

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK

ORCID: 0000-0003-4622-7529

„TAKI TO MISTRZ...” NORWID W PÓŻNEJ LIRYCE TADEUSZA RÓŻEWICZA

Znalazłem ciszę... I teraz mogę zacząć moja lekcję o Norwidzie i u Norwida. Chcę być dobrym uczniem. I choć czytam Norwida przeszło sześćdziesiąt lat... wszystko zaczynam od początku... a gdzie jest tu początek? Może, jak to bywa u Norwida, początek jest na końcu... pod koniec moich dni i mojego czytania...¹

Na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia Tadeusz Różewicz przygotowywał wybór wierszy Norwida do serii „Lekcja Literatury” wydawanej przez krakowskie Wydawnictwo Literackie i pracował nad wstępem do tej antologii. Książka nie powstała, ale śladem i świadectwem tej pracy jest szkic zatytułowany *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*², z którego pochodzi cytat otwierający ten artykuł. Nic więc dziwnego, że chociaż pisarz przyznaje się do systematycznego czytania Norwida od sześćdziesięciu lat, to w ostatnim ćwierćwieczu jego twórczości jest znacznie więcej norwidowskich reminiscencji niż wcześniej. Nie znaczy to jednak, że były one wówczas całkiem nowym zjawiskiem w poezji Różewicza. Miejsca wspólne w liryce Norwida i Różewicza można dostrzec już od debiutu autora *Ech leśnych* i *Niepokoju* i odsłaniają one zbliżoną wrażliwość obu artystów jako obserwatorów zjawisk społecznych i kulturowych charakterystycznych dla czasów, w których żyli. W poezji obu mocno wybrzmiewa troska o człowieka narażonego na degradację zarówno życia duchowego, jak i relacji społecznych. Ta zbieżność wiązała się ze świadomością, że ich

¹ T. RÓŻEWICZ, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, w: tegoż, *Utwory zebrane, Proza 3*, Wrocław 2004, s. 114-142, s. 125.

² Pierwodruk szkicu został opublikowany w 2002 roku, w 3. numerze „Kwartalnika Artystycznego”.

własne życie przypadło na czas jednego z historycznych przełomów, a poezja, czy szerzej – sztuka, powinna w epokach aksjologicznego chaosu ocalać te wartości, które pozwolą człowiekowi odnaleźć sens w rozchwianej, niepewnej rzeczywistości. Obydwaj mieli poczucie, że kształt nowego dopiero się wyłania z zamętu zdarzeń i nie wiadomo, czy w ogóle osiągnie spójną formę. Z tego wynikało przekonanie o moralnych powinnościach poezji, uznanie prymatu etyki nad estetyką.

Chociaż cel artystycznej drogi wydaje się podobny, to jej kształt i sposób przemierzania były odmienne. – Norwid nie stracił zaufania do wartości zapisanych w kodzie kultury, którą zastał i odziedziczył. Widział źródło kryzysu w tym, że symbole i rytuały pełniące do niedawna rolę drogowskazów ulegają zapomnieniu i ich żywa niegdyś treść staje się powoli nieczytelna. Swoją artystyczną powinność łączył więc z ich przypominaniem i reinterpretacją, która miała przywracać zatartym wartościom blask aktualności. Nie stronił od konstruowania koncepcji objaśniających kondycję człowieka i bieg historii; apogeum tej tendencji przypadło na połowę XIX stulecia, na lata między Wiosną Ludów a wyjazdem poety do Ameryki³. Różewicz skupiał uwagę na innych aspektach humanistycznej rzeczywistości. Nieufny wobec idei, dążył do ocalenia zapamiętanego, faktycznie doświadczonego obrazu świata: rekwizytów, które bieg cywilizacji wyrzuca do lamusa lub na śmietnik, smaków i zapachów dzieciństwa, gestów i słów osób – także tych spotkanych przelotnie, czasami śmiesznych, ale niekiedy odsłaniających mimowolnie jakiś fragment wewnętrznego dramatu⁴. O ile więc Norwid stawiał swojej poezji zadanie rekonstrukcji wartości poprzez odnowienie języka zdolnego opowiedzieć o ewangelicznym przesłaniu w warunkach „wieku kupieckiego i przemysłowego”⁵, o tyle Różewicz wybrał postawę kronikarza humanistycznej katastrofy XX wieku. Więc to nie ewokowane idee były głównym powodem Różewiczowskiej, uparcie ponawianej lektury utworów autora *Vade-mecum*. A zatem – gdzie można znaleźć przyczyny fascynacji dziewiętnastowiecznym artystą, który zarazem „pociągał i odpychał”?

Nasuują się dwa tropy, które warto podjąć: pokrewieństwo lirycznych motywów i technika poetycka. Zwraca na przykład uwagę obecność u Różewicza powtarzalnych elementów obrazowania literackiego, które pisarz niekiedy wprost

³ Ilustrują tę tendencję takie utwory jak *Promethidion*, *Zwolon*, *Pieśń społeczna*, rapsod *Niewola*.

⁴ Taki sposób budowania świata przedstawionego i kreacji postaci literackich jest już wyrazisty we wczesnych opowiadaniach i najbardziej przejmujący w kreacjach starych, samotnych ludzi, zwłaszcza matek odrzuconych przez dorosłe dzieci; zob. np. opowiadania: *Na placówce dyplomatycznej*, *Ta stara cholera*.

⁵ Z. STEFANOWSKA, *Norwid pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: *taż*, *Strona Norwida. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.

wiąże z patronatem Norwida, a nawet jeżeli brakuje takiej sugestii, to interpretacyjny namysł odsłania taką analogię. Są to na przykład motywy: braku, ruiny, ci-szy, milczenia lub związane z jakościami plastycznymi: biel, czern, szarość, mo-tyw rzeźby czy architektury. Mimo ich różnorodności, łączy je semantyczna nić związana z niedostatkiem istnienia, głodem wartości, tęsknotą za egzystencjalnym dopełnieniem.

W technice poetyckiej też nietrudno dostrzec liczne zbieżności: oszczędną me-taforykę, dążenie do zwięzłości i wyrazistej puenty, różne odcienie ironii (czasa-mi graniczącej z szyderstwem), wieloznaczność⁶, a w zakresie genologii: grę kon-wencjami gatunkowymi, skłonność do ich kontaminacji⁷, fragmentaryczność; na-tomiast w dłuższych utworach poetyckich – predylekcję do kompozycji opartej na technice collage’u i sylwy. Dostyc często, u Norwida zwłaszcza w *Vade-mecum*, a u Różewicza – w tomikach z ostatniego dwudziestolecia twórczości – uwidacz-nia się dążenie do nadawania poetyckiego znaczenia graficznej formie wiersza⁸.

W *Posłowiu* do wyboru swoich wierszy, który ukazał się na przełomie tysiąc-lecti, autor *Niepokoju* napisał:

Wiersz jest zjawiskiem częstym, poezja jest zjawiskiem bardzo rzadkim... poezja, która w przeciwieństwie do wiersza, nie ma początku i końca⁹.

I w tym krótkim tekście jeszcze kilkakrotnie powracał do tajemnicy poetyc-kiego słowa, by w rezultacie uczynić opozycję wiersza i poezji przewodnim mo-tywem swojego autokomentarza. Pisał dalej tak:

Już w młodości poetyckiej oddzielałem poezję od wierszy. Ciałem poezji jest wiersz, ale co jest duszą poezji, nie wiem... uczucie, myśl? Zdawało się, że bez wiary, nadziei i miłości człowiek

⁶ Jednym ze sposobów osiągnięcia efektu wieloznaczności jest w wierszach Różewicza rezy-gnacja z interpunkcji. Co ciekawe, Norwid też w takim celu posługiwał się niekiedy eksperymen-tami interpunkcyjnymi. Sprzyjała temu obecność w II połowie XIX wieku dwóch systemów in-terpunkcji: odchodzącego, retoryczno-intonacyjnego i wdrażanego logiczno-składniowego. Róże-wicz i szerzej – poeci awangardy tworzący „czwarty system wiersza polskiego” wykorzystali pew-ne ekspresywne walory starego, retorycznego modelu interpunkcji.

⁷ Szerzej o kontaminacji gatunków literackich w twórczości Norwida pisałam w artykule: *Norwidowskie sposoby kontaminacji gatunków literackich*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, pod red. A. Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005, s. 103-118.

⁸ Zob. D. HECK, *Zamiennik estetyczny w kenotycznych pejzażach Tadeusza Różewicza. Im-presje o milczeniu*, w: *Literatura – kultura religijna – polskość. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Krzysztofowi Dybciakowi w 65. rocznicę urodzin*, pod red. K. Koehlera, W. Kubyby i J. Sikory, Warszawa 2015, s. 281-291.

⁹ T. RÓŻEWICZ, *Posłowie*, w: tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000.

nie może żyć... Ale pod koniec XX wieku rodzi się podejrzenie, że ten ssak może rozmnażać się bez miłości, może żyć bez wiary i umierać bez nadziei. Wydobył się z głębin, żyje na powierzchni. Nie żyje, ale konsumuje¹⁰.

Temat pojawił się także we wspomnieniu własnej pracy nad antologią wierszy Leopolda Staffa, którą po śmierci przyjaciela i mistrza przygotował do druku¹¹.

Kiedy – przed wielu laty – robiłem „wybór” wierszy Leopolda Staffa, dążyłem do zagęszczenia materii poetyckiej – do przemiany ilości w jakość. Wydawało mi się, że z ogromnego dorobku Staffa wydobywam pierwiastki trwałe, żywe, że zderzając biegunowo różne wiersze doprowadzam do iskrzenia i eksplozji form i treści. Oczyszczałem dorobek Staffa z „wierszy”, aby ukazać poezję żywą¹².

Gdy Różewicz pisał te słowa, rekonstruując swoje intencje przyświecające redagowaniu wyboru utworów Staffa, pracował nad antologią wierszy Norwida i możliwe, że cytowane wspomnienie pojawiło się dlatego, że zestawienie liryków Norwida miało również „zagęścić materię poetycką” i wydobyć na powierzchnię wierszy pierwiastki poezji czystej. Szkic *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie* potraktuję zatem jako roboczy wariant wstępu do antologii, która nie powstała. Taka lektura pozwala hipotetycznie przyjąć, że cytowane lub komentowane przez Różewicza wiersze są tymi, które chciał zamieścić w przygotowywanym wyborze, bo dostrzegł w nich szczególnie intensywną obecność żywej poezji.

Listę otwiera florencka *Moja piosnka*; Różewicz przytacza ostatnią strofę tego liryku i opatruje konstatacją, że „jest to wiersz smutny”. To prawdziwe, lecz banalne stwierdzenie łączy się ze znacznie mniej banalnym wskazaniem źródła smutku. Zdaniem komentatora, wynika on z tęsknoty za „rzeczą czarnoleską”, a więc za taką poezją, która jest świadectwem harmonijnego zdomowienia w świecie, zupełnie niedostępnego dla Norwida.

„Rzecz czarnoleska” to poezja Kochanowskiego i nie tylko jego poezja, ale wszystko, co Kochanowskiego otaczało.... W czym żył... co kochał... z kim pił... Nie dla bezdomnego poety anonima w Paryżu, Londynie i Nowym Jorku... nie dla Norwida „Rzecz czarnoleska”...¹³

Poezja czysta jest zatem, zdaniem Różewicza, kwintesencją całego życia wewnętrznego i zewnętrznego dostępnego autorowi; syntezą, która niekiedy ujawnia się w błysku słowa.

¹⁰ Tamże.

¹¹ L. STAFF, *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, wybór T. Różewicz, Warszawa 1964.

¹² Tamże.

¹³ Cyt. za: T. RÓŻEWICZ, *Proza 3*, s. 122.

Od smutnej „piosnki” przechodzi Różewicz płynnie do wiersza o odmiennym nastroju, wywołującego uśmiech „pełen pogody i irytacji”. Przywołam ten utwór w całości, bo jednak nie wszystko mieści się tutaj w formule pogodnego żartu, nie wszystko też spotkało się z aprobatą poety-czytelnika.

CZEMU

Próżno się będziesz przeklinał i zwodził,
I wiarołomił zawzięciu własnemu –
Powrócisz do niej – będziesz w progi wchodził
I drżał, że – może nie zastaniesz?... czemu!

*

Sam sobie będziesz słówkiem jednym szkodził,
Nie powierzonym, prócz tobie jednemu.
Będziesz się b e z n i e j z n i ą kłócił – i godził,
I wrócisz wątpiąc, czy zastaniesz?... czemu!

*

Szczęśliwi przyjdą, jak na domiar złemu:
Kołem osiędą ją – chwilki nie będzie,
By westchnąć szczerze... ach! czemu i czemu
Przyszli szczęśliwi? Rozparli się wszędzie,
Wszędzie usiedli z czołem rojaśnionem –
Dom napełnili – stali się Legionem!...

*

Przeczekaś wszystkich?... to – dwóch ci zostanie,
A j e d n w progu jeszcze ma pytanie
I choć na zegar pojrzawszy, się sroży,
Ty – nawyknałeś już nie ufać jemu:
Wróci i znowu kapelusz położy,
I rękawiczki zdejmie jeszcze – – c z e m u?

*

Aż chwila przyjdzie, gdy w y j ś ć? – lepiej znaczy,
Niżeli zostać po obojętnemu;
Wstaniesz – i pójdiesz, kamienny z rozpaczy,
I nie zatrzymasz się, precz idąc – – c z e m u?

*

A księżyc będzie, jak od wieków, niemy,
Gwiazda się żadna z miejsca nie poruszy –
Patrząc na ciebie oczyma szklistemu,
Jakby nie było w Niebie żywej duszy:
Jakby nie mówił nikt N i e w i d z i a l n e m u,
Że trochę niżej – tak wiele katuszy!
I nikt, przed Bogiem, nie pomyślił: c z e m u?

(PWsz II, 118-119)

Różewicz dostrzegł w tej lirycznej scenie rodzajowej pogodną autoironię podszytą humorem, chwalił uchwycenie uniwersalnego charakteru sytuacji kochanka, dla którego obiekt uczuć jest niedostępny – trwale lub chwilowo, i dlatego krąży wokół domu ukochanej, onieśmielony zgromadzonym wokół niej towarzystwem. Interpretator patrzy na ten wiersz jak na filmowy kadr zabawnej sytuacji, zatrzymanej na chwilę poetyckim słowem. Razi go jedynie puenta, ponieważ – „[...] ostatnia zwrotka włączyła w sprawę nieszczęśliwego kochanka i księżyc, i gwiazdy, i samego Boga [sic!]... ale pierwsze zwrotki są zabawne, czyta się z uśmiechem...”¹⁴. Wzniosły styl i hiperbolizacja tematu w finale wiersza rzeczywiście zderza się dysonansowo z emocjonalnym monologiem podmiotu lirycznego wypełniającym poprzedzające strofy. Być może ten kontrast jest nie do końca zamierzonym efektem artystycznym. Słowo „katusze” nie wydaje się adekwatne dla nazwania cierpień nieśmiałego amanta, a oczekiwanie, że jego rozterki poruszą gwiazdy wywołuje efekt komiczny. Ale może zamysłem poety było wywołanie efektu autoironicznego komizmu? – Autor „nienapisanej książki” łączy głosę uczynioną na marginesie lektury wiersza z uwagami o epizodach z życia Norwida. W adoratorze zmierzającym z wahaniem do salonu ukochanej rozpoznaje poetę spieszącego do rezydencji Marii Kalergis. Następny przywołany liryk *Sens świata* odczytuje w podobnej perspektywie.

Powyższe przykłady odsłaniają taki styl Różewiczowskiego czytania, który traktuje utwór literacki jako zapis autorskich przeżyć i emocji. Liryki uzyskują w tym kontekście status notatek z lirycznego pamiętnika, „raptularza” uczuć i zdarzeń. Taki sposób lektury pozwala łączyć literackie motywy ze wzmiankami zaczerpniętymi z biograficznych anegdot. I tak na przykład przypomnienie i interpretację ostatnich słów artysty – „przykryjcie mnie lepiej” Różewicz wiąże i z anegdotyczną materią, i z tematem *Czarnych kwiatów* (tajemnicą przedśmiertnych słów). Usiłuje tę tajemnicę poddać racjonalistycznej krytyce, ale zatrzymuje się przed puentą, otwierając pole dla milczenia. Najbardziej ceni właśnie takie utwory, które doprowadzają do granicy słowa i stawiają czytelnika na jej skraju¹⁵. Przypuszcza, że właśnie wtedy może dojść do momentu epifanii, objawienia się „duszy” poezji. Wierszem Norwida, który wywołuje takie przeżycie, jest dla niedoszedłego autora

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Hugo Friedrich traktował taki typ sytuacji lirycznej jako jeden z wyróżników poezji modernistycznej i pokazywał ten aspekt jako szczególnie wyrazisty w wierszach Stefana Mallarmé (zob. H. FRIEDRICH, *Struktura nowoczesnej liryki*, tłumaczenie i wstęp: E. Feliksiak, Warszawa 1978. W kontekście twórczości Norwida pisali o tym Maciej ŻUROWSKI (*Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4, s. 101-125) oraz Piotr ŚNIEDZIEWSKI (*Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji i w Polsce*, Poznań 2008; tutaj zwłaszcza rozdziały V i VI).

antologii *Czułość*. Przywołam dłuższy fragment, w którym próbuje on opisać swoje doświadczenie poety-czytelnika w zetknięciu z tą liryczną miniaturą.

Nie jestem niewinnym czytelnikiem [...], ale grzesznym zawodowcem. Ulubionych wierszy mam dziesiątki. Tu mogę opowiedzieć dzieje tylko „jednej miłości”. Przed wielu laty przywiązałem się do wiersza Norwida *Czułość*:

Czułość – bywa jak pełny wojen krzyk
I jak szemrzących źródeł prąd,
I jako wtór pogrzebny...

*

I jak plecionka długa z włosów blond,
Na której wdowiec nosić zwykł
Zegarek srebrny – – –

[...] – lubię ten wiersz za jego zwięzłość, precyzję i celność. Wiersz ten jest celny, to znaczy trafia we mnie. Jest doskonały, to znaczy kończy się tam, gdzie trzeba. Tylko nieliczni poeci wiedzą i czują, gdzie trzeba wiersz skończyć, gdzie on się kończy [...] wiersz *Czułość* jest dla mnie jak uderzenie zegara. Wybija godzinę i milknie. Milknie i trwa jakiś nieokreślony czas we mnie. Często obcowałem z tym wierszem w latach 1945-1946. [...] Chciałem zgłębić jego jasną tajemnicę. Zdawało mi się, że w tym wierszu zawiera się rozwiązanie dręczącej mnie zagadki: czy w świecie rzeczywiście jest coś takiego jak „poezja”, czy to możliwe, żeby przetrwała ona „śmierć boga”, „śmierć człowieka”, „śmierć cywilizacji”...

Czy poezja żyje w słowach tekstu? Czy jest w nim obecna jak krew w żywym człowieku? Czy pojawia się tylko chwilami, a potem znika? Opuszcza słowa utworu i powraca do nich? Czemu tylko pewni ludzie widzą ją i czują? [...] Odkryć i uwięzić „poetry”. Tego chciałem. Potem *Czułość* wraz z Norwidem odeszła ode mnie. Na długo.

Pewnego dnia ten wiersz znów do mnie wrócił. Doskonały. Małomówny. Teraz właśnie, kiedy moja nieufność do „poetry” wzrosła, kiedy słowo to zaopatruję coraz częściej w cudzy-słów pełen zwątpienia i ironii. *Czułość* wróciła żywa...¹⁶

Tutaj nie chodzi już ani o konteksty biograficzne i konwencje ich literackiego utrwalania, ani nawet – o czujność pamięci i wyobraźni służącą temu, by obraz poetycki sprostał widzialnej rzeczywistości. *Czułość*, tak jak liryka Izańska Mickiewicza, kieruje ku pytaniom o esencję poezji, o jej tajemnicę. Norwid może powiedziałby, że także – ku parabolicznemu przybliżeniu niedookreślonych uczuć i duchowych stanów.¹⁷ Kompozycja wiersza uderza swoją prostotą. W kolejnych porównaniach Norwid szuka przybliżenia do różnych aspektów tytułowego, po-

¹⁶ T. RÓŻEWICZ, *Proza 3*, s. 130-132.

¹⁷ Zob. C. NORWID, *Milczenie*, PWSz VI, s. 221-250.

zytywnie waloryzowanego uczucia. Nie buduje definicji, podsuwa ciąg porównań¹⁸. Zwracał na to uwagę Tomasz Korpysz, polemizując z wcześniejszymi interpretacjami przypisującymi *Czulości* cechy poetyckiej definicji¹⁹. Cztery porównania wypełniające wiersz odsyłają do tak różnych desygnatów, że ich *ratio comparationis* jest nieoczywiste, albo nie ma go wcale. „Przybliżenia” okazywania/doświadczania czulości wskazują na różnorodność bodźców, które ewokują taki stan. Wspólną cechą porównań z pierwszej strofy jest mocny akcent dźwiękowy: wojenny krzyk, szmer źródlanej wody, refren pogrzebowej pieśni. Te akustyczne jakości oraz nieokreślone granice przestrzeni, w której została umieszczona sytuacja liryczna, sprawiają, że muzyka dominuje nad obrazem, zaciera jego kontury. Tym mocniej wybrzmi ostatnie porównanie kojarzące czulość z symboliką przedmiotów o konkretnym wyglądzie: o wyraźnie wskazanej ich barwie i kształcie. Tu także pojawia się człowiek – podmiot przeżycia, na które wskazują pamiątki, momentalnie otwierając wymiar przeszłości i utraty. Stematyzowana muzyczność, którą wprowadzają motywy: krzyku, szmeru, refrenu, koresponduje z instrumentacją wiersza ukształtowaną dzięki prostemu wersyfikacyjnemu zabiegowi. W każdej z dwóch tercyn wersy są coraz krótsze. Liczba sylab w kolejnych liniach maleje w regularny sposób: w pierwszej stroficy: 10 – 8 – 7; w drugiej: 10 – 8 – 5. Daje to efekt przechodzenia od krzyku do zanikania dźwięków i finalnie – do ciszy. Różewiczowska metafora, porównująca poetycki efekt do bicia zegara i pogłosu, jaki pozostawia przez chwilę ten dźwięk, okazała się niezwykle trafną interpretacyjną sugestią. Zanikanie mowy w coraz krótszych wersach prowadzi czytelnika ku bezsłownemu rozumieniu stanu czulości, ku granicy poetyckiego słowa. Sytuacja liryczna otwiera na poetycką epifanię.

¹⁸ Wiersz przyciągał uwagę badaczy; liryczną miniaturę Norwida interpretowali między innymi: Adam CZERNIAWSKI (*Wiersz współczesny*, „Wiadomości” [londyńskie] 1971, nr 2, s. 2), Roman JAKOBSON („*Czulość*” Cypriana Norwida, w: *For Wiktor Weintraub. Essays in Polish Literature, Language and History*, The Hague 1975, s. 227-237), Henryk SIEWIERSKI (*Architektura słowa. Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, w: tegoż, *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012, s. 115-116), Tomasz KORPYSZ (*Cypriana Norwida wiersze-definicje?*, w: *Genealogia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005, s. 73-91), R. SIOMA, *Pamięć zmysłów?... O „Czulości” Cypriana Norwida*, w: *Norwidowski świat rzeczy*, red. P. Abriszewska, G. Halkiewicz-Sojak, I. Dobrzeńicka, D. Wojtasińska, Toruń 2018, s. 489-502. W kontekście Różewicza interpretowała wiersz Katarzyna SAWICKA-MIERZYŃSKA, skupiając uwagę na obrazowaniu i kwestii reprezentacji (zob. też, *Dlaczego „Czulość” Cypriana Norwida jest jednym z ulubionych wierszy Tadeusza Różewicza?*, w: *Symbol w dziele Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 311-320).

¹⁹ T. KORPYSZ, *Cypriana Norwida wiersze-definicje?*

Z użyciem słowa ‘epifania’ w odniesieniu do literatury i opisem doznania, które to słowo ewokuje jest pewien fundamentalny kłopot. Sięgamy po nie, by zamknąć w formach językowych opis stanu iluminacji – poznawczego lub/i estetycznego olśnienia, dla którego słowne formy wyrazu przestają wystarczać. Termin został „pożyczony” na potrzeby literaturoznawczego dyskursu z obszaru teologii i religioznawstwa²⁰. Zdomował się już jednak w interpretacjach poezji²¹ i trudno się bez niego obejść, gdy chcemy uchwycić momenty, w których brzmienia lub motywy odsłaniają przed odbiorcą swoją symboliczną, a może – metafizyczną stronę i mogą otwierać prześwit na transcendencję, immanentną stronę duchowości, bądź... milczenie. – Tak, jak w Norwidowskiej *Czulości*.

Norwid jest poetą, u którego ‘epifania’ wraca do swojego podwójnego semantycznego uwikłania w materię piękna, dobra, prawdy i Bożego patronatu sankcjonującego te wartości. Jej dwa bieguny: boski i ludzki oraz możliwe pośrednictwo między nimi dzieła sztuki mocno akcentował Jan Paweł II w *Liście do artystów*, opatrując jego tekst dedykacją: „Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych ‘epifanii’ piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej”²² oraz nawiązując do norwidowskiego rozumienia piękna i posłannictwa sztuki.

Czy Różewicz w dwóch ostatnich dekadach swojej twórczości „poszukiwał epifanii piękna” wydaje się wątpliwe, chodziło mu raczej o „epifanię dobra” i na tej drodze jednym z wybranych, niedoskonałych przecież, przewodników okazał się znowu Norwid.

Wróćmy do *Tego, co pozostało z nienapisanej książki o Norwidzie*. Jakkolwiek *Czulość* została przez Różewicza wyróżniona i wskazana jako jeden z ulubionych wierszy, nie jest jedynym przykładem fascynacji Norwidowskimi lirykami; obok można wymienić: *W Weronie*, [*Daj mi wstążkę błękitną...*]. Są to liryki, które zatrzymują moment egzystencji i odsłaniają świadomość jakiegoś dojmującego

²⁰ Słowniki teologiczne wskazują na grecki źródłosłów wyrazu i rozróżniają znaczenie biblijne: „historycznie sprawdzalną ingerencję osobowego Boga w świat” oraz znaczenie religioznawcze: „nagle ukazanie się i zniknięcie bóstwa”; zob. K. RAHNER, H. VORGRIMLER, *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987. W interpretacjach poezji przyjęło się to drugie znaczenie, nie zmodyfikowane i dostosowane do potrzeb literaturoznawstwa.

²¹ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001; A. van NIEUKERKEN, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998; S. SAWICKI, *Wartość – sacrum – Norwid 3*, Lublin 2017; P. ŚNIEDZIEWSKI, *Mallarmé – Norwid...*

²² JAN PAWEŁ II, *List do artystów*, opublikowany w Niedzielę Wielkanocną 4 kwietnia 1999 roku, w: K. WOJTYŁA, JAN PAWEŁ II, *Poezje – dramaty – szkice – Tryptyk rzymski*, Kraków 2004, s. 560.

jącego niedostatku – braku zadowolenia w przestrzeni świata i polskiej poezji (brak „czarnoleskiej rzeczy”), braku odwzajemnionej miłości i czułości. Zapisują chwilę dotknięcia prawdy o podmiotowej tęsknocie za nieosiągalną pełnią bycia. Różewicz wyróżnia także liryki, które wzbudziły jego czysty i bezinteresowny zachwyty i wywołały przeżycie niemal religijnego uniesienia: *Bema pamięci żałobny-rapsod*, który „działał jak misterium, jak obrzęd”²³, czy wiersz *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy*. Zestawienie utworów nie pozwala na wyabstrahowanie wyraźnego kryterium, wedle którego poeta-czytelnik wybierał pewne wiersze, a inne pomijał. Bo w jego wyborze ważne miejsce zajmują także wystylizowane na zgrzebną poezję ludową, a w gruncie rzeczy – konceptualne i wcale nie związane – *Częstochowskie wiersze*, i *Laur dojrzały* – z moralnym przesłaniem wzywającym twórcę do pokory i stoickiego pogodzenia z rytmem czasu, i historiozoficzne *Czasy*, polemiczne wobec heglowskiej idei końca historii²⁴. Na tę różnorodność wybieranych utworów rzucają trochę więcej światła wiersze Różewicza zapisywane na marginesie lekcji u Norwida. Poezję autora *Vade-mecum* ujmuje niedoszły twórca antologii w metafory: ‘kamienia’ i ‘iskry’. Pierwsza z nich ewokuje trud rzeźbiarza, widoczny zwłaszcza w zarysach dzieł jeszcze nie ukończonych; poeta wspomina w tym kontekście o florenckich rzeźbach Michała Anioła²⁵. Iskra została skojarzona z motywem kamieni:

Norwid jest czasem
 jak uderzenie dwóch skał
 dwóch kamieni
 o siebie
 jak uderzenie
 ślepych kamieni
 z których tryska iskra
 i światło
 co obejmuje (te zgromadzone łatwopalne materiały)²⁶

Ta liryczna miniatura odsłania nieco kryteria wyboru. – Kamiennosc wskazuje na uprzywilejowanie tych wierszy, które unaoczniają wysiłek tworzenia i zosta-

²³ T. RÓŻEWICZ, *Proza 3*, s. 130

²⁴ Tamże, s. 125.

²⁵ Może tutaj chodzić o nieukończone florenckie piety Michała Anioła, chociaż Różewicz nie wymienia ich.

²⁶ T. RÓŻEWICZ, *Proza 3*, s. 124-125.

wiają ślady tego wysiłku w wyłaniającej się z bezkształtu formie²⁷. Iskrę można interpretować jako metaforę olśnienia, błysku zrodzonego z tego wysiłku.

Przytoczony liryk nie jest jedynym poetyckim zapisem powstałym na marginesach niedosłej antologii. W wierszach: *Wieczór dla Norwida*, *Świta* i *Dom św. Kazimierza* autor zapisuje refleksje, która zrodziła lektura dziewiętnastowiecznego poprzednika. Zmęczony „opukiwaniem tych drzew poezji jak dzięcioł” jest bliiski zniechęcenia. Jeszcze raz próbuje odpowiedzieć na pytanie o powody skojarzenia stylu poetyckiego Norwida z rzeźbą, o źródła naoczności jego poetyckich obrazów, bo „wiersz Norwida i czyta się i ogląda... ogląda czytając”²⁸. I nie znajduje odpowiedzi. Powtarza się doświadczenie stawania na granicy słowa i milczenia, której nie sposób przekroczyć. W poszukiwaniu odpowiedzi interpretator stara się zobaczyć oczyma wyobraźni postać genialnego mieszkańca paryskiego przytułku (*Dom św. Kazimierza*). Ale i ten zabieg nie zbliża do odpowiedzi. Milczący bohater wiersza raczej zaciemnia niż rozjaśnia tajemnice swojej poezji.

stanął – i obejrzał – oddalił się żeby
lepiej zobaczyć... odpycha aby przyciągnąć
zaciemnia aby wyjaśnić...
gra choć odpycha²⁹

Ostatni wers, zaczerpnięty z *Fortepianu Szopena*, wiele razy powraca w „norwidowskich” notatkach i wierszach Różewicza. Jego parafraza zamyka też szkic „nienapisanej książki o Norwidzie”; a może raczej otwiera, skoro autor rzecz finalizuje zawieszeniem pytania, na które nie znalazł odpowiedzi: „Dla nas, potomnych, ciągle aktualne jest pytanie, czy Norwid to taki Mistrz, co gra, choć odpycha”³⁰. Szkic odsłonił istotne aspekty „gry Mistrza”, ale czy odpowiedział na pytanie, co właściwie od niego odpycha?

Zarys odpowiedzi można zrekonstruować ze skąpych wzmianek. Czasami Różewicza odpycha poetyka wzniosłości, co ujawniła krytyczna uwaga o ostatniej zwrotce wiersza *Czemu*, innym razem – powściągliwa ekspresja jakości zmysłowych („kwiaty Norwida są czarne i białe... Kobiety są zasłonięte, ukryte... w szerokich sukniach, jak okręty”). Innym razem – zbyt kategoryczny ton moralisty,

²⁷ O wysiłku jako stematyzowanym problemie i motywie literackim w pisarstwie Norwida zob. B. KUCZERA-CHACHULSKA, „*Czas siły-zupełnej*”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998.

²⁸ T. RÓŻEWICZ, *Wieczór dla Norwida*, w: *Proza 3*, s. 117.

²⁹ T. RÓŻEWICZ, *Dom św. Kazimierza*, tamże, s. 116.

³⁰ *Proza 3*, s. 134.

co z kolei można wywnioskować z braku odniesień, do tych utworów, w których wybrzmiał on u Norwida najwyraźniej.

Szkic pozostał fragmentem, jak wiele tekstów obydwu poetów, ale wzmocnił wewnętrzny imperatyw szukania „odpowiedniego słowa dla rzeczy tego świata.” A jest to niemały wysiłek. – *Wieczór dla Norwida* zawiera taki autoportret zapracowanego poety:

piszę ten wiersz
zmęczony
i w sobie pochylon

piszę ten wiersz pamiętnik
ogryzmołony
i sobie niechętny³¹

Składnia i brak interpunkcji nie pozwalają rozstrzygnąć, czy jest to wizerunek odautorskiego podmiotu. Można dostrzec tutaj semantyczne podwojenie i przyjąć, że i wiersz, i poeta są naznaczeni zmęczeniem i zniechęceniem. Nie wiadomo, czy spowodowanym żmudną robotą edytorską i redakcyjną, nad którą poeta się pochyla, a upersonifikowany wiersz cierpliwie ją znosi, czy też – trudem życia, w którym wciąż powiększa się obszar wspomnień, a kurczy – linia przyszłości. Zacytowane strofki mają palimpsestowy charakter; nawiązanie do inicjalnego wiersza *Vade-mecum* prześwituje przez cały zacytowany fragment, a i sytuacja liryczna przypomina tamtą, utrwaloną w słowie przed wiekiem:

[...] piszę – pamiętnik artysty,
Ogryzmołony i w sobie pochylon –
Oblędny!... ależ – wielce rzeczywiście!³²

Vade-mecum oraz późniejsze wiersze paryskiego samotnika, podobnie jak i tomiki Różewicza powstałe w dwóch ostatnich dekadach twórczości, można czytać w formule „ogryzmołonych pamiętników artysty”. W przypadku poetyckich zbiorów Różewicza zachęca do tego i ich edytorski kształt, i hybrydyczna genealogia, i związana z nią postawa poetyckiego realizmu. Spójrzmy w tej perspektywie na jego późne tomiki, zaczynając od *Plaskorzeźby*.

³¹ T. RÓŻEWICZ, *Proza 3*, s. 116.

³² C. NORWID, *Dziela zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. I: *Wiersze*, Warszawa 1966, s. 546.

PLASKORZEŻBA

Zbiór został wydany w 1991 roku, roku siedemdziesiątych urodzin autora. Redaktorzy i graficy z Wydawnictwa Dolnośląskiego zadbali o to, by edytorski kształt książki podkreślał ekspresję poetyckiego słowa. Już sama forma tomiku zaprasza potencjalnego czytelnika do pisarskiego laboratorium, którego drzwi zostały nieco uchylone. Odbiorca może przeczytać każdy z zamieszczonych tutaj utworów w dwóch wersjach: kopii brulionowego rękopisu oraz – w ostatecznym, wygładzonym kształcie. Taka lektura pozwala dotknąć procesu narodzin wiersza. Nie znaczy to jednak, że umożliwia prześledzenie wszystkich stadiów jego kształtowania. Różewicz, o czym wspominał w wywiadach, zapisywał niekiedy po kilkanaście wariantów jednego tekstu, wracał po latach do opublikowanych wcześniej wierszy i niekiedy wprowadzał zmiany modyfikujące ich wymowę lub włączał w konteksty narzucające inny od utrwalonego kierunek interpretacji. Czasami wiersze zanotowane na skrawkach papieru gdzieś się gubiły i odnajdowały po latach, by uzyskać „drugie życie”.

Wrażenie towarzyszenia twórczej pracy autora wzmacnia w *Plaskorzeźbie* zamieszczenie grafik Jerzego Tchórzewskiego oraz rysunku poety. Ich zadanie nie polega na ilustrowaniu motywów poetyckich, mają raczej w ikonycznym skrócie syntetyzować kierunek autorskiej refleksji i towarzyszącego jej nastroju. Delikatną aluzją do minionej tradycji pisarskiej jest nawet rodzaj papieru: cienkiego, delikatnie prążkowanego; podobnego do tego, na którym zapisywali swoje utwory dziewiętnastowieczni poeci. Rodzaj papieru przypomina ten, na którym zachowały się niektóre autografy Norwida – także te przechowywane we wrocławskim Ossolineum³³. Materiałna aluzja do wyglądu starych „szpargałów” kontrastuje ze zdjęciami autorstwa Adama Hawaleja zamieszczonymi na wewnętrznych stronach okładki tomiku. Fotografie przedstawiają Różewicza w dwóch ujęciach: przy biurku wśród książek, z wieńcem poety – laureata oraz na tle przepięknych miejskich śmietników³⁴. Zdjęcia są plastycznym skrótem unaoczniającym kontrast codziennych doświadczeń autora: z jednej strony – mentalnego wędrowca po poetyckich światach; z drugiej – spacerowicza wśród wielkomiejskich śmietników. Z tych rozbieżnych perspektyw obserwowania i przeżywania rzeczywistości rozdziły się dysonansowe, a czasami – ironiczne interpretacje świata³⁵.

³³ W dziale rękopisów Ossolineum są przechowywane rękopisy wierszy Norwida: *Odpowiedź [Kajetanowi Koźmianowi]*, *Spartakus*, *Na zapytanie: Czemu w konfederatce? Odpowiedź*.

³⁴ Zob. T. RÓŻEWICZ, A. HAWALEJ, *Śmietniki*, Wrocław 2016. Motyw śmietnika pojawia się często w twórczości Różewicza i jako przedmiot opisu, i jako metafora współczesnej cywilizacji.

³⁵ Nie jest może przypadkiem, że prekursorem nadawania symbolicznych konotacji własnej

Plastyczne znaki prowadzą w *Plaskorzeźbie* ku przestrzeni słowa i już na wstępie sugerują, że będzie ono zapisem tego, co namacalne i w lekturach, i w pejzażu współczesnego miasta, a ze względów estetycznych – zostało być może przesłonięte lub przemilczane. Czytelnik otrzymuje pamiętnik poety-realisty, co podkreśla dodatkowo szara okładka o fakturze przypominającej powierzchnię kamienia. Dorota Heck zwraca uwagę na jeszcze inny aspekt semantyczny okładki: „Sztuka edytorska wzmacnia w *Plaskorzeźbie* efekt dosłowności tytułu. Na okładce wydrukowano bowiem wzór, który przypomina marmur, a litery wyglądają tak, jakby były wykute.”³⁶ Napis wykuty na szarej, marmurowej płycie wywołuje skojarzenie z płytą nagrobną i zapowiada rozważania o śmierci. Ta wizualna sugestia wprowadza w nadrzędną dla całego zbioru sytuację liryczną, której ramy wyznacza spojrzenie na życie z perspektywy śmierci. Pojawia się ona i w refleksji, która dąży do uchwycenia całości sensu ludzkiego życia (na przykład w przejmującym wierszu dedykowanym pamięci Konstantego Puzyny, czy w *Kredowym kole*), i we wspomnieniach o tych, którzy odeszli, a zostawili znaczący ślad w pamięci poety i w pamięci kultury (*rozmowa z Przyjacielem*, *Gawęda o poetach*, *przerwana rozmowa...*). Wspomnienia ludzi i książek oświetlają na chwilę artystów, którzy swoją twórczość okupili bólem życia, niekiedy – szaleństwem i samobójstwem. Poeta z czułością pochyla się na przykład nad Augustem von Goethe czy Klaussem Mannem i ich zapomnianym pisarstwem, zupełnie zasłoniętym cieniem ich wielkich ojców.. Z przedśmiertnych notatek Franza Kafki stara się odtworzyć dramatyczne linie jego wewnętrznej biografii³⁷.

W poetyckiej refleksji Różewicza śmierć jest raz rozważana z bliskiego dystansu, a raz z perspektywy metafizycznych pytań, na które poeta nie znajduje odpowiedzi, ale odsłania dramaturgię ich poszukiwania. Zmienność perspektywy łączy się z rozmaitością dykcji poetyckiej. Znajdziemy w *Plaskorzeźbie* poetyckie powroty do dawnych wierszy i motywów, solilokwia, rozmowy z umarłymi i poetyckie pożegnania.

Mocnym gestem zademonstrowania „kolistej” zasady kompozycyjnej jest już pierwszy utwór opatrzony przyimkowym tytułem – *bez*. Można go odczytać jako odpowiedź po latach na *Lament* z tomiku *Niepokój* – programowy wiersz młodego poety. Taka lektura jest możliwa nie tylko ze względu na temat i kreację podmiotu, ale także z uwagi na genologiczne nawiązania do konwencji modlitwy poetyc-

fotografii jest wśród polskich poetów właśnie Norwid, przede wszystkim jako autor wiersza *Na zapytanie: czemu w konfederatce? Odpowiedź*.

³⁶ D. HECK, s. 281.

³⁷ T. RÓŻEWICZ, *przerwana rozmowa*, w: *Plaskorzeźba*, s. 115-131. Poemat ten miał być w zamysle autora prologiem do dramatu *Pułapka*.

kiej. Podobnie jak młodzieńczy liryk, *bez* jest również zapisem przełomu w wewnętrznej biografii człowieka stojącego przed powracającymi pytaniami o swoją duchową tożsamość. Sytuacja jest o tyle różna od tej z punktu wyjścia, że w wierszu sprzed lat poeta sformułował odpowiedzi w formie stanowczego *anty-Credo*. A teraz, gdy życie zatoczyło koło, dawne pytania powróciły. Powodem lamentu w inicjalnym wierszu *Plaskorzeźby* jest utrata wiary i nadziei, pokazana tutaj poprzez motyw odejścia Boga i ujęta w formę modlitwy poetyckiej. Paradoks przyjętej w wierszu konwencji modlitewnej polega na tym, że modlący się prowadzi dialog z rozmówcą, w którego istnienie wątpi, ale zarazem sam fakt dialogu tego rozmówcę konstytuuje.

Joanna Kułakowska, szukając narzędzi do analizy liryki religijnej Słowackiego, wyróżniła trzy odmiany modlitwy poetyckiej, przyjmując za kryterium dominację jednego z trzech motywów: Boga, modlącego się lub form modlitewnych przejętych z tradycji. – Jeżeli dominuje refleksja o Bogu, mamy do czynienia z modlitwą teocentryczną, jeżeli poeta skupia uwagę na swoich uczuciach i doznaniach w obliczu transcendencji – można utwór określić jako modlitwę egocentryczną, jeżeli dominuje parafraza zastanych form modlitewnych, rozpoznajemy w wierszu poetycką modlitwę liturgiczną³⁸. Granice między odmianami gatunkowymi można w teoretycznoliterackiej konceptualizacji ostro zaznaczyć, ale w praktyce literackiej są one zazwyczaj płynne, a w przypadku bohaterów tego studium – przekraczanie granic genologicznych było jedną z rozpoznawalnych cech ich pisarskiego stylu. Mimo tego zastrzeżenia, posłużę się ostrożnie koncepcją Kułakowskiej, bo w przypadku tego konkretnego wiersza otwiera ona istotny aspekt interpretacyjnej perspektywy.

Ekspozycja tematu podkreśla jego wagę i ma kształt beznamiętnej konstatacji:

największym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć
Boga³⁹

³⁸ J. KUŁAKOWSKA, *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego. Od „Hymnu” do „Zachwycenia”*, Kraków 1996. Zob. także: *Z głębokości. Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, t. I, II, oprac. A. Jastrzębski, A. Podsiad, przedmową opatrzył A. Podsiad. Kraków 1974, Klasyfikacja odmian modlitwy poetyckiej w książce Joanny Kułakowskiej była zainspirowana przedmową Antoniego Podsiada.

³⁹ T. RÓŻEWICZ, *Plaskorzeźba*, s. 7. Przy okazji warto odnotować, że Różewicz korzysta tutaj z techniki wesyfikacyjnej analogicznej do zastosowanej przez Norwida w *Czułości*.

Po tym wprowadzeniu rozpoczyna się rozmowa z nieobecnym Bogiem. Jest ona w punkcie wyjścia parafrazą Modlitwy Pańskiej i modlitwy Jezusa umierającego na krzyżu.

ojcze Ojcie nasz
czemu
jak zły ojciec
nocą

bez znaku bez śladu
bez słowa

czemuś mnie opuścił
czemu ja opuściłem
Ciebie⁴⁰

Skarga i lament splatają się z dociekaniem przyczyn dyskretnego odejścia Boga z życia modlącego się człowieka. Przeplatają się motywy modlitwy teocentrycznej i egocentrycznej; te drugie wiążą się z pytaniem, czy opuszczenie przez Boga było karą za grzechy. Autorefleksja staje się stopniowo rachunkiem sumienia. Na swoją obronę winowajca ma jedynie wspomnienie komunii świętej, którą przyjmował w dzieciństwie („przecież jako dziecko karmiłem się/ Tobą”). Ale na drugiej szali kładzie swoje grzechy: fascynację zmysłową stroną życia, śmiech (satyryka, a może – szydery), pychę poety, płynącą i z tradycji mickiewiczowskiego Konrada, i z socrealistycznych eksperymentów („próbowałem stworzyć / nowego człowieka/nowy język”), a także towarzyszący temu wszystkiemu brak pokory. Spowiedź nie zmierza jednak do odpuszczenia grzechów, bo skoro Bóg odszedł, zniknęła także łaska rozgrzeszenia. Pozostaje powrót do punktu wyjścia – lamentu opuszczonego człowieka, powtórnego w konkluzji:

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe⁴¹

Modlitwa zatoczyła koło. Odbiła się o brak wiary poety, a może o cywilizacyjny pancerz i duchową pustkę naszej, podobno postchrześcijańskiej i postsekularnej, epoki. Różewicz stworzył *Plaskorzeźbę* jednym z najbardziej wstrząsających wierszy religijnych w polskiej poezji współczesnej.

⁴⁰ Tamże. Słowa Jezusa „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił” Mt 27, 46 nawiązują do Psalmu 22 (Ps 22, 1-18), śpiewanego w liturgii katolickiej w Niedzielę Palmową.

⁴¹ T. RÓŻEWICZ, *bez, w: Plaskorzeźba*; dwuwiers pojawia się w wierszu dwukrotnie: s. 7, 9.

Czy ten wiersz ma coś wspólnego z terminowaniem u Norwida? Wydawać by się mogło, że tutaj żadnej zbieżności być nie może, bo różnica jest fundamentalna. Dla Norwida Bóg jest jedynym pewnym istnieniem i nie opuścił ludzkiego świata. Nieustannie przemawia do człowieka słowem Biblii, ale także poprzez księgę natury, piękno sztuki i głos sumienia. Tyle tylko, że człowiek z trudem odczytuje ten przekaz, a jeszcze trudniej jest mu znaleźć odpowiedź na to, co zdołał odczytać.

Modlitwa

Przez wszystko do mnie przemawiałeś, Panie!
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem,
Pochwałą wreszcie – ach! – nie Twoim kwiatem...

I przez tę rozkosz, którą urąganie
Siódmego niebo tchnąć się zdaje latem –
I przez najśłodszy z darów Twych na ziemi,
Przez czułe oko, gdy je łąza ociemi;
Przez całą dobroć Twą, w tym jednym oku,
Jak całe niebo odjaśnione w stoku!...

Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
Łukami, które o kolumnach trwają,
A zapomniane w proch włamując dachy,
Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
Przez wszystko!...

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem
[...]
Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
To jedno słowo wyjąknawszy: „*klamię*” –
Do niemowlęctwa wracam...

Jestem *znamię!*...

Sam głosu nie mam – Panie, dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?
Przez Ciebie – prochów stałem się Jehową,
Twojego w piersiach mam i czczę anioła –
To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła.⁴²

⁴² C. NORWID, *Modlitwa*. Własne opracowanie edytorskie (na podstawie autografu) na potrzeby edycji *Dzieł wszystkich* Norwida.

Wspólnym motywem tych dwu modlitw poetyckich, napisanych w różnym czasie i miejscu, jest dojście do granicy poznania, a symptomem graniczności staje się niewydolność języka. O ile jednak Norwid modli się o jej przewycięzenie, prosi o dar słowa i ma nadzieję go otrzymać, o tyle Różewicz traktuje ten stan rzeczy jako sytuację nie do przewyciężenia. Pozostaje tylko milczenie.

Gdy jednak przyłożymy do Różewiczowskiego wiersza kontekst innego Norwidowskiego utworu drążącego ten sam temat – refleksję z *Monologu* o modlitwie, zobaczymy jeszcze inne punkty wspólne.

+ Modlitwy idą i wracają – nie ma nie wysłuchanej.

Dlatego wszystkie wysłuchane, że każda zwraca się na powrót.

A dlatego powraca każda z modlitw, że wszystkie są z Miłości.

Kto pracował na Miłość, ten z miłością pracować potem będzie.

[...]

A kto pracował tak na Miłość – jako Ty, gdy raczyłeś stać się człowiekiem dla tej pracy?

Co byłeś smutny aż do śmierci, a miłujący zawsze?

Co nie miałeś gdzie głowy świętej złożyć, Królu świata całego.

Zdradzony przez Naturę i przez Boga samego opuszczony, a nie obalon przecież – Bóg!⁴³

(C. Norwid, *Monolog*, PWSz I, 79)

W świetle przytoczonego fragmentu, istotą modlitwy jest jej powrót do modlącego się, co może być przez człowieka odczytane jako niewysłuchanie, odrzucenie. Taką właśnie perspektywę unaocznia wiersz Różewicza. U obydwu poetów pojawia się w tym kontekście motyw skargi Chrystusa, doświadczającego na moment przed śmiercią opuszczenia przez Ojca i kenozy. Każdy z autorów wyprowadza jednak z tej pasyjnej sytuacji inny wniosek – Norwid wskazuje na otwartą możliwość przewyciężenia rozpaczliwej wymowy tej sytuacji dzięki Miłości Boga i miłości człowieka. Różewicz zatrzymuje się na progu takiej nadziei.

Ślady Norwida, znaczone cytatami i aluzjami są wprawdzie w *Plaskorzeźbie* dosyć dyskretne, ale wyraźne i dotyczą kluczowych tematów podjętych przez Różewicza: kryzysu i „śmierci” poezji, milczenia, egzystencjalnej ceny twórczości poetyckiej, pamięci o zmarłych. Spróbujmy pójść tropem najwyraźniejszych z nich.

Tematem wiersza bez tytułu, oznaczonego trzema asteryskami, jest obumieranie kultury; temat nienowy w pisarstwie Różewicza, powracający uparcie co naj-

⁴³ Tekst, wyodrębniony tutaj przez Gomulickiego jako osobny utwór, jest fragmentem *Modlitewnika*, który Norwid pisał w berlińskim więzieniu, by ofiarować Włodzimierzowi Łubieńskiemu. Łubieński przyjaźnił się z Norwidem i podjął starania o uwolnienie poety. (zob. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I, a także, C. Norwid, PWSz VII).

mniej od napisania poematu *Spadanie*⁴⁴. Gdy zabrakło aksjologicznej osi i „dna”, czyli wyobrażenia kresu upadku, spadamy bezładnie „na kształt róży wiatrów”, w różnych kierunkach, a poeta jest bezsilnym kronikarzem tego procesu. Z czasem w obserwacjach pisarza, rejestrującego ten proces, jest coraz mniej pasji i emocji, a coraz więcej spokojnego dystansu. Perspektywa smutnego obserwatora określa też jego postawę i sytuację liryczną w przytoczonym poniżej fragmencie wiersza z *Plaskorzeźby*:

*Wygaśnięcie Absolutu niszczy
sferę jego przejawiania się*

marnieje religia filozofia sztuka

maleją naturalne zasoby
języka

[...]

wymierają pewne gatunki
motyli ptaków
poetów
o imionach dziwnych i pięknych
Miriam Staff Leśmian
Tuwim Lechoń Jastrun

Norwid

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego
wnętrza
świętyni⁴⁵

⁴⁴ T. RÓŻEWICZ, *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*, z tomu *Twarz trzecia*; zob. *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław 2017, BN I nr 328, s. 369-382.

⁴⁵ T. RÓŻEWICZ, *Plaskorzeźba*, s. 51.

Nazwisko Norwida zostało oddzielone podwójną interlinią od enumeracji pozostałych, bliskich Różewiczowi polskich poetów. U poety, który zwykł intensywnie wykorzystywać graficzny kształt wszystkich elementów wiersza dla potrzeb semantyki, jest to zabieg znaczący. Podkreśla wyjątkowość, a może i samotność Norwida na mapie polskiej poezji, ale zarazem akcentuje doniosłość jego dzieła dla siebie jako poety postrzegającego w nim prekursora kronikarzy kulturowej katastrofy.

Podobnych, dyskretnych, a zarazem znaczących śladów Norwida znajdziemy w *Plaskorzeźbie* więcej, zwłaszcza w autotematycznych lirykach, w których dominuje ton melancholijnej zadumy nad istotą i tajemnicą słowa. Z inspirowanej myślą Norwida refleksji o relacji słowa i milczenia wyrasta konstatacja o poezji, która „gnieździ się w milczeniu”⁴⁶.

Wiersz o incipicie [*na początku jest słowo...*] jest w całości utkany z norwidowskich nawiązań. Po pierwsze – do koncepcji słowa, które ma metafizyczne źródła wskazywane i w *Prologu Ewangelii św. Jana*, i w *Kratylosie Platona*⁴⁷. Po drugie – w przekonaniu, że stając na granicy nieskończoności, poeta, tak jak każdy koryfeusz przekraczający zastany paradygmat swojej epoki, zostanie odrzucony i zrehabilitowany dopiero po latach. Ta myśl o losie wielkich ludzi przewija się bardzo często w pisarstwie Norwida, w liryce najdobitniej wybrzmiała w wierszach: *Adam Krafft* i [*Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie!*]. W wierszu Różewicza znajdujemy jej echo w słowach:

po końcu wiersza
zaczyna się
nieskończoność

[...]

ale przed poetą
otwiera się przepaść

po latach
zostanie odgrzebany
oczyszczony z błota
pyłu ziemi

⁴⁶ T. RÓŻEWICZ, [*poezja nie zawsze przybiera formę wiersza...*], w: tegoż, *Plaskorzeźba*, s. 11.

⁴⁷ Zob. ks. J. SOCHOŃ, *Bóg i język*, Warszawa 2000; ks. A. DUNAJSKI, „*Słowo stało się Siłą*”. *Zarys Norwidowej teologii słowa*, Pelplin 1996.

kamień z nieba
wyzuty z ognia
meteor⁴⁸

Ostatni obraz poetycki – metafora poezji spływającej z nieba jak meteor przemieniony w kamień – jest czytelną aluzją do wiersza Norwida *W Weronie*. W poetyckim krajobrazie tamtego utworu pojawia się spadająca z nieba gwiazda, która zostaje dwójako odczytana przez świadków: cyprysy rozpoznają w niej Bożą Łzę spływającą na groby kochanków, a ludzie – „kamienie, na które nikt nie czeka”. W aluzji Różewicza zaszyfrowane zostało pytanie podważające nadzieję Norwida na przyszły triumf wielkiej poezji i wielkiej myśli. U schyłku XX wieku poeta wątpi, czy rzeczywiście na odkryte po latach słowo ktoś będzie czekał.

Ciekawą puentą wspólnych miejsc ‘poetologicznego’ wątku w wierszach obydwu artystów jest paralela obrazów „śmierci” i „pogrzebu” poezji w elegii Norwida *Na zgon poezji* i w wierszu Różewicza *Do Piotra*. Najpierw fragment Norwidowskiej elegii:

Ona umarła!... są-ż smutniejsze zgony?
I jak pogrzebać tę śliczną osobę?
Umarła ona na ciężką chorobę
Która się zowie: p i e n i ą d z i b r u l i o n y.
Pamiętasz dobrze ona straszną dobę,
Gdy przed jej łóżem stałem zamyślony,
Łzę mając wielką w oku, co szukało,
Czy to, co gaśnie, jest duch albo ciało?
[...]
Umarła ona (Poezja), ta wielka
Niepojednanych dwóch sfer pośrednica,
Ocean chuci i rosy kropelka,
Ta monarchini i ta wyrobnica –
Zarazem wielce wyłączna i wszelka,
Ta błyskawica i ta gołębica...
Gdy ci, co grzebać mają za rzemiosło,
Idą już piaskiem zasypywać wzniosłą!

Odtąd w przestronnym milczenia kościele,
Po brukowaniu się przechodząc płaskiem,
Nie jej ja depcę grób... lecz po tych dziele
Stąpam, co cmentarz wyrównali piaskiem.

[C. Norwid, *Na zgon Poezji (Elegia)*, PWSz II, 200-201]

⁴⁸ T. RÓŻEWICZ, *[na początku jest słowo...]*, w: tegoż, *Plaskorzeźba*, s. 13.

I fragmenty wiersza Różewicza podejmującego podobny temat:

Piotrze mówię bez uśmiechu
skończ ten film o mnie
o pogrzebie poezji
o moim pogrzebie
[...]
życie poezji
jest pełne niespodzianek
kilku skrzących grabarzy
w kraju i za granicą
chowa mnie
w pierwszym drugim i
trzecim
obiegu

na pogrzebie poezji
panuje niezdrowe ożywienie
prawie jak na pchlim
targu
[...]
słowa moje pragną
wiecznego spoczynku
chęć wrócić
do POCZĄTKU
[tutaj w rękopisie skreślony fragment:
„kiedy słowo
było ziarnem
kłosem
ojcem
matką]

wyjawiłem Ci tajemnicę
wcielonego słowa
ale ty nie dosłyszałaś
akurat odwróciłaś głowę
za oknem dzwonił tramwaj
w telewizorze zjawił się Kaczor Donald⁴⁹

⁴⁹ T. RÓŻEWICZ, *Do Piotra*, w: *Plaskorzeźba*, s. 77-79. Adresatem wiersza jest Piotr Lachmann, reżyser filmów dokumentalnych. Realizował między innymi reportaże ze spotkań i rozmów Tadeusza Różewicza z Ryszardem Przybylskim w warszawskim mieszkaniu Przybylskiego i był (zza kamery) uczestnikiem tych rozmów. Zob. R. PRZYBYLSKI – T. RÓŻEWICZ, *Listy i rozmowy*, oprac. K. Czerni, Warszawa 2019 (rozd. „Rozmowy na Akermańskiej”).

Odmierna konwencja i sytuacja liryczna nie przesłaniają miejsc wspólnych. W obydwu wierszach zwraca uwagę personifikacja poezji. Pełni ona rolę parabolicznej organizującej obrazowanie i umożliwiającej grę dwoistością znaczeń. W elegii Norwida fizyczne cechy umierającej są nawet tak wyraziste, że interpretatorzy miewali wątpliwości, czy tematem wiersza jest śmierć ‘poetyckiej’ za życia kobiety, czy śmierć poezji porównana do zgonu „tej ślicznej osoby”. Inaczej niż zazwyczaj, obrazowanie Norwida jest tutaj bardziej nasycone motywami cielesności niż w wierszu Różewicza. Inna istotna różnica dotyczy retoryki poetyckiej. Różewicz mówi „do Piotra” o swojej liryce i stopniowo poszerza perspektywę, przechodząc od osobistego pisarskiego doświadczenia do szerszej panoramy cywilizacyjnej. Norwidowska elegia od początku dotyczy sytuacji europejskiej poezji w drugiej połowie XIX wieku; uogólnienie obejmuje tutaj większy zakres. Analogie są jednak bardziej wyraziste niż różnice. Zbieżne jest rozumienie roli poezji jako słowa pośredniczącego między sferą ciała i ducha, skończonością i transcendencją. I właśnie w tym aspekcie poezja „umiera”. Przyczyną jej śmierci jest dla Norwida – cywilizacja pieniądza i propagandy, która rodziła się na jego oczach. Dla Różewicza – hałas, harmider i pośpiech w kulturze poddanej rytmowi komercji i gorączkowego krążenia towarów i ludzi. Obydwaj pragną powrotu do początku, który wyznacza godność słowa Bożego i ludzkiego, objawiona w *Prologu* Ewangelii św. Jana („Na początku było Słowo...”). O ile w przypadku Norwida taka konkluzja nie dziwi, bo harmonijnie wynika z całej jego myśli, o tyle u Różewicza – może zaskakiwać, jeżeli pamięta się o przypisywaniu mu etykiety nihilisty czy ateisty. Tymczasem, gdy uważniej przyjrzeć się zapiskom autora *Form* w jego dziennikach, to już od końca lat pięćdziesiątych, gdy pracował nad tym właśnie zbiorem, a równolegle – nad *Kartoteką* i nad teatralną adaptacją *Gracza* Dostojewskiego, wzmianki o lekturze czwartej Ewangelii pojawiają się raz po raz. Pewne światło na wyjaśnienie powrotów do czytania tych właśnie biblijnych fragmentów, częstego także trzydzieści lat później, rzuca notatka z sierpnia 1984 roku, zatytułowana *Ryby i słowo*. Przytoczę ją w całości, bo zawiera ważny interpretacyjny klucz dla zrozumienia stosunku Różewicza i do Ewangelii, i do twórczości Norwida.

W Ewangelii według św. Jana w rozdziale 21. Jest bardzo realistyczny opis, jak Jezus ukazał się swoim uczniom po wzbudzeniu z martwych...

„ – A gdy wyszli na łąd, ujrzeli rozniecone ognisko i rybę położoną na nim, i chleb.

– Poszedł Szymon Piotr i wyciągnął sieć na łąd, pełną wielkich ryb, których było sto pięćdziesiąt trzy; a chociaż ich tyle było, nie podarła się sieć...” Ile razy czytam opowieść, zawsze mnie zdumiewa realizm i dokładność Jana. Ryb wyłowionych z „morza” Tyberiadzkiego było sto pięćdziesiąt trzy. Ktoś musiał te ryby policzyć, czy to był Piotr, czy Jan? Zdumiewający jest realizm tej sceny, która się dzieje w najbardziej metafizycznym „wymiarze”, po zmartwychwstaniu Jezusa. Jan jest autorem najbardziej tajemniczej i zamkniętej Ewangelii, która zaczy-

na się w sposób niedocieczony. „Na początku było słowo, a słowo było u Boga, a Bogiem było słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez nie powstało, a bez niego nic nie powstało...”. To początek Ewangelii... a na końcu jest ognisko, chleb, pieczona ryba. Ryby były wielkie i było ich sto pięćdziesiąt trzy... ani sto pięćdziesiąt, ani sto pięćdziesiąt dwie... ryby zostały policzone dokładnie. Zadziwiający obraz. Poruszający w swym realizmie⁵⁰.

Tym, co przykuło uwagę Różewicza do tego fragmentu Ewangelii św. Jana jest połączenie realistycznej precyzji w opisie wydarzenia z objawieniem cudu, wobec którego przyziemność rezultatów połowu mogłaby się wydawać nieistotna. Cudem było zjawienie się nad jeziorem Tyberiadzkim zmartwychwstałego Jezusa i to, że po bezowocnym połowie polecił apostołom raz jeszcze zarzucić sieci, i obfitość złowionych wówczas ryb. Pisarz koncentruje się jednak nie na nadprzyrodzonym charakterze wydarzeń, lecz na tej ich stronie, która odnosi się do dostępnego człowiekowi doświadczenia. Interesuje go nie tyle Słowo – Logos – Chrystus z *Prologu* i jego wykładnie teologiczne, ile raczej słowo pisane małą literą,⁵¹ bo ono utrwała szczegóły istnienia: rzeczy i gesty, przelotne emocje i sytuacje. A przekonanie, że są one godne zatrzymania łączy obu poetów. Dlatego Norwid z takim pietyzmem utrwał bezbarwne epizody w *Białych kwiatach*, dlatego odtworzał szczegóły mieszkalnych wnętrz w *Czarnych...*, dlatego w późnym liście poetyckim *Do Bronisława Z.* tak wiernie starał się opisać realia i atmosferę Domu św. Kazimierza. Podkreślał, że „w tej powszedniości” jest „wiele mistycznych rzeczy i nieodgadnionych” (PWsz I, 255). Uważał też, że „żadna łąza, i żadna myśl, i chwila, i rok/ Nie przeszły, nie przepadły, ale idą wiecznie” (PWsz I, 266). Takie przekonania motywowały wysiłek pamięci i skłaniały do uważnej obserwacji ludzi, miejsc i rzeczy. W tym punkcie artystyczne postawy Różewicza i Norwida są zbliżone. Ich podobieństwo mogło wynikać z wrażliwości obu artystów na jakości plastyczne, wiązać z nawykiem patrzenia na świat oczyma malarza, grafika rzeźbiarza czy fotografa. Norwid był z wykształcenia artystą plastykiem; Różewicz tuż po wojnie studiował historię sztuki⁵². Dla obu – świat widzialny był warty uwagi poety-realisty. Tyle tylko, że w przypadku Norwida to przekonanie ma metafizyczną sankcję. Chrześcijaństwo jest religią ufundowaną przez Boga Wcielonego; dla Norwida wynikała z tego potrzeba uznania wartości materii, cielesności, świata

⁵⁰ T. RÓŻEWICZ, *Kartki wydarte z dziennika*, w: tegoż, *Proza 3*, s. 364, 365.

⁵¹ Znaczące wydaje się to, że chociaż w *Prologu*, we wszystkich polskich wydaniach Biblii, Słowo jest pisane wielką literą; Różewicz wprowadza małą. Być może dla podkreślenia, że interesuje go językowy, a nie teologiczny aspekt słowa.

⁵² Norwid pobierał nauki w warszawskich pracowniach Aleksandra Kokulara, Jana Minasowicza, we Florencji studiował rzeźbę u Luigi Pampaloniego. Różewicz przyjaźnił się w Krakowie z artystami z grupy krakowskiej; bliskie było mu malarstwo Jerzego Nowosielskiego.

rzeczy i dostrzeżenia w widzialnej sferze – Bożych znaków. To Bóg podtrzymuje nieustannie rzeczywistość w istnieniu i jest gwarantem jej sensu i trwania. W przywołanym wierszu [*Do Stanisławy Hornowskiej*] czas ewangeliczny przenika czas teraźniejszy i „zapisuje” każde „teraz” w wymiarze wieczności.

A Pani cóż ja powiem?... oto, że w tym życiu
Nic *straconego* nie ma na jawie, ni w skryciu,
[...]
I nie ma grobów... oprócz w sercu lub w sumieniu,
I nie ma *krzyżów*... oprócz na zimnym kamieniu,
Albowiem *krzyż jest życie*. Już wiek dziewiętnasty:
Nowina! – którą przecie z *najweselszym żalem*
Maryje i Salome, trzy święte niewiasty,
Przyniosły były jeszcze – tam, do Jerosalem!...⁵³
[w. 11-16]

Dla Różewicza, który chce od początku ocalać w swojej poezji okruchy istnienia tych, którzy odeszli, jest to pociągająca, ale nieosiągalna perspektywa. Dwudziestowieczny poeta zatrzymuje się na jej progu, którego przekroczenie wymagałoby postawy takiej wiary, jak ta zapamiętana z wewnętrznych przeżyć dzieciństwa i przykładu matki, ale później utracona. Upragniony powrót do początku okazuje się jednocześnie pożądanym i niemożliwym. Nie wyklucza to jednak poszukiwania takich sposobów kreacji czasu, które pozwalają palimpsestowo nakładać jego różne pasma. Brak nadziei, którego doznanie wyostrza także lektura Norwida, staje się źródłem eksperymentów Różewicza ze słowem i pamięcią, dla których będzie szukał wsparcia u innych artystów i myślicieli, bliższych mu, bo podobnie jak on zmagających się ze zrozumieniem rytmu i sensu wydarzeń XX wieku.

Norwid pozostaje jednak jednym z ważnych patronów dwóch tematycznych nurtów *Plaskorzeźby*: związanego z istotą poezji i drugiego – łączącego się z medytacją w obliczu przemijania i śmierci.

NOŻYK PROFESORA I FINAŁ RECYCLINGU W TLE

Tomik *nożyk profesora*, wydany w 2001 roku, powstawał w czasie, gdy poeta wciąż zmagał się z przygotowaniem „książki o Norwidzie”. Bezpośrednie wzmianki na ten temat pojawiają się w tytułowym utworze, w którym splata-

⁵³ C. NORWID, [*Do Stanisławy Hornowskiej*]; cyt. wg własnego opracowania edytorskiego do I t. *Dzieł wszystkich Norwida* (edycja w toku). Zob. T. CHACHULSKI, *Grób z marmuru. Wokół dwóch wierszy do Stanisławy Hornowskiej*, „Studia Norwidiana” 35: 2017, s. 141-161.

ją się cechy gawędy i poematu dygresyjnego. Nie warto tutaj zresztą nadmiernie precyzować genologicznego klucza, bo i tak będzie on tylko przybliżony. W *nożyku*... ważny jest zapis codzienności, asocjacyjnie konfrontowanej z epizodami z przeszłości. Tytułowym profesorem i rozmówcą poety jest Mieczysław Porębski. Drugą część utworu (zatytułowaną *Jajko Kolumba*) wypełnia dialog o sposobach przyrządzania potraw z jajek. Ma on całkiem praktyczne uzasadnienie w sytuacji przedstawionej, bo przyjaciele rozmawiają w czasie przyrządzania śniadania: kulinarne uwagi splatają się ze wspomnieniami wojennymi, dygresjami o kulturze współczesnej, anegdotami. W trakcie rozmowy Mieczysław mimochodem zadaje Tadeuszowi pytanie o pracę nad Norwidem i otrzymuje odpowiedź zwieńczoną cytatem z *Promethidiona*:

no właśnie... ale jak ci idzie z Norwidem
nie idzie... a właściwie idzie jak z kamienia
Sztuka jest jak chorągiew na prac ludzkich wieży

On jest niesamowity...⁵⁴

Skojarzenie zwykłej sytuacji z rozmową o wysokiej sztuce, bez akcentowania jej wzniosłości, połączenie 'serio' i 'buffo' – jak mógłby to określić Norwid – daje tutaj efekt humorystyczny, ale nie ironiczny; poezja okazuje się pierwiastkiem codzienności; rozmówcy w naturalny sposób pokazują, że i sztuka, i przyrządzanie śniadania to naturalnie splatające się strony egzystencji. Dialogi Różewicza z Porębskim mają charakter przyjaznej wędrówki po różnych tematach przywoływanych na zasadzie swobodnych skojarzeń.

Tomik z 2001 roku, podobnie jak wcześniejsza *Płaskorzeźba*, jest także artystycznym artefaktem; książeczką, której strona plastyczna nie pełni jedynie funkcji ilustracyjnej, ale stanowi integralną część poetyckiego przesłania. Na pierwszej stronie okładki, na grafitowym tle umieszczono zdjęcie tytułowego rekwizytu. Nożyk profesora jest głównym „bohaterem” czwartej części poematu, w której Różewicz opowiada historię tego przedmiotu, rekonstruując równoległe proces powstawania utworu o nim. Pierwszym impulsem okazało się zwrócenie uwagi na dziwny przedmiot, który leżał między książkami na biurku Mieczysława Porębskiego. Profesor opowiedział pocie, że jest to nożyk zrobiony w obozie koncentracyjnym z obręczy beczki i był na początku starannie ukrywany „w obrąbku pasiakowatego chałata”, bo jakkolwiek był przydatny, to jego posiadanie groziło właścicielowi poważnymi konsekwencjami. Taka wojenna pamiątka pobudzała wyobraźnię poety i stała się katalizatorem przypływu wojennych wspo-

⁵⁴ T. RÓŻEWICZ, *nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 15.

nień i obrazów. Kolejnym plastycznym, aktualizującym je motywem jest zdjęcie martwej, nagiej więźniarki, porzuconej na śniegu. A gdy czytelnik przeczyta tomik i zamknie książkę, to na czwartej stronie okładki zobaczy wizualną puentę całości – pomnik ofiar holocaustu z YadVashem w Jerozolimie, przedstawiający bydłęcy wagon z czasów wojny stojący na ramieniu dźwigu wysoko nad przepaścią. To zdjęcie kieruje z powrotem, do początku czytelniczej podróży – do motywu pociągów z pierwszej części poematu. I właśnie z tym motywem wiąże się najważniejsze norwidowskie nawiązanie w *nożyku profesora*. Nie pojawia się ono na prawach swobodnego skojarzenia czy poetyckiej inkrustacji; pełni istotną rolę w kreacji czasu w całym utworze. Źródłem norwidowskiej aluzji jest wiersz *Przeszłość*:

1

Nie Bóg stworzył p r z e s ł o ś ć, i śmierć, i cierpienia,
Lecz ów, co prawa rwie;
Więc – nieznośne mu dnie;
Więc, czując złe, chciał odepchnąć s p o m n i e n i a!

2

Acz nie byłże jak dziecko, co wozem leci,
Powiadając: „O! dąb
Ucieka!... w lasu głąb...”
– Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci.

3

P r z e s ł o ś ć – jest to d z i ś, tylko cokolwiek dalej:
Za kołami to wieś,
Nie jakieś tam c o ś, g d z i e ś,
G d z i e n i g d y l u d z i e n i e b y w a l i!...

(C. Norwid, *Przeszłość*, PWSz II, 18)

Kilka punktów ogniskujących refleksję w tym wierszu zwróciło uwagę Różewicza, pracującego jednocześnie nad *nożykiem profesora* i książką o Norwidzie. Po pierwsze – obecne w pierwszej strofie i nierozstrzygnięte pytanie: *Unde malum?* Po drugie – motyw iluzji doświadczanej w trakcie szybkiej podróży, gdy wydaje się jadącemu, że porusza się przestrzeń, a nie pojazd i wreszcie – transpozycja czasu na przestrzeń.

stoję w ostatnim wagonie
Inter Regnum – pociągu do Berlina
i słyszę jak dziecko obok

woła
„O, dąb ucieka!
w lasu głąb...”
wóz z sobą unosi dzieci
wyjmuję zakładkę z książki
wiersz Norwida
przerzucam
most
który łączy przeszłość
z przyszłością

*Przeszłość jest to dziś
Tylko cokolwiek dalej...
Za kołami to wieś,
Nie jakieś tam coś, gdzieś,
Gdzie nigdy ludzie nie bywali!*

pociągi towarowe
wagony bydłące
koloru wątroby i krwi
długie „składy”
naładowane banalnym Złem
banalnym strachem
rozpaczą
banalnymi dziećmi kobietami
dziewczętami
w samej wiośnie życia

słyszycie ten krzyk⁵⁵

Pytanie z pierwszej strofy Norwidowskiej *Przeszłości* – o pochodzenie zła – Różewicz przemilcza. Milczenie można tutaj uznać za wyraz polemiki. – Czyż warto dociekać, czy to Szatan, czy człowiek zniweczył Boże prawa i jest sprawcą cierpienia, skoro istnienie Zła/zła jest na wyciągnięcie ręki? Wypełnia ono po brzegi wywołane z pamięci wojenne pociągi, a jego narzucającą się cechą okazuje się banalność, wobec której metafizyczne pytanie brzmi niestosownie. Akcentując banalny wymiar zła, Różewicz przeciwstawia zdystansowanemu namyślowi Norwida, krzyk rozpacz i bezradność. Wspiera swoje odczucie problemu obserwacjami Hanny Arendt, która dostrzegła w wojennej eksplozji zła brak pierwiastka demonicznego i właśnie banalność – pewien splot rutyny z zwyczajno-

⁵⁵ T. RÓŻEWICZ, *nożyk profesora (Pociągi)*, s. 7, 8.

ści⁵⁶. Różewicz być może nie podjął tutaj Norwidowskiego pytania także dlatego, że już wcześniej udzielił na nie zdecydowanej odpowiedzi w wierszu *Undemalum* zamykającym poemat *recycling*.

Skąd się bierze zło?
Jak to skąd

z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka
[...]

zło nie bierze się z braku
ani z nicości⁵⁷

Odrzuca Różewicz bliską Norwidowi koncepcję zła św. Augustyna, który definiował je jako brak dobra⁵⁸.

Polemika nie zdeterminowała jednak norwidowskiego wątku w *nożyku profesora*. Szczególnie inspirująca okazała się zaczerpnięta z *Przeszłości* transpozycja czasu na przestrzeń. Stała się ona katalizatorem palimpsestowej kompozycji poematu. Ten poetycki zabieg pozwolił mu przerzucić „most łączący przeszłość z przyszłością”. Na sytuację poety jadącego w przedziale współczesnego pociągu do Berlina nakładają się obrazy transportu niewolników wywożonych na roboty do Rzeszy, a pasażerowie podróżujący u schyłku XX wieku do Trebłinki reprezentują bezwiednie los tych, którzy tę trasę odbywali przed pół wiekiem w bydłocych wagonach skierowanych do obozu zagłady. Jeżeli obrazem czasu staje się przestrzeń, to czas nie znika, on „jest”, tak jak wieś oglądana przelotnie z okien

⁵⁶ H. ARENDT, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 2004. Szerzej na temat: J. ADAMOWSKA w: *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012 (tutaj zwłaszcza cz. III: *Undemalum? Różewicz i Herbert wobec zła*).

⁵⁷ T. RÓŻEWICZ, *zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1998; cyt za: tegoż, *Poezja 4*, Wrocław 2006, s. 65. Wiersz wywołał spór, w którym wziął udział Czesław Miłosz; w poetyckiej odpowiedzi zarzucił Różewiczowi, że ulega romantycznej koncepcji „dobrej natury” i „złego człowieka”. Rekonstruuje tę polemikę Andrzej Skrendo (zob. tegoż, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002).

⁵⁸ Też o tym, że augustiańska koncepcja dobra i zła była bliska Norwidowi mocno stawał Jacek TRZNADEL (zob. tegoż, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978). Elżbieta FELIKSIĄK zwracała uwagę na współistnienie w poezji Norwida tej koncepcji z innymi: z szerszym nurtem patrystyki (szkoła aleksandryjska, św. Tomasz z Akwinu), zob. tejże, *Poezja i myśl*.

pociągu. I tak jak wydobycie z pamięci oglądanego przez chwilę obrazu przestrzeni, wymaga wysiłku; tak też wymaga pracy pamięci i wyobraźni przypomnienie i konkretyzacja minionego. Poetyckiej anamnezie służą pomocą drobiazgi: obozowy nożyk, strofa z wiersza Norwida, przypadkowa rozmowa w pociągu. Przyjrzijmy się takiemu dialogowi w podróży, by zobaczyć, jak poeta nakłada na wizerunki bohaterów kolejne warstwy tożsamości wydobywane i z archiwum indywidualnej pamięci, i z zasobów pamięci zbiorowej.

czy to już Treblinka
pyta mnie młoda
w pełnej wiosnie lat
Dziewczyna
przypominam sobie
jej usta
i oczy jak garść fiołków
to Róża z Radomska
„zwałem ją Różą
Iż trzeba było nazwać
więc jest nazwana”
jak miała na imię
nie pamiętam
[...]
Przecież to Alina myślę

Alina rzeźbiarka
uczennica Xawerego Dunikowskiego
w wagonie bydłowym
otwiera okno
wychyla się całuje wiatr
zamyka okienko okaleczone
drutem kolczastym
[...]
pani pozwoli że się przedstawię
mam na imię Tadeusz
a ja Róża... jedziemy z mamą do Trebinki
Mama jest w wagonie restauracyjnym
rozdzielili nas
tamten wagon jest na końcu
[...]
... a Pan gdzie jedzie? jeśli można wiedzieć

Ja? ja tak sobie! do lasu

na grzyby na jagody
na świeże powietrze

jestem Satyr
dziewczyna roześmiała się

teraz już mogę pani zdradzić
wysiadam na najbliższej stacji
miejsce postoju oddziału nazywa się
„wysokie drzewa”⁵⁹

Anonimowa dziewczyna spotkana w podróży ma jakąś realną tożsamość, jest osobą wpisaną w krąg jakiejś własnej egzystencji, ale zarazem – za sprawą wspomnień i skojarzeń poety – została obdarzona kilkoma warstwami innych tożsamości. Treblinka jako cel jej podróży podsuwa skojarzenie współpasażerki z więźniarkami transportowanymi do obozu koncentracyjnego przed pięćdziesięciu laty. Róża – imię nadane jej przez autora, które być może wcale nie jest jej prawdziwym imieniem – odsyła do dwóch literackich źródeł – autoaluzji do własnego wiersza z *Niepokoju* pt. *Róża* („Róża to kwiat/ albo imię umarłej”⁶⁰) oraz poematu Norwida *A Dorio ad Phrygium*. Bohaterką tego niedokończonego poematu jest piękna dziewczyna z Serionic, uosobienie zwiewnego kobiecego wdzięku, adresatka fragmentu, który publikowany jako oddzielny liryk jest jednym z najpiękniejszych romantycznych erotyków. Wyznanie uczuć zatrzymuje się tutaj na granicy milczenia, podobnie jak w *Czułości*, a prezentacja postaci jest podszyta niepewnością:

.... zwano ją Różą –
Iż trzeba było nazwać...
.... byłaż nazwana?

A tuż po niej następuje wspomniany impresyjny opis zjawiskowej dziewczyny w serii porównań, z których każde jest otwarte i niedopowiedziane:

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powie...

⁵⁹ T. RÓŻEWICZ, *nożyk profesora*, s. 22, 23, 24-25.

⁶⁰ T. RÓŻEWICZ, *Róża*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, s. 7.

*

Jak gdy akacją z wolna zakołysze,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi – na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...

*

Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wpląta się we włosy,
Na pałającym układając wianku
Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosa...

*

Jak z nią rozmowa, gdy nic nieznacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno –
Tak!...

... lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno.

(DW III, 379-380)

Wizerunki Róży Norwida i Róży Różewicza łączy nie tylko analogia, ale także kontrast przestrzennego tła. Dziewczyna z Norwidowskiego poematu pojawia się na ganku dworku, wpisana w przestrzeń kwitnącego ogrodu i sielskiego krajobrazu polskiej wsi, nad którą wprawdzie zbierają się chmury, ale burza (i w naturze, i w życiu społecznym) jeszcze nie nadeszła. Róża Różewicza „diedziczy” literackie piękno swojej poprzedniczki, ale zostaje ono pokazane na okrutnym tle wnętrza bydlęcego wagonu pędzącego w stronę miejsca zagłady i skojarzone ze zdjęciem martwej dziewczyny zamieszczonym na wewnętrznej stronie okładki tomiku. Śnieżna pustka i trup młodej kobiety stanowią skrajne przeciwstawienie dla kwietnego tła z „*A Dorio ad Phrygium*”. To nie koniec plastycznych aluzji i gry Różewicza różnymi tożsamościami bohaterki. Wers „przecież to Alina myślę”⁶¹ wywołuje z pamięci postać rzeźbiarki Aliny Szapocznikow, w czasie wojny więźniarki obozów koncentracyjnych⁶². Być może zwielokrotnienie tożsa-

⁶¹ T. RÓŻEWICZ, *nożyk profesora*, s. 23.

⁶² Alina Szapocznikow (1926–1973) – wywieziona z łódzkiego getta do obozów Auschwitz Birkenau, później Bergen-Belsen. Po wojnie studiowała rzeźbę w Pradze, w Łodzi i w Paryżu. Najbardziej intensywny okres jej pracy artystycznej przypadła na początek lat sześćdziesiątych XX wieku.

mości współpasażerki z *nożyka profesora* ma związek z cyklem rzeźbiarskim artystki „Portrety wielokrotne”. Takie przypuszczenie nasuwa analogia motywów w poemacie i rzeźbach, których autorka multiplikowała wyobrażenia ludzkich okaleczonych ciał lub twarzy, wykorzystując tworzywa, które nie kojarzą się ze szlachetną trwałością dzieł sztuki rzeźbiarskiej. W autokreacji poety też mamy do czynienia ze zwielokrotnionym wizerunkiem. Na „ja” umieszczone w czasie terażniejszego poetyckiego świata nakłada się „ja” z przeszłości. Stary poeta, przyjaciel rzeźbiarki, za sprawą pamięci jest także partyzantem o pseudonimie Satyr, szukającym obozowiska „wysokie drzewa”⁶³, bo „przeszłość to dziś tylko cokolwiek dalej”.

Kreacji i percepcji świata towarzyszy w *nożyku profesora* świadomość, że także czas terażniejszy – czas narodzin wiersza w każdej chwili ucieka i zastęga odbity w zwielokrotnionych lustrach indywidualnych pamięci oraz w złożonej z tych fragmentów pamięci zbiorowej. Ta ostatnia petryfikuje się; czasami nawet dosłownie, uzyskując kształt pomników. Figurą skamieniałej pamięci jest w poemacie Różewicza kamienny wagon zawieszony nad przepaścią i... nad przyszłością. Motyw skamienienia pojawia się w jeszcze jednej aluzji do Norwida w tym zbiorze – w wierszu *Deszcz w Krakowie*. Słowa:

czytam Norwida
słodko jest zasnąć
słodziej być z kamienia⁶⁴

pochodzą z Norwidowskiego przekładu epigramatu Michała Anioła i zarówno w oryginale, jak i w swobodnym przekładzie polskiego poety są wyrazem tęsknoty zmęczonego artysty za wiecznym odpoczynkiem od zgiełku świata. Aluzje literackie połączyły odległe miejsca i epoki: renesansową Florencję, dziewiętnastowieczny Paryż i Kraków – u początku nowego tysiąclecia.

Z BUONARROTIEGO

Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia
Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia;
Nie czuć, nie widzieć, leżąc jak w mogile –
Cóż z tak uroczą porównałbyś N o c ą?

⁶³ Nazwa obozowiska, pojawia się w wielu miejscach twórczości Różewicza w: *Echach leśnych*, opowiadaniach partyzanckich (np. *Opadły liście z drzew*, *Pragnienie*), dramacie *Do piachu*.

⁶⁴ T. RÓŻEWICZ, *Deszcz w Krakowie*, w: tegoż, *nożyk profesora*, s. 41.

– Przeto, zaklinam, ucisz się na chwilę,
Mógłbyś przebudzić mię... na co? i po co?⁶⁵
(PWSz II, 225)

To nawiązanie nie jest jednak puentą norwidowskiego wątku w poezji Różewicza. Wbrew tęsknocie do śmierci wyrażonej w przytoczonym wierszu, to raczej motyw przebudzenia powróci w dalszym dialogu z Norwidem.

SZARA STREFA I WYJŚCIE CZYLI KONTYNUACJA ROZMOWY

Tomik *szara strefa* (2002) został wydany rok po *nożyku profesora*. Nic dziwnego, że wiele w nim kontynuacji, powrotów do motywów i myśli zapisanych w poprzednim zbiorze. Kolisty rytm, krążenie wątków i wierszy to w ogóle znacząca cecha późnej poezji Różewicza. Jak wynika z deklaracji poety, była ona sygnałem tęsknoty do początku życia i ukrytych, a może utraconych, źródeł żywego słowa.

Wzięty od Norwida epigramat z Buonarottiego zapewne korespondował z elegijnym nastrojem i refleksją o świecie autora *szarej strefy*, skoro aluzje do niego powracają w dwóch różnych wierszach tego zbioru; najpierw za sprawą cytatu, drugi raz – w formie zaszyfrowanej peryfrazy. Dwa pierwsze wersy epigramatu przytoczył poeta w wierszu *Jest taki pomnik*. Połączył w tym utworze oszczędną lirykę opisową z modlitwą poetycką i medytacją. Sytuacja liryczna została osadzona w wyraźnie wskazanym miejscu w przestrzeni Wrocławia – na Ostrowie Tumskim, przed pomnikiem papieża Jana XXIII, wzniesionym na zaniedbanym skwerze. Przed postumentem zatrzymuje się poeta, którego wrażliwe oko konesera sztuki dostrzeża najpierw przede wszystkim uderzającą brzydotę kamiennej bryły. Swoje oględziny pomnika puentuje konkluzją wyrażającą ni to oburzenie, ni to fascynację brzydota obiektu, który został przecież wzniesiony dla upamiętnienia świętego.

sen mara Bóg wiara
jest we Wrocławiu
kamienna poczwara

Nieoczekiwanie okazuje się jednak, że kontemplacja tej „poczwarzy” prowadzi do modlitwy:

⁶⁵ W komentarzu do wiersza Gomulicki podaje, że epigramat Michała Anioła był odpowiedzią na epigramat Strozziiego poświęcony rzeźbie *Noc* z florenckiej Kaplicy Medyceuszy i zwraca uwagę, że fragment włoskiego oryginału Norwid wypisał na swoim portrecie przedstawiającym go we śnie, autorstwa Pantaleona Szyndlera (zob. PWSz II, 404).

ale w moim sercu
masz
pomnik najpiękniejszy w świecie
mówię do Ciebie
jakieś wiersze Norwida
(według Buonarrotiego
Michała Anioła)

Po tej zapowiedzi pojawia się dwuwiersz z epigramatu Buonarrotiego – Norwida. Przywołanie Michała Anioła – genialnego rzeźbiarza w kontekście opisu wątpliwych walorów estetycznych wrocławskiego pomnika, wzmacnia ironiczny dysonans. Puentą wiersza jest jednak pozbawiona ironii modlitwa; no może – z pewną nutą autoironii. Ani to prośba, ani zapis iluminacji; raczej wyraz zaufania i wobec papieża, i wobec Boga.

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

ciągle mnie pytają
co pan myśli o Bogu
a ja im odpowiadam
nieważne jest co ja myślę o Bogu
ale co Bóg myśli o mnie⁶⁶

Modlitwa poety, by zabrzmieć, potrzebowała materialnego medium i taką rolę spełnił pomnik, który nie grzeszył urodą oraz wiersz, który przyciągnął uwagę zwięzłością słowa.

Więc może wartość mają kamienie i słowa – znaki kultury poszukującej wartości scalających chaos świata, nawet gdy tylko nieudolnie odsyłają do tego, co poza nimi i poza sferą widzialności? A jeżeli tak, to poeta może się także pogo-

⁶⁶ T. RÓŻEWICZ, *jest taki pomnik*, w: tegoż, *szara strefa*, s. 33-35.

dzić z ułomnością swojego słowa. O jego niewystarczalności mówi nieco żartobliwie w wierszu *Regression in die Ursuppe*; utworze poświęconym skądinąd poważnej refleksji o współczesnej cywilizacji.

Peryfrazą odsyłającą do epigramatu pojawia się także tutaj w związku z codzienną, z życia wziętą sytuacją.

nagle wychodzi
z kuchni moja żona

jest coraz piękniejsza
[...]

gdybym był Salomonem
to stworzyłbym dla Ciebie
pieśń nad pieśniami
ale z pustego i Salomon
nie należy a co dopiero
poeta z Radomska
(nie z Florencji Paryża
tylko
Z Radomska...)⁶⁷

Nie dorównam bohaterom mojej wyobraźni i kulturowej pamięci – wydaje się mówić poeta – ale od estetyki ważniejsza jest miłość i czułość.

W tytułowym wierszu zbioru, inicjalnej *szarej strefie*, wskazuje jeszcze inne, ważne dla siebie, norwidowskie tropy. Norwid nie patronuje już tutaj motywowi „kamiennego snu”, lecz „przebudzenia” – dodajmy: kolejnego przebudzenia do refleksji o odpowiedniości słowa i rzeczy.

moja szara strefa
powoli obejmuje poezję

biel nie jest absolutnie biała
czerń nie jest absolutnie czarna
brzegi tych nie-kolorów
styka się

[...]

⁶⁷ T. RÓŻEWICZ, *Regression in die Ursuppe*, s. 16, 17.

czarne i białe kwiaty
rosły tylko w poezji Norwida
Mickiewicz i Słowacki
Byli kolorystami

świat w którym żyjemy
to kolorowy zawrót głowy
ale ja w tym świecie nie żyję
zostałem tylko niegrzecznie przebudzony
czy można przebudzić grzecznie⁶⁸

„Czarne i białe kwiaty” to czytelna aluzja⁶⁹ do tytułów dwóch esejów Norwida z 1856 roku. Na *Czarne kwiaty* składają się zaczerpnięte z autorskich wspomnień epizody, których wspólnym motywem są ostatnie spotkania i rozmowy narratora z osobami, które wkrótce po tych spotkaniach umarły. Przywołane z pamięci postaci to twórcy kultury romantycznej: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Fryderyk Chopin, Stefan Witwicki, Paul Delaroche. Norwid koncentruje uwagę na ich ostatnich, zapamiętanych słowach i szuka w tych zdaniach profetycznej zapowiedzi bliskiego zgonu rozmówcy. „Czerń” wskazuje tutaj na tajemnicę śmierci, mistykę prognozy, przejścia. Narracja nie kieruje jednak uwagi ku zakrytemu „tam”; przeciwnie – eksponuje materialne „tu”. Norwid z pietyzmem opisuje na przykład szczegóły mieszkalnych wnętrz Słowackiego i Chopina, pracowni malarskiej Delaroche’a, skupia uwagę na zewnętrznym opisie bohaterów, odkrywa „mistyczne światła” w codzienności. Jest to postawa bliska postulatowi Różewicza, by artysta szukał źródeł twórczości w wysiłku pamięci i uważnej obserwacji. *Białe kwiaty* są także utkane z epizodów, ale tym razem takich, które nie niosą dramatyzmu zbliżającej się śmierci i nie mają fabularnego potencjału. Znajdziemy tutaj wspomnienie zasłyszanej przed laty piosenki wiejskiej dziewczyny, obraz jednej z wielu górskich wędrowek, motyw kontemplacji ciszy morskiej... Białokwiatowe epizody przypominają filmowe kadry, które pamięć na chwilę wyrwała z potoku zdarzeń i przeżyć, i – unieruchomiła. Narrator sugeruje, że ich wypłynięcie na brzeg pamięci wiąże się z tym, że prześwituje przez nie jakiś ślad nieskończo-

⁶⁸ T. RÓŻEWICZ, *szara strefa*, tamże, s. 12-13.

⁶⁹ Jakkolwiek określenie gatunkowej formy tych utworów Norwida było przedmiotem dyskusji w norwidologii (Zainspirowało ją użycie przez Gomulickiego wobec *Czarnych kwiatów* metaforycznej formuły „suity nekrologicznej”), uważam, że są one esejami i mieszczą się bez zastrzeżeń w tym gatunkowym określeniu (zob. G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Żywioł eseistyczny w prozie Norwida*, w: tejsze, *Nawiązane ogniwo*, Toruń 2010, s. 91-102). Zob. także: D. PLUCIŃSKA, *Norwida koncepcja literatury. Obszary dyskursu i reinterpretacji: gatunki, kategorie, konwencje*, Pułtusk – Warszawa 2013.

ności, paraboliczne wskazanie na inny wymiar rzeczywistości. Dostrzeżenie tego wymaga kontemplacji szczegółów i medytacji, która otwiera drogę anamnezy. A warunkiem osiągnięcia takiego stanu jest milczenie i cisza. W ten sposób biel została skojarzona z ciszą, stała się wizualnym odpowiednikiem tego akustycznego stanu.

Epizody w obu esejach Norwida zostały opowiedziane podobnie i relacja narratora prowadzi do analogicznej kreacji rzeczywistości przedstawionej. Tyle tylko, że w *Czarnych kwiatach* świat przedstawiony jest konfrontowany z tajemnicą śmierci, a w *Białych...* – z codziennością. Różewicz podkreśla ostrość norwidowskiego przeciwstawienia bieli i czerni, odnosząc je i do jakości plastycznych, i aksjologicznych. Historia sztuki i tradycja symbolicznych interpretacji tej opozycji mocno zresztą wspiera zarysowanie między bielą i czernią linii takiego ostrego konfliktu.

Biel, poczynając od starożytności, bardzo długo była utożsamiana ze światłem. Jak pisze Maria Rzepińska, „Grecy nie odróżniali pojęć bieli-czerni od pojęć jasności-ciemności, były to dla nich synonimy”⁷⁰. To utożsamienie ma związek z tym, że biel jest kolorem nierozszczepionego światła. Bliskoznaczność lub synonimiczne traktowanie bieli i światła trwa w kulturze co najmniej do okresu renesansu, a i później nie wygasło całkowicie, utrwalone w języku. Bliskość obu jakości jest też zakorzeniona w Nowym Testamencie⁷¹ i w liturgii chrześcijańskiej. Biblijna symbolika bieli wskazuje na oczyszczenie, zbliżenie się do doskonałości moralnej i do świętości („Ponad śnieg bielszy się stanę” Ps 50, 9), ale także – do pełni poznania. Czerń niesie znaczenia antynomiczne – skojarzona ze złem, grzechem, niewiedzą, siłami demonicznymi. Jest kolorem nocy, śmierci, królestwa zmarłych⁷².

Czysta biel i czysta czerń zjawia się w malarstwie niezmiernie rzadko. We wszystkich wiekach i okresach sztuki europejskiej te dwie barwy były kształtowane i modyfikowane na różne sposoby w celu stłumienia ich jednoznaczności i włączenia w grę wartości chromatycznych⁷³.

⁷⁰ M. RZEPIŃSKA, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 83.

⁷¹ Jeden wyrazisty przykład – przemiana Jezusa na Górze Tabor: „Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło” (Mt 17, 2).

⁷² Ten rozległy temat przywołuję tutaj kontekstowo i sygnałnie; zob. D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990; M. LURKER, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994.

⁷³ M. RZEPIŃSKA, s. 63. Autorka wskazuje dalej, że dopiero we współczesnym malarstwie abstrakcyjnym biel zyskała rangę samodzielnego koloru.

Różewicz także ucieka od plastycznej i aksjologicznej jednoznaczności bieli i czerni w stronę szarości, co sugeruje już w motcie z Wittgensteina („Szarość znajduje się pomiędzy dwoma skrajnościami [czernią i bielą]”)⁷⁴. Zarazem jednak, z pomocą Wittgensteina dokonuje tutaj semantycznego „odchylenia” myśli Norwida, reinterpreterując przeciwstawne tytuły jego esejów nie całkiem zgodnie z intencją autora. Można odczytywać ten zabieg poprzez koncepcję zabiegów rewizyjnych Harolda Blooma⁷⁵. Być może dotykamy tutaj procesu uwalniania się przez młodszego poetę od nadmiernego wpływu prekursora. Szukanie niezależności wobec uwikłania w poezję silnego poprzednika wiąże się także z przywołaniem dla przeciwwagi innych autorytetów: filozofa i malarza⁷⁶. Okazuje się jednak, że zainteresowanie filozofią języka i semantyką przemilczeń oraz koncepcjami bieli w malarstwie kieruje znowu uwagę ku Norwidowi, tym razem – jako autorowi *Milczenia*. Bo w przytoczonym wyżej fragmencie *szarej strefy* słowa o „niegrzecznym budzeniu śpiącego” odsyłają do tego „testamentalnego” eseju Norwida poświęconego wielostronnym rozważaniom o milczeniu. Artysta napisał ten utwór w 1882 roku, kilka miesięcy przed swoją śmiercią. Motyw „przebudzenia” w wierszu Różewicza jest aluzją do inicjalnego akapitu Norwidowskiego dzieła:

Czy śpiącego można przebudzić g r z e c z n i e?... Podobno, że nie: gdyby albowiem budziło się go upadkiem na twarz najbliższego listka r ó ż y, jeszcze byłoby to tylko bardzo wykwintnie, albo poetycko pomyslanym, lecz nie byłoby g r z e c z n i e, bo, końcem końców, trzeba śpiącemu przerwać snowania myśli jego – i to przerwać doraźnie, nie powoli, lecz nagle, przenosząc go jednym ruchem w rzeczywistość i oczywistość inną. (PWsz VI, 221)

W *szarej strefie* szereg wierszy unaocznia, jak „niegrzecznie” budzi poetę zgiełk rzeczywistości obciążonej nadmiarem słów, dźwięków i kolorów. Ten temat powraca w różnych wariantach i w utworze tytułowym, i na przykład w wierszach: *dodatkowe korzyści z książek, 21 marca 2001 roku – Światowy dzień poezji, Zła muzyka, budowanie wieży Bubel*. Postulowaną obroną wolności przed inwazją re-

⁷⁴ Różewicz zainteresował się osobą Ludwiga Wittgensteina i jego filozofią języka znacznie wcześniej; świadczy o tym i lektura książki Normana Malcolma o Wittgensteinie i notatka na jej temat; zob. T. RÓŻEWICZ, *Notatka na marginesie książki Normana Malcolma „Ludwig Wittgenstein”*, w: T. RÓŻEWICZ, *Proza*, Wrocław 1973, s. 550-552.

⁷⁵ H. BLOOM, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁷⁶ W tytułowym liryku *szarej strefy* Różewicz odwołuje się do koncepcji i realizacji plastycznych wrocławskiego artysty Eugeniusza Get-Stankiewicza („malarz Get” – w wierszu). Przykładów eksperymentowania z bielą można znaleźć w dziełach plastycznych, także polskich, stworzonych w drugiej połowie XX wieku całkiem sporo, by wymienić prace: Marka Tobeya, Hansa Hartunga, Roberta Rauschenberga, Stefana Gierowskiego.

klam, hałasem, słowami bezmyślnie rzucanymi w przestrzeń i na ekrany, okazuje się taka praca nad słowem, by wyrażało ono jak najzwięźlejš egzystencjalną prawdę i wskazywało wartości, na których człowiek może oprzeć swoją tożsamość.

Norwidowska semantyka ‘milczenia’ jest wieloznaczna i odsłania pewien paradoks. Z jednej strony milczenie stanowi warunek dochodzenia do prawdy zarówno dla pisarza, jak i dla czytelnika. Poznawanie prawdy jest zawsze jedynie przybliżaniem się do niej i język poezji powinien ten proces inspirować i utrwalać. Dlatego poeci i mistycy, którzy mają świadomość tajemnicy „wewnętrznego” słowa, traktują parabolę i przemilczenie jako niezbędne środki wyrazu. Takie konkluzje wynikające z namysłu nad dziejami słowa formułował Norwid wcześniej, w *Rzeczy o wolności słowa* (1869), a powracał do nich w *Milczeniu*. Były one bliskie myśleniu Różewicza o poezji. Z drugiej jednak strony, ‘milczenie’ pojawia się u Norwida jako kategoria negatywna – jako oksymoroniczne określenie głosu współczesności.

Czy ten głos jest harangą parlamentarną, czy filozoficzną apostrofą, czy niewinną romansu formę przybierze, wsłuchaj się weń głębiej i spokojniej, a nie napotkasz nic innego, oprócz monologu pasji swojej i swego tylko interesu,

[...]

Zaiste, nie nazbyt wysoko trzeba się wznieść, ażeby, nie usłyszawszy tam ani jednego słowa dla prawdy bez-względnej i dla bezinteresu uczucia podniesionego i wygłoszonego, pomyśleć słusznie: jakże wielkim jest albo bywa m i l c z e n i e m ten, lubo taki ogromny, gwar i zamęt?! (PWsz VI, 241-242)

Porównajmy tę opinię ze słowami Różewicza zapisanymi w posłowniu do wyboru swoich wierszy wydanych w 2000 roku:

Polityka zjada poezję i poetów... Słowo dziennikarza i działacza jest martwe, to język zombi. Problem ludzi „martwych”, ale niesłuchanie aktywnych, żywych-umarłych stał się tematem wielu moich poematów i opowiadań. Martwe słowa, martwe idee, martwi ludzie coraz częściej przejawiają – w naszych czasach – aktywność, są agresywni, podstępni, ruchliwi⁷⁷.

Mimo dzielącego poetów stulecia, obydwaj doszli do dwóch podobnych znaczeń milczenia – jako oksymoronicznej metafory głębokiego kryzysu cywilizacji, która rezygnuje z poszukiwania i wyrażania prawdy. Jego twórcami i ofiarami są wydrążeni wewnętrznie ludzie, którzy degradują język, zalewając publiczną przestrzeń słowami bez znaczenia. Obydwaj poeci uznali, że w takiej sytuacji poezja może i powinna zmierzać do milczenia w pierwszym znaczeniu, bo zdegradowany język niszczy jej tworzywo. Dopóki jednak ten proces jeszcze trwa, obowiąz-

⁷⁷ T. RÓŻEWICZ, *Proza 3*, s. 139.

kiem poety pozostaje unaocznianie katastrofy. Norwid diagnozował tę sytuację, odwołując się do jej źródeł, Różewicz koncentrował uwagę na opisie „spadania” współczesnego człowieka w aksjologiczną otchłań „bez dna”. U obu kształtowało to postawę bezsilnego moralisty, z tym, że u Różewicza poczucie bezsilności jest wyrażane częściej i bardziej dobitnie, bo, w przeciwieństwie do Norwida, brakuje mu spójnego punktu odniesienia i kryterium dla własnych ocen. Dla Norwida jest nim katolicka nauka moralna i Biblia. Różewicz tęskni do powrotu ku takim wartościom, ale ta tęsknota jest podszyta mocno zakorzenionym z wątpieniem. Nie ma więc tutaj zbieżności postaw, lecz szereg zbliżeń Różewicza do myśli i poetyki Norwida i następujących po nich – oddaleń. Towarzyszą temu ambiwalentne reakcje młodszego poety – od podziwu do buntu i zaznaczania różnic.

Najbardziej wyrazisty liryczny wizerunek poprzednika zawarł Różewicz w wierszu *Taki to mistrz*, umieszczonym w tomiku *Wyjście*. Dziwny to wiersz: wypełniony dialogiem z *Fortepianem Szopena* i listem poetyckim *Do Bronisława Z.* Różewicz portretuje starego „mistrza” w Domu św. Kazimierza jako przegranego artystę i człowieka.

budzi się
rozgląda dokoła
z rzeczy świata tego
powinno coś zostać
ale co?

odfrunęły anioły

Trochę pijany
snem winem
napojony żółcią
i octem
stary poeta
usiłuje sobie przypomnieć
co miało pozostać
z rzeczy tego świata

poezja i miłość
a może poezja i dobroć
bezzębny przeżuwa słowa
dobroć chyba dobroć
i piękno?
a może miłosierdzie?⁷⁸

⁷⁸ T. RÓŻEWICZ, *Taki to mistrz*, w: tegoż, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 18.

Przywołany fragment wiersza jest rodzajem glosy pisanej na marginesach Norwidowskiego *Listu do Bronisława Z. Mocą pamięci i wyobraźni* Różewicz chce odtworzyć w swoim utworze okoliczności i proces tworzenia tamtego elegijnego wiersza, a zwłaszcza najbardziej znanego cytatu, który wszedł do kanonu poetyckich „skrzydlatych słów”.

Zniknie i przepelźnie obfitość rozmaita,
Skarby i siły przewieją, ogóły całe zadrzą,
Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: p o e z j a i d o b r o ć... i więcej nic
(PWsz II, 238)⁷⁹

W lirycznym portrecie Norwida Różewicz eksponuje ślady starości, opuszczenia, pijaństwa, kłopoty z pamięcią⁸⁰. Portret upadłego starca jest jednak tylko jedną stroną kreacji. Drugą wprowadzają motywy pasyjne („napojony żółcią i octem”), sytuujące „mistrza” w perspektywie cierpienia i sponiewierania Jezusa opisanego w Ewangeliach⁸¹ i prawo do stawiania pytania o podstawowe wartości, które mogą ocalić duchowy, wertykalny wymiar ludzkiego bycia w świecie. Norwid wybiera „poezję i dobroć”, ale Różewicz, rekonstruując jego możliwe wahania, podsuwa jeszcze inne możliwości: „miłość”, „piękno”, „miłosierdzie” i dzięki znakom zapytania, pozostawia tę listę otwartą.

Druga część wiersza nawiązuje do dwóch innych utworów Norwida i jednego wątku biograficznego.

⁷⁹ Adresatem wiersza był Bronisław Zaleski (1819–1880) – historyk, bibliotekarz, rytownik i publicysta, od lat sześćdziesiątych zaprzyjaźniony z Norwidem. Pogrubiona czcionka wyróżniająca dwuwiersz została zastosowana przez autorkę studium (G. H-S.) dla zaznaczenia fragmentu, który pełni rolę „skrzydlatych słów” i jest jednym z wędrujących cytatów z Norwida.

⁸⁰ J. ROSEN, *Wspomnienia. 1860-1925*, spisała A. Leo, Warszawa 1933. Szyndler, Piątkowski, Rosen – to emigracyjni malarze związani ze szkołą monachijską, później zainteresowani francuskim impresjonizmem. Gościli w pracowni Norwida w Ivry. Szyndler był portrecistą poety. Byli o pokolenie młodszy od mieszkańca Domu św. Kazimierza. Jedynie Rosen zostawił taki wizerunek starego artysty. Zob. J. ROSEN, *Wspomnienia*, s. 65-66. Książka Rosena ukazała się w roku obchodów 50. rocznicy śmierci Norwida, gdy zainteresowanie jego osobą i twórczością było bardzo duże i ten jednostronny wizerunek upowszechnił się.

⁸¹ Takie kreacje upadłych postaci, przez które prześwieca ikona cierpiącego Syna Bożego pojawiają się częściej w późnej liryce Różewicza. Najbardziej wyrazistym przykładem jest wiersz *Widziałem go*. Zob. interpretację tego utworu w studium J. M. RUSZARA „Widziałem Go”. *Epifania współczesnego Piłata*, w: *Różewicz: dodawanie*, red. E. Bartos, M. Cuber, Katowice 2012. Jest to wątek korespondujący z antropologią norwidowską (por. np. wiersz pt. *Larwa*).

oddala się
żeby lepiej zobaczyć Warszawę

Tamta była piękna i zła
Jej „siostra” dobra i brzydka

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśniać

zamyka oczy widzi stopy dwie
gwoździem przebite

te odlatują z planety⁸²

Sformułowanie „oddala się/ żeby lepiej zobaczyć Warszawę” zapowiada nawiązanie do VIII i IX fragmentu *Fortepianu Szopena*, ale jest to mylący trop. W poemacie Norwida po słowach:

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:

Pod rozplómienną gwiazdą

(C. Norwid, *Fortepian Szopena*, PWsz II, 146)

pojawia się szeroka panorama stolicy ogarniętej manifestacjami z czasów powstania styczniowego, a apogeum tego obrazu stanowi zniszczenie pałacu Zamojskich na Krakowskim Przedmieściu i fortepianu zrabowanego w mieszkaniu siostry Fryderyka – Izabeli Barcińskiej.

W wierszu Różewicza przypomnienie Warszawy zostało skojarzone z domniemanym wspomnieniem bohatera lirycznego o dwóch ważnych kobietach w jego życiu: młodszej miłości – Marii Kalergis (to ta „piękna i zła”) oraz o jej przyjaciółce i wytrwałej korespondentce Norwida („dobra i brzydka” Maria Trębicka). Motyw Warszawy przesuwają więc autor wiersza z wymiaru historycznego i historiozoficznego, w wymiar egzystencjalny i osobisty. Ale refleksja o miłości nie zamyka tej lirycznej rozmowy z dziewiętnastowiecznym poprzednikiem. Antonimem miłości jest śmierć; poemat Norwida otwiera wspomnienie zgonu Fryderyka, a zamyka motyw „śmierci” fortepianu. Tytuł liryku Różewicza i wersy „taki to mistrz/co gra choć odpycha” nawiązują do pierwszego motywu. Rozwi-

⁸² T. RÓŻEWICZ, *Taki to mistrz*, w: tenże, *Wyjście*, s. 18, 19.

jając obraz śmierci kompozytora, autor „*Fortepianu...*” ujął go w mistrzowską metaforę milknięcia muzyki:

I rozmawiają z sobą struny cztery,
 Trącając się,
 Po dwie – po dwie –
 I szemrząc z cicha:
 „Zaczął że on
 Uderzać w ton?...
 Czy taki Mistrz!... że gra... choć – odpycha?...
 (PWsz II, 146)

Norwidowskie pytanie o uniwersalne i polskie znaczenie muzyki Szopena Różewicz powtarza po stuleciu w odniesieniu do autora poematu. Przesłanką odpowiedzi jest nawiązanie do trzeciego wiersza „mistrza” – poetyckiej miniatury *Do zesłej (Na grobowym glazie)*. To poetyckie epitafium i zarazem LXXXV ogniwo *Vade-mecum* jest jednym z najbardziej tajemniczych wierszy o śmierci w polskiej poezji; otwiera perspektywę na chrześcijańską wizję zaświatów i hipotezę wieczności, ale zarazem nie ukrywa niewystarczalności słowa, wskazuje aporię mowy w obliczu życia wiecznego, zbliża się ku perspektywie teologii apofatycznej, ale jej nie przekracza⁸³.

Sieni tej drzwi otworem poza sobą
 Zostaw – – wlećmy już dalej!...
 Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą:
 – Podzielni wszyscy, a cali!...

*

Tam – milion rzęs, choć jedną lżą pokryte;
 Kroć serc, łkających: „G d z i e T y?”
 – Tam – stopy dwie, gwoźdźmi przebite,
 Uciekające z planety...

 Tam – milion moich słów; tam – lecą i te.
 (C. Norwid, *Do zesłej*, PWsz II, 120)

⁸³ Zob. S. SAWICKI, „*Tam gdzie jest Nikt, jest Osobą*” (*O wierszu „Do zesłej...*), „*Ruch Literacki*” 1985, nr 4, s. 295-302.

KILKA KONKLUZJI

W postawie Różewicza gest zerwania z odziedziczoną tradycją poetycką, charakterystyczny dla pozy awangardowych poetów, jest raczej nikły. Autor *Spadania* podkreślał, że jest ogniwem i spadkobiercą w kształtowaniu gospodarstwa polskiej poezji. I nie przeszkodziło mu to stworzyć nowego wzorca poetyckiej mowy i zaproponować nową formę dramatu. Był pisarzem awangardowym i znalazł licznych naśladowców, zupełnie nie zabiegając o tworzenie nowej szkoły literackiej i przeważnie wybierając pozostawanie na obrzeżach życia literackiego, jego mód i polemik.

Nowatorstwo Różewicza nie wynikało z konceptu nowej estetyki, ale z poczucia etycznej konieczności sprostania wyzwaniom świata społecznego, który pisarz postrzegał jako pogrążający się w aksjologicznym chaosie. Tutaj kontekst czytelnego w młodości Norwida okazał się istotny, bo to w paryskim przytułku powstały utwory, które przenikliwie uchwyciły początek i dynamikę tego procesu, takie jak *Milczenie*, czy „*Ad leones!*”

Jednak to nie tylko podobna wrażliwość społeczna i obserwacja procesów w przestrzeni kultury zbliżyła Różewicza do Norwida. Liczne punkty zbieżne można znaleźć w ich rozumieniu twórczości artystycznej, w której za niezbędny uznali pierwiastek pracy i doskonalenie rzemiosła. Norwid już w koncepcji sztuki sformułowanej w poemacie *Promethidion* mocno upominał się o równowagę pierwiastka wertykalnego (pieśni, dążenia do ideału) i horyzontalnego (pracy). Uznawał tę harmonię za warunek dojrzałej twórczości. Różewicz np. w *Spadaniu* i całym zbiorze *Regio* unaoczniał katastrofę, która wynika ze zburzenia tej równowagi. Obydwaj poeci traktowali twórczość jako moralne zobowiązanie do głoszenia prawdy, chociaż w jej poszukiwaniu wybierali odmienną drogę. Zgodnie natomiast podnosili problem wysiłku i samodzielności w artystycznej pracy, byli przekonani, że imitacja prowadzi do powstawania dzieł, które jedynie potęgują informacyjny szum. Jan Stolarczyk, wydawca i przez wiele lat bliski współpracownik poety, dostrzegał „dziewiętnastowieczne” cechy literackiego warsztatu Różewicza.

Bo trzeba wiedzieć, że pan Tadeusz zamyka XIX wiek w sensie artysty-rękodzielnika. Już Prus oddawał swoje teksty przepisane na maszynie. Pan Tadeusz oddaje rękopisy (często z drobnymi rysunkami, floresami, uwagami), które przepisują na komputerze. Na wydrukach z szerszą interlinią nanosi poprawki. Pozostał rzemieślnikiem – linia pisma, ruch ręki są jakby osobistym potwierdzeniem treści. Rękopis jest obrazem wiersza⁸⁴.

⁸⁴ „*Anioł w majtkach Polixeny*”. *O Miłoszu i Różewiczu rozmawiają Jan Stolarczyk i Przemysław Dakowicz*, w: P. DAKOWICZ, *Nauka znikania. Wiersze i rozmowy z lat 2006-2018*, Warszawa 2018, s. 447.

Podobieństwo rękopisów obydwu poetów jest rzeczywiście uderzające i nie chodzi tutaj o dukt pisma, ale o kierunek pracy nad wierszem i dbałość o jego wizualny kształt. Wiersz, tomik staje się artefaktem, rzeczą, obiektem sztuki wizualnej.⁸⁵ Obecność tego aspektu u obu poetów wynika z ich zainteresowania sztukami plastycznymi, a w przypadku Norwida – z ich uprawiania. Różewiczowi od czasów krakowskich środowisko malarzy i historyków sztuki było bardzo bliskie, przyjaźń z Jerzym Nowosielskim, Jerzym Tchórzewskim, Mieczysławem Porębskim stawała się inspiracją poetyckich pomysłów i źródłem motywów. Jeżeli przyjrzeć się bliżej pokreślonym rękopisom obydwu poetów, to często można dostrzec podobny kierunek zmian: dążenie do zwięzłości, sentencjonalności, akceptację niedokończenia, fragmentu. Obydwaj powracali wielokrotnie do swoich wcześniejszych tekstów, redagowali po raz drugi, włączali w nowe konteksty – najczęściej utwory liryczne do dramatów.

Z kanonu polskich poetów XIX wieku Różewicz najczęściej wybierał Mickiewicza i Norwida i, nie przejmując się tendencjami w teorii literatury oddzielającymi twórcę od dzieła, skupiał uwagę i na ich biografiami, i na poezji. Akcentował, że i dla niego pisanie jest „procentem od życia”. Szczególną uwagę skupiał na tych utworach i biograficznych momentach, w których słowo zmierza ku milczeniu, wygasa na granicy trudno uchwytnego egzystencjalnego doświadczenia.

Zgoda na lekcję u dawnych mistrzów polskiej poezji, nie wykluczała krytycyzmu wobec nich. „Lekcja Norwida lub u Norwida” nie została przez Różewicza dokończona, a być może nie mogła być sfinalizowana. Miał na to istotny wpływ aspekt religijny. Pamięć żywej wiary powracającej we wspomnieniach dzieciństwa i obraz matki jako medium tej pamięci, skłaniały autora *Kartoteki* do sprawdzania możliwości powrotu. Prosta droga powrotna była oczywiście niemożliwa. Jednocześnie jednak pisarz miał świadomość, że rekonstrukcja człowieka współczesnego potrzebuje moralnych drogowskazów, które nie działają pozbawione transcendentnej sankcji. Dlatego sprawdzał, w jakim stopniu Norwid – poeta o niezachwianej wierze, może być przewodnikiem na tej drodze. I okazało się, że dziewiętnastowieczny mistrz nie do końca mógł sprostać takiemu zadaniu. Powody tego były różne: wiązały się i z odmiennością biograficznego doświadczenia, i z ukształtowaną przez nie pamięcią, i z kulturowym kontekstem epoki. Miały swoje źródła także w odmiennych predylekcjach wyobraźni, co najlepiej widać w sposobie unaoczniania zła. Różewicz potrafi je pokazać we wstrząsający sposób w jego różnych odmianach – od obrazów masakry wojennej po zniszczenie godności człowieka, ale nie umiał wypracować dystansu wobec niego. Cier-

⁸⁵ W odniesieniu do Norwida zwracała na to uwagę Zofia MITOSEK, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

pienie pozostaje tutaj zawsze otwartą raną, która nie może się zablźnić. Z kolei Norwid przenikliwie identyfikował zło, rozumiał jego źródła i mechanizmy, ale bardzo rzadko umiał je przekonująco unaocznic. Zwykle przesłaniał drastyczność cierpienia niedomówieniem, symbolem, wskazaniem na ewangeliczne pocieszenie. Ta odmienność ma meandryczny rytm Różewiczowskich odejść i powrotów do Norwida i na to, że pozostały one drogą bez mety. Łączące poetów dążenie do dawania rzeczy odpowiedniego słowa zaowocowało jednak inspirującą poezją otwartą na kontynuację.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMOWSKA J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.
- ARENDT H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 2004.
- Biblia Tysiąclecia (Nowy Testament).
- BLOOM H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- BLOOM H., *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven and London, 2011.
- CHACHULSKI T., *Grób z marmuru. Wokół dwóch wierszy do Stanisławy Hornowskiej*, „Studia Norwidiana” 35: 2017.
- DAKOWICZ P., *Nauka znikania. Wiersze i rozmowy z lat 2006-2018*, Warszawa 2018,
- DUNAJSKI A. ks., „Słowo stało się Siłą”. *Zarys Norwidowskiej teologii słowa*, Pelplin 1996.
- FELIKSIAK E., *Poezja i myśl*, Lublin 2001.
- FRIEDRICH H., *Struktura nowoczesnej liryki*, tłum. i wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- HECK D., *Zamiennik estetyczny w kenotycznych pejzażach Tadeusza Różewicza. Impresje o milczeniu*, w: *Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Krzysztofowi Dybciakowi*, red. K. Koehler, W. Kudyba, J. Sikora, Warszawa 2015.
- JAN PAWEŁ II, *List do artystów*, opublikowany w Niedzielę Wielkanocną 4 kwietnia 1999 roku. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I–III, oprac. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, E. Lijewska z zespołem, t. I–III Poznań 2007.
- KUCZERA-CHACHULSKA B., „*Czas siły zupełnej*”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998.
- KULAKOWSKA J., *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego*, Kraków 1996.
- KORPYSZ T., *Cypriana Norwida wiersze-definicje?*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.
- LURKER M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- MITOSEK Z., „*Przerwana pieśń*”. *O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 3.
- NIEUKERKEN A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

- Norwidowski świat rzeczy*, red. P. Abriszewska, G. Halkiewicz-Sojak, I. Dobrzeńska, D. Wojtasińska, Toruń 2018.
- ROSEN J., *Wspomnienia 1860-1925*, spisała A. Leo, Warszawa 1933.
- RUSZAR J. M., „*Widziałem Go*”. *Epifania współczesnego Pilata*, w: *Różewicz: dodawanie*, red. E. Bartos, M. Cuber, Katowice 2012.
- RZEPIŃSKA M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
- SAWICKA-MIERZYŃSKA K., *Dlaczego „Czułość” Norwida jest jednym z ulubionych wierszy Tadeusza Różewicza?*, w: *Symbol w dziele Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- SAWICKI S., „*Tam gdzie jest Nikt, jest Osobą (O wierszu „Do zesłej...)*”, „*Ruch Literacki*” 1985, nr 4.
- SAWICKI S., *Wartość – sacrum – Norwid 3*, Lublin 2017.
- SKRENDO A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- SOCHOŃ J., ks. *Bóg i język*, Warszawa 2000.
- STAFF L., *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, wybór T. Różewicz, Warszawa 1964.
- STEFANOWSKA Z., *Strona Norwida*, Lublin 1993.
- TRZNADEL J., *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978.

„TAKI TO MISTRZ...” OBECNOŚĆ NORWIDA W PÓŻNEJ LIRYCE TADEUSZA RÓŻEWICZA

Streszczenie

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. Tadeusz Różewicz przygotowywał swój autorski wybór wierszy Norwida. Antologia nie powstała, ale śladem pracy nad nią jest Różewiczowski szkic pt. *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, a głębszym rezultatem – intensywna obecność nawiązań do poezji i biografii Norwida w liryce Różewicza z ostatniego ćwierćwiecza twórczości. Tematem artykułu jest rekonstrukcja dialogu poety z dziewiętnastowiecznym prekursorem podjętego w późnej twórczości (analizowana przy zastosowaniu niektórych aspektów koncepcji badania wpływów literackich Harolda Blooma): wskazanie miejsc wspólnych i kwestii polemicznych. Materiałem skupiającym uwagę autorki, poddanym analizie i interpretacji, są przede wszystkim wiersze ze zbiorów poetyckich Różewicza szczególnie wyraziście nasyconych nawiązaniem do Norwida: z *Plaskorzeźby*, *szarej strefy*, *nożyka profesora*, *recyklingu*, *wyjścia*. Konkluzje wynikające z szeregu szczegółowych, komparatystycznych interpretacji pozwoliły odnaleźć współbrzmienia tematyczne (temat egzystencjalnego braku i niedopełnienia, które dotyczą i podmiot wierszy, i lirycznych bohaterów, predylekcja do kreowania postaci niezrozumianych, niepozornych, ale i wewnętrznie wydrążonych...), pokrewne predylekcje warsztatowe (np. eliptyczność, oszczędne i precyzyjne obrazowanie, przywiązywanie wagi do graficznego kształtu wiersza). Różewicz znajduje jednak w poezji Norwida i takie cechy, które go odpychają, jak np. poetyka wzniosłości czy zmysłowa powściągliwość i przesłanianie symbolicznymi obrazami dosłowności zła.

Słowa kluczowe: liryka polska, Cyprian Norwid, Tadeusz Różewicz, słowo i milczenie, komparatyka literacka

“A SO-AND-SO MASTER...” THE PRESENCE OF NORWID
IN LATE LYRICS BY TADEUSZ RÓŻEWICZ

Abstract

At the beginning of the 1990s, Tadeusz Różewicz prepared his own selection of poems by Norwid. Although this personal anthology was never published, a trace of it lingers in the form of the essay “To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie” [What remains of the book on Norwid I never wrote], and more deeply – in the shape of numerous references to Norwid’s poetry and biography in Różewicz’s lyricism from the last quarter of his literary career. This article attempts to reconstruct Różewicz’s dialogue with his nineteenth-century precursor, which he initiated late in his life. Analysis incorporates several aspects of Harold Bloom’s theory of literary influence, indicating shared elements and polemical issues. Interpretations revolve primarily around works from those poetry books by Różewicz that contain particularly clear references to Norwid: *Płaskorzeźba*, *Szara strefa*, *Nożyk profesora*, *Zawsze fragment*, *Recykling*, and *Wyjście*. Conclusions drawn from a number of detailed, comparatist readings make it possible to establish thematic similarities (e.g. existential lack and incompleteness affecting both the lyrical subject and the poems’ protagonists, a predilection for developing figures who are misunderstood, inconspicuous, and hollowed out, etc.) and formal preferences (e.g. the use of ellipsis, terse and precise imagery, and consideration for the poem’s visual dimension). However, Różewicz also identifies in Norwid’s poetry certain things that repel him, e.g. lofty poetics, self-restraint with regard to sensuality, and the tendency to obscure the literal character of evil with symbolic images.

Translated by Grzegorz Czemieli

Key words: Polish lyricism, Cyprian Norwid, Tadeusz Różewicz, word and silence, comparative studies

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK (prof. dr hab.) – badaczka i interpretatorka poezji XIX i XX wieku. W centrum jej zainteresowania znajduje się twórczość Norwida, której poświęciła liczne artykuły i książki autorskie (*Byron w twórczości Norwida* [1994], *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”* [1998], *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach* [2010]). Pisała także o twórczości Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza i dwudziestowiecznej recepcji poetyckiej emigracyjnego romantyzmu polskiego oraz dzieła Norwida (w twórczości Zbigniewa Herberta, Karola Wojtyły, Stanisława Balińskiego, Tadeusza Różewicza). Współredaguje rocznik „Studia Norwidiana”, uczestniczy w pracach nad wydaniem krytycznym *Dzieł wszystkich poety*. Zawodowo związana z polonistyką Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, członkini zarządu Toruńskiego Towarzystwa Naukowego.