

Janusz Waligóra*

Srebrną głowę nieść w dłoniach ...

Tropy Czechowiczowskie i ścieżki własne we wczesnej poezji Tadeusza Różewicza

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2023.012>

Streszczenie: Treścią artykułu jest rekonstrukcja poetyckich poszukiwań Tadeusza Różewicza, które miały miejsce we wczesnym okresie jego twórczości (tomiki *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka*). Uwaga koncentruje się na związkach poetyki jego wierszy z twórczością Józefa Czechowicza. Wychodząc od analizy wiersza *Matka powieszonych*, zestawionego z *Żalem* Czechowicza, obserwacji poddano pokrewne motywy i obrazy, by prześledzić dwukierunkowe przesunięcia estetyki Różewiczowskiej w stosunku do poetyki autora *nuty człowieczej*: w stronę brutalizacji i „wartości estetycznych ostrych”, jak też w stronę „oczyszczania” poetyckiego przedpola i starannie wypracowanej ascezy. Obszar badań rozszerza się na inne utwory Różewicza z drugiej połowy lat czterdziestych oraz zróżnicowane praktyki rewaloryzacji poszczególnych elementów pierwszego planu (z uwzględnieniem funkcji detalu), jak i poetyckich atrybutów tła (głowa, księżyc, twarz, usta, elementy topografii, kolorystyka, opozycje mroku i światła, postać matki itp.).

Słowa kluczowe: poezja, awangarda, wyobraźnia, metafora, estetyka

* Dr hab., prof. UP. Zatrudniony w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Zajmuje się literaturą współczesną i dydaktyką.

E-mail: janusz.waligora@up.krakow.pl | ORCID: 0000-0001-7939-8936.

To Carry a Silver Head in Your Hands...

Czechowicz Tropes and Individual Paths in the Early Poetry of Tadeusz Różewicz

Abstract: The article offers a reconstruction of Tadeusz Różewicz's poetic explorations that took place in the early period of his work (the volumes *Niepokój* and *Czerwona rękawiczka*). Attention is focused on the relationship of the poetics of his poems to Józef Czechowicz's work. Starting with an analysis of the poem *Matka powieszonych*, juxtaposed with Czechowicz's *Żal*, related motifs and images are observed to trace the two-way shifts of Różewicz's aesthetics in relation to those of the author of *nuta człowiecza*: toward brutalization and "harsh aesthetic values," as well as toward a "cleansing" of the poetic foreground and carefully worked-out asceticism. The area of research extends to other works by Różewicz from the second half of the 1940s and the varied practices of revaluation of individual elements of the foreground (taking into account the function of detail), as well as poetic attributes of the background (the head, the moon, face, mouth, elements of topography, colors, oppositions of darkness and light, the figure of the mother, etc.).

Keywords: poetry, avant-garde, imagination, metaphor, aesthetics

Piąty w kolejności wiersz zawarty w słynnym Różewiczowskim *Niepokoju*, *Matka powieszonych*, zawiera sugestywny, dramatyczny obraz, który wydaje się jedną z XX-wiecznych wersji figury *mater dolorosa*¹:

Ociera się o szorstką skórę tłumu.

Tu
po ulicy chodzi
matka powieszonych
czarna
srebrną głowę niesie
w dłoniach
ach! jaka ciężka bryła
wypełniona nocą
rozsadzona światłem

pomyłona krąży
i śpiewa i śpiewa
w butach z krzywym obcasem
z jałowym łonem

¹ Obok *Stabat Mater* Józefa Wittlina, znanego wiersza odsyłającego do rzeczywistości drugiej wojny światowej, warto przywołać także utwory, które odwołują się nie do chrześcijańskiego, lecz do antycznego (mitologicznego) wzorca: poemat *Niobe* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz krótką prozę Zbigniewa Herberta, *Hekabe* (Chrobot 2018: 63–76).

zwiądłą piersią
pomyłona syrena wyje
do obrzękłego nad miastem księżycą

ołowianymi stopami stąpa
po betonie ulic
matka powieszonych
z księżycem u szyi
idzie na dno
ociera się o szorstką łuskę tłumu
(T. Różewicz 1947: 9)²

Zanim ta srebrna głowa stanie się, jak pisze Jacek Łukasiewicz, „obrazem, który w poezji Różewicza będzie się powtarzał i zawsze wskazywał na wyidealizowane «ja»”, i zanim poeta uczyni z niego symbol podmiotu, „całego podmiotu”, jak chce badacz, „symbol człowieka, który w tym, co najbardziej wewnętrzne w nim i jasne musi odnaleźć swoją wartość i ocaleć” (Łukasiewicz 1993: 101), wizerunek błędzącej kobiety będzie wyrażał przede wszystkim cierpienie matki, zaś sposób, w jaki została przedstawiona, wyraźnie wskaże Czechowiczowską proveniencję:

głowę która siwieje a świeci jak świecznik
kiedy srebrne pasemka wiatrów przefruwają
niosę po dnach uliczek
(Czechowicz 2012: 243)³

Elementy, które potwierdzają sygnalizowane pokrewieństwo, to figura „niesienia głowy”, jakaś forma nocnej wędrówki (Sprusiński 2001: 420), lokalizacja (ulica, względnie uliczka), powtarzający się w obu wierszach leksem „dno” („idzie na dno” w *Matce powieszonych*) oraz efekty świetlne („świeci”, „rozsadzona światłem”) i kolorystyczne, zwłaszcza wyeksponowane w obu wierszach srebro. Oczywiście, jest też cały szereg różnic (odmienna jest wszak tematyka wierszy), łącznie z inicjującym obrazem zaimkiem „tu” u Różewicza, który zdaje się wskazywać na akcent polemiczny. Z jednej strony może chodzić o peryferyjne, ekstremalnie doświadczone „miasteczko północy” przeciwstawione łagodniej potraktowanym miastom Południa i Zachodu (zobacz karnawał wenecki w *Masce*), z drugiej zaimek „tu” sytuuje *Matkę powieszonych* jako świadectwo postkatastroficzne (Błoński 2019)⁴, definiując Różewiczowskie „teraz” w opozycji – mówię i o Historii, i o poetyce – do Czechowiczowskiego „tam” i „wtedy”.

² Wszystkie wiersze ze zbioru *Niepokój* na podstawie tego wydania. Konsekwentnie korzystam z pierwszego wydania tego tomiku (1947), gdyż – jak słusznie zauważa Piotr Pietrych – żeby oszacować twórczość Różewicza z lat 40. i jej późniejszą ewolucję, trzeba sięgnąć do oryginalnych wydań jego tomików poetyckich, ponieważ kolejne wybory są formą „przepisywania samego siebie” (celna formuła Andrzeja Skrendy). Oznacza to, że poeta wiele utworów pomija, a te, które zostawia, poddaje znaczącym zmianom (Pietrych 2017: 144). O zmianach w późniejszych edycjach *Matki powieszonych* w dalszej części szkicu.

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty wierszy Czechowicza z tego wydania.

⁴ Pierwodruk: Błoński 1956. Wcześniej, jak przypomina Piotr Pietrych, pisał Błoński o postkatastrofizmie u Różewicza w recenzji *Pięciu poematów* (Błoński 1950).

Z tych pokrewieństw i różnic, stopniowo poszerzając pole widzenia, spróbuję wysnuć ścieżki poetyckich poszukiwań autora *Czerwonej rękawiczki*, kierunki, którymi podążał zwłaszcza we wczesnej fazie swej twórczości (tomiki *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka*⁵), oglądając się wstecz, ku tradycji dwudziestolecia, by z niej czerpać i by ją przewyższać. Skoncentruję się przy tym na związkach z twórczością Józefa Czechowicza, które być może wydają się mniej istotne, słabiej uchwytnie i skromniej opisane niż odwołania do dorobku Awangardy Krakowskiej i relacje Różewicza z Przybosiem⁶, ale nie mniej interesujące. Z tej perspektywy zwrócę uwagę głównie na sposób obrazowania – konstruowanie poetyckiej czasoprzestrzeni, operowanie detalem i rekwizytem, metaforę i symbolikę, leksykę i składnię. Celem będzie aspekt poszukiwań formalnych (Pietrych 2014: 259) – prześledzenie, jak krystalizuje się odrębny poetycki idiom Różewicza, fenomen, który naznaczył i określił kondycję polskiej liryki powojennej. Siłą rzeczy będzie on połączony z kwestią kształtowania się artystycznego światopoglądu twórcy.

Poeta bezbronny

Stosunek autora *Niepokoju* do twórczości Czechowicza naznaczony jest życzliwą ambiwalencją. Można ją zaobserwować pośrednio w twórczości Różewicza, ale też bezpośrednio w jego wstępie do wyboru poezji autora *nuty człowieczej* (T. Różewicz 1979). Jeśli nawet Różewiczowska recepcja twórczości lubelskiego poety – zapisana obrazowym, zmetaforyzowanym stylem – zawiera stereotypowe rozpoznania (Makowski 2003), to wyróżnia ją osobisty ton, jaki rodzi się zarówno z szacunku dla zaangażowania Czechowicza jako artysty i wypracowania przez niego własnego głosu, jak i z „pośrednictwa” ważnej, choć nieobecnej osoby – zamordowanego przez Niemców starszego brata Tadeusza – Janusza, który jako początkujący poeta korespondował z Czechowiczem.

Tadeusz Różewicz ukazuje autora *Kamienia* jako wrażliwego i kruchego poetę prowincji, muzycznego i wyciszonego, sielskiego, lecz „napiętego” w nadśłuchiwanie zbliżającej się katastrofy: „cały jest z prowincji, cały ze snu, muzyki, ciszy, zasłuchania. Ze słabości” (T. Różewicz 1979: 7)⁷. Określa obrazowo rangę i tragizm jego twórczości: „Poezja «awangardy» (ściślej «krakowskiej awangardy») była jednowymiarowa, ograniczona. Poezja Czechowicza dodała «awangardzie» polskiej nowy wymiar, nową głębię, rozszerzyła pole

⁵ Koncentruję się na tych dwóch tomach, pomijając juvenilia Różewicza i inne utwory nie drukowane w wydaniach książkowych, które zebrał i opublikował jako *Wiersze odzyskane* Przemysław Dakowicz (T. Różewicz 2021). To zawężenie obszaru badań ma z jednej strony wymiar praktyczny, to znaczy jest podyktowane ograniczeniami, jakie stwarza publikacja artykułu w czasopiśmie, z drugiej – bierze się z przekonania, że ślady Czechowiczowskie zaznaczają się w tekstach zgromadzonych i opracowanych przez Dakowicza dużo słabiej i dość problematyczne byłoby wyprowadzanie z nich daleko idących wniosków. Jest to jednocześnie zