio i w pełni problemu

²⁵ Z. Majchrowski (tegoż, *Różewicz*, s. 29) nadmienia w ostatnim zdaniu swych uwag o dziecinn-
stwie autora *Niepokoju*, że „Różewicz jako poeta długo zachowa patrzyenie oczyma dziecka i uczyni
z takiego widzenia e l e m e n t s w e j p o e t y k i” (podkr. – R.M.).

²⁶ Upodabnianie własnego sposobu postrzegania otaczającego świata do specyfiki widzenia
obrazka dziecięcego, do dziecięcej naiwności, podkreślić ma również dramat podmiotu, zdecydowa-
nie „nieprzylegającego” do otaczającej rzeczywistości, a nawet wyobcowanego z niej. Jak w *Ra-
chunku*, gdzie były partyzant w ironiczny sposób relacjonuje to, co obserwuje w kawiarni, a iro-
nia ta swe źródła znajduje w udziecinnieniu mowy czy w naiwnej stylizacji, czego skutkiem jest
dystans wobec tego, co wokół, mający źródła także w psychicznej traumie.

dzieciństwa. Poeta doskonale wyczuwa możliwości warsztatowe, jakie daje uwytknienie w utworze granicy (kontrastu) pomiędzy udziennym mówieniem a powagą tematu²⁷.

Można zatem powiedzieć, że dykcja dziecięca, naiwna, powoływana jest do istnienia wskutek: a) satyrycznego, humorystycznego i ironicznego opisywania świata; b) istotną w tym wypadku rolę odgrywa metoda opisu, zniżonego do dziecięcej percepcji, wykorzystującego dalekie porównania, zaskakujące niejednokrotnie oryginalnością (wymierzone w przyzwyczajenia lekturowe czytelników), ironię zaś podkreślają niektóre elementy formalne (np. nieoczekiwany, niespodziewany rym); c) ważną w tym wszystkim funkcję pełni – wspomniana już kilkakrotnie – manifestacja swego rodzaju zdziwienia światem: zdziwienia u podstaw dziecięcego, lecz wyartykułowanego przez dorosłego człowieka, który rozpoczął „drugie życie” (po ocaleniu).

DYSKURS AUTOBIOGRAFICZNY I POKOLENIOWY

Autobiografizm. Przykład dwóch poematów. Wbrew pozorom dążąca do obiektywizacji podejmowanych zagadnień poezja Różewicza, wykraczająca zdecydowanie poza potrzeby jednostkowej ekspresji emocji i uczuć, silnie została naznaczona wątkami autobiograficznymi. Motywy osobiste można odnaleźć we fragmentach krótkich tekstów lirycznych, ważną rolę odgrywają również w obszerniejszych strukturach poetyckich, poematowych. W tym miejscu warto wspomnieć choćby takie utwory, jak *Elegia prowincjonalna* czy *Acheron w samo południe*. W tekstach tych autobiografizm zostaje wyrażony przez dwie wizje „drogi”.

1. **Droga ku przeznaczeniu.** *Elegię*, biorąc pod uwagę sam tytuł, uznać by można za utwór przede wszystkim z tęsknotą (czy też z rozrzewaniem) przywołujący lata dzieciństwa i wczesnej młodości, które samemu poecie upłynęły w Radomsku, i na tej tęsknocie właśnie poprzestający. Tak jednak do końca nie jest. Potraktujmy bowiem ten tekst szerzej: jako opowieść o ludzkim losie i przeznaczeniu, których źródeł dopatrywać się można (powinno) w przeżyciach dzieciństwa związanego z konkretnym miejscem. Ten temat przewija się przez sześć części Różewiczowskiego utworu; począwszy od rysującego sytuację podmiotu w świecie przedstawionym *Przebudzenia*, skończywszy na *Ulicy kota w worku*, gdzie: „chłopiec w niebieskich/skarpetkach siedzi/z rozchylonymi ustami//wskazuje i nazywa po imieniu//pyta dlaczego dlaczego” (NW, 118). Różewicz w tym poemacie nie dba specjalnie o spójność, o związek poszczególnych sekwencji dzieła, o swoiste „szwy” konstrukcyjne, tworzy *collage* wspomnień i intuicji, splatający ze sobą teraźniejszość z przeszłością.

Ta „elegia prowincjonalna” jest w rzeczy samej elegią o zgładzonej prowincji, uosabiającą realność świata, w którym egzystuje bohater przed jego katastrofą;

²⁷ Poezja rodzi się ze zdziwienia światem, z odmiennego od potocznego postrzegania danych nam rzeczy. „Efekt naiwności” wynika również ze specyficznego ukazania tego, że nosi się w sobie wieczne dziecko, ono właśnie jest gwarantem istnienia poezji. To dziecko, które zdaje sobie sprawę, że: „wojsko w rogu szuflady już/do końca świata będzie ołowiane” (*Kasztan*, PZ, 62).

provincją pojmowaną nie jako byt poza centrum, lecz jako miejsce p o z a j e g o „p r o m i e n i o w a n i e m”. Jak się okazuje, to miejsce stanowiące samo dla siebie centrum. Jest ponadto elegia – i kto wie, czy to właśnie nie jest najistotniejsze (a taka jest klamra kompozycyjna utworu) – zapisem zbudowanego przez poetę p o m o s t u: 1) pomiędzy sobą terazniejszym, „przebudzonym” i sobą minionym, „chłopcem w niebieskich skarpetkach”; 2) pomiędzy dziecięcą dociekliwością (natrętne pytania „dlaczego dlaczego”) a z gruntu romantyczną goryczą wiedzy i poznania („oto ja który poznałem/prawdę zakrytą przed wami”); 3) pomiędzy zwykłym, monotonnym, szarym światem partykularza, symbolizowanym między innymi przez ciotkę (która „mówi panu Jezusowi rosna włosy”) czy „poborowych na drewnianych koniach”, a celem ucieczki.

2. D r o g a w m i t. Jeśli naszym przeznaczeniem i celem jest nie tylko droga ku przyszłości, ale i nieustanny powrót ku temu, co już się wypełniło²⁸, to tezę tę Różewicz egzemplifikuje w pełni w poemacie *Acheron w samo południe*. Podmiot tego bardzo złożonego utworu, z którym badacze nieraz już się zmagali (np. wspomniani Porębski, Drewnowski²⁹), jest obecny w rzeczywistości tekstu na dwa sposoby: świat przedstawiony pozwala mu na przeżywanie go zarówno w wymiarze a) potocznym, by rzecz: empirycznym, jak i b) mitycznym. Acheron, rzeka rozgraniczająca światy zmarłych i żywych, przepływa przez współczesne miasto, jest zarówno zwykłym kanałem, jak i drogą wodną, w której możemy znaleźć nimfy, jednorożce, białe wieloryby. Co najistotniejsze, oba wymiary: „praktyczny” i mityczny, nawzajem przenikają się i warunkują. Empirię można wyjaśnić tylko przez pogłębione odwołanie do mitu; mit z kolei zyskuje tylko wtedy rację ontologiczną, gdy próbujemy go sprowadzić do czysto ludzkiego poziomu sensów i znaczeń: i tak też go zinterpretować.

Wracając więc do relacji: empiria (pragmatyzm) – mitologia, można powiedzieć, że Różewicz dokonuje tu niejako podwójnej ingerencji. Nie tylko wprowadza obszar mitu w rzeczywistość poety³⁰, tym samym ukazując ją w nowym świetle, ale i odwrotnie: terazniejszość poety wdziera się w realność mityczną. Tym, co łączy oba plany – mityczny i „empiryczny” – jest motyw wody, płynięcia. Tu oczywiście przywołać by można całe zaplecze kulturowych skojarzeń i odniesień, jednak bezsprzecznie na plan pierwszy wysuwa się kwestia czasu (i jego upływu), nurtu przemijania i obecności w nim samego podmiotu³¹. Chodzi o doświadczenie przemijania prowadzące do przeżycia wewnętrznej zgody i świadomości: „że między dzieciństwem a prawdziwą dojrzałością istnieje pewna istotna zbieżność: zgoda z życiem – spontaniczna w dzieciństwie, gorzka i wyrozumiała, z poczuciem wszelkich determinacji i względności w wieku dojrzałym”³².

Warto, jak sądzę, w tym miejscu postawić jeszcze tezę o „filmowej” kompozycji *Acherona*. Już podczas pierwszej lektury zastanawiać może uporządkowanie tekstu nie według liczb (1, 2, 3...), ale liter alfabetu (A, B, C...). Wydaje się, że

²⁸ Szerzej problem ten omawia M. Zaleski, w: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.

²⁹ Zob. M. Porębski, *Lekcja poezji*, s. 28–38; T. Drewnowski, *Walka o oddech...*, s. 259–260.

³⁰ Na temat mitu w literaturze nowoczesnej (w jego czterech wariantach) pisałem w szkicu *Mity literackiej nowoczesności*, „Akcent” 2008, nr 4.

³¹ T. Drewnowski wspomina o tym, że *Acheron...* jest poematem „opartym [podobnie jak *Złoty wiony*] na tym samym heraklitejskim wątku”. Tegoż, *Walka o oddech...*, s. 260.

³² Tamże.

Różewicz ułożył poemat, opierając się nie tylko na pewnej konsekwencji w rozwijaniu kolejnych myśli, ale także na pewnym układzie elementów „fabuły”, „kadrow”. Rzecz zaczyna się południowym spacerem nad (gliwicki) kanał (cz. 1), przekształca się w wizję płynięcia do „źródeł” (cz. 2), która w konsekwencji oparta zostaje na konkretnym obrazowym – w postaci wspomnienia z dzieciństwa (cz. 3): tj. wakacje, zbieranie grzybów, sny na sianie, wizyty ojca, częstochowski epizod biografii – przerwane przez wojnę, by zamknąć się obrazem powrotu i konkretną diagnozą: „odpływam/razem z moim czasem” (cz. 4, NW, 380). Widać stąd, że tekst ten ma układ „przeplatany”, łączy dwa segmenty realistyczne i dwa symboliczne (woda, Acheron). Pierwszy i trzeci epizod realistyczny „przerywają” epizody symboliczne. Jednak biorąc pod uwagę rozmiary poszczególnych części, widać, że segmenty „realistyczne” zajmują większą część poematu – symbolika ma pełnić funkcję semantycznego uwydatnienia tego, co wprost zostaje powiedziane. To te właśnie fakty sprawiają, że możemy w tym wypadku mówić o poemacie autobiograficznym. O poemacie zakorzenionym w dzieciństwie i we wczesnej młodości autora *Na powierzchni poematu i w środku*.

D o ś w i a d c z e n i e g e n e r a c y j n e. Refleksja Różewicza na temat dzieciństwa, przeszłości czy pamięci wiąże się także z potrzebą odnotowania zasobów własnego bagażu doświadczeń jako reprezentanta generacji urodzonych w drugiej dekadzie XX stulecia. Różewicz pragnie utrwalić to wszystko, co po 1939 r. się wydarzyło w wymiarze jednostkowym – moralnym, intelektualnym, egzystencjalnym, aksjologicznym, wcześniej jednak wraca pamięcią do dzieciństwa. Jego „katastrofizm” (stosuję to pojęcie w miarę możliwości szeroko) nie może zostać należycie poświadczony bez zakreślenia idyllicznego obrazu świata (lat pierwszych i adolescencji) *s p r z e d k a t a s t r o f y*. Tak więc rzeczywistość pastoralna jest u Różewicza przywołana nie tyle dla opisu jej samej, ile raczej dla uwypuklenia tego, co pojmuję poeta (dla kontrastu) jako katastrofę – w aspekcie przeżycia pokoleniowego – zob. *Niebo* (NW, 48).

Niebo to wiersz ważny w pierwszym okresie twórczości Różewicza, zwłaszcza w jego podwójnym debiucie (*Niepokój*, *Czerwona rękawiczka*), otwierający w tomiku z 1948 r. serię dziecięcych i „rodzinnych” utworów: *Ale kto zobaczy...*, *Zabawa w konie*, *Od moich stóp*, po wstrząsający *Zaraz skoczę szefie*. Jest to tekst tak poruszający nie tylko w rezultacie skutecznego, trafnego wykorzystania krańcowej niemal postaci ekonomii środków lirycznego wyśłowienia (gospodarowania nimi) – budzącej w przemilczeniach dramatyczny nastrój, realizującej w pełni zasady poetyki tego pisarstwa wczesnej twórczości³³ – ale i dlatego, że zawężlają się w nim istotne dla tego okresu działalności Różewicza wątki myślowe. W pierwszej kolejności napotykamy tu odwołanie do (wymagającego obszernych studiów i omówienia w innym miejscu) tematu Różewiczowskiego nieba, do portretu bohatera generacyjnego, „któremu dano poznać/smak krwi gwałtu ognia” (NW, 48),

³³ Np. zasady minimum słów, prozaizacji, gorącego zapisu, prostoty wyśłowienia etc. Kwestię petryfikacji pojęć opisowych, odnoszących się do poezji autora *Czerwonej rękawiczki*, porusza S. Stabro, *Spór o miejsce Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę. Materiały z konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalembe-Kasprzak, Poznań 1993, s. 85. Źródłem „nieczystych form” Różewicza dopatruje się T. Burek na planie „psychospołecznym”. Tegoż, *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 149. O równoczesnej obecności w poezji Różewicza reporterskiego zapisu rzeczywistości i zwrocie ku sprawom wiecznym pisze M. Baranowska, *Wyjście Różewicza*, „Gazeta Wyborcza” 2004, 7 grudnia.

i do motywu metatekstowego: cytat ten przecież wprost odsyła do innego wiersza – *Ocalony*.

W tym kontekście można wspomnieć o lekturze *Grzechów*, utworu ukazującego w krzywym zwierciadle spowiedź dziecka. Ta „parodia” dziecięcej spowiedzi przekształca się w świadectwo dramatu dewaluacji i degradacji pojęcia grzechu jako faktu moralnego, duchowego oraz religijnego. Kończące tekst „Odchodziłem/ i odpuszczają mi się/grzechy” (NW, 79) wskazuje na nieobecność w świecie sankcji wyższej. Właściwie można powiedzieć, że większość wierszy, w których mniej lub bardziej wyraźnie bądź obszernie pojawia się temat dziecięcy, naznaczona została piętnem przeżycia pokoleniowego. Przestrzeń dzieciństwa nakreślonego w tekstach Różewicza za każdym razem zostaje ukazana w świetle grozy czasu, który po nim nastąpił. Mało tego, wydaje się, że znaczna część utworów, w których występuje postać ojca bądź matki, sytuuje podmiot mówiący równocześnie w dwóch obszarach: a) dzieciństwa i b) dojrzałości ku dzieciństwu zwróconej. Z upływem czasu wątek dziecięcy zaczyna dotyczyć spraw osobistych, indywidualizuje się, rozszerza się jego obecność. Różewicz mówi już we własnym imieniu, podejmując problem swej jednostkowej egzystencji (np. *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*).

WIERSZ A ARCHEOLOGIA PAMIĘCI (PODSUMOWANIE)

Przejdę do wniosków. 1) Trzy Różewiczowskie dyskursy obrazują to, w jaki sposób pamięć przeszłości wpływa na obecny (w momencie powstawania tekstu) światobraz tej liryki; pisząc o przeszłości, poeta wykracza poza czysto intymny krąg rozważań, chociaż ten, osobno, również odgrywa niebagatelną rolę; kieruje on naszą uwagę ku sprawom współczesności, czemu służyć ma chociażby refleksja nad „poetą z Drohobycza” i jego dramatem. 2) W namyśle nad dzieciństwem powraca u Różewicza problem religii i wiary, a także potrzeba dowodzenia, że nie jest on twórcą pozbawionym wrażliwości na kwestie metafizyczności³⁴. 3) Zwrot ku dzieciństwu potraktować można równocześnie jako szczególny „chwyt”, zabieg pisarski (zarówno na płaszczyźnie dziecięcej stylizacji, jak i penetracji dziecięcej wyobraźni), obnażający dramat współczesnego człowieka na zasadzie k o n t r a s t u (np. tematy społeczne w *Zabawach z dziećmi*: „dorośli to są złe dzieci”, NW, 295). 4) Powrót do rzeczywistości dzieciństwa może też równać się potrzebie poszukiwania własnej istotowej genezy biograficznej i pokoleniowej: mamy tu do czynienia z a r c h e o l o g i ą p a m i ę c i i w y o b r a ż n i³⁵ j e d n o s t k o w e j i z b i o r o w e j, a niejednokrotnie ze zwrotem ku przestrzeni mitu i tradycji kultury (zob. *Acheron*). O a r c h e o l o g i i w y o b r a ż n i i p a m i ę c i świadczą utwory *stricte* osobiste, wspomnienia (np. małomiasteczkowe w *Papu-*

³⁴ Zob. *Drzwi*. Na temat metafizyczności u Różewicza zob. np. analizę R. Nycza, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*.

³⁵ Stosowane w tym tekście określenie *a r c h e o l o g i a p a m i ę c i* oznacza u twórcy proces dobijania się do głębin przeszłości utrwalonej w świecie duchowym podmiotu, co nie jest równoznaczne z Freudowską penetracją podświadomości. Tu interesuje mnie to, co świadome, co zapamiętane wprost bądź w literackim przetworzeniu, kreacji, imaginacji.

dze); teksty przywołujące postaci ojca i (częściej) matki. Częstką archeologii pamięci jest również odwołanie się (dla szczególnych poetyckich korzyści i potrzeb) do a u r y dzieciństwa, jak w *Prześwieteniach*: „poruszam się w sobie/większym/w tym ciemnym krajobrazie/ukryty jest obraz/drugi/dzieciństwo/pola białe puste/otwarte bardzo/daleko cicho/tam pojawia się światło//dwa czarne oblicza/i sen” (NW, 389). Jest też u Różewicza widoczne poczucie bliskości dzieciństwa i starości; pokazuje to poeta w jednym z wierszy: „Stary człowiek/zatoczył koło” – powiada³⁶. Mamy zatem do czynienia z poezją wykraczającą poza sensy zawarte wprost w wierszu (napięcie: nominacja – denominacja³⁷): tekst odgrywa rolę świadectwa, ale przede wszystkim pokazuje, jak to świadectwo „odrywa się” od twórcy; staje się wartością, z której może poznawczo czerpać czytelnik.

THREE DISCOURSES OF CHILDHOOD AND PAST IN THE POETRY OF TADEUSZ RÓŻEWICZ

Summary

The basis of this article is the thesis regarding discursive nature of the poetry of Tadeusz Różewicz. The author explains the meaning of the notion of “discourse”, referring in particular to its two characteristics: reflexive directedness of the (poet’s) communications and its argumentative order. The essay – based on this methodological assumption and relating to the problems of the past, memory and childhood in Różewicz’s lyric, distinguishes between the following three kinds of discourses: the existentially-cultural and metaphysical, the naive and return-to-innocence and autobiographical and generational. The problems of the past-memory-childhood have a universal function in Różewicz’s writing: 1) they show the border of two cultural formations and the time of annihilation of the former vision of the World, 2) they illustrate the moment of initiation (including the door motif: into *sacrum*, ethic and erotic), 3) they create the image of regression into the sphere of naiveté and innocence (including the observation of reality beneath the knowledge about the world and by referring to childish stylistic) and its relationship to everything contemporary, 4) they explain the correspondences between the announcements and the mature things (including the old age) based on generational and personal (autobiographical) references to poetry. Staying within the delineated circle of works Różewicz asks the question regarding the role played by the past in the present, takes up the issues of religion and faith, looks for a biographical and generational perspective in viewing his own as well as his generation’s way and fate. The experience of childhood and memory becomes the starting point of reflection.

Trans. M. Bucholc

³⁶ *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów* (NW, 529).

³⁷ Proces poetyckiej denominacji warto skonfrontować z „aktem nominacji” w poezji, procesem wyodrębniania z „nicości” przez aktywną wyobraźnię czy intelekt (nadawania imion) obszarów znaczeń.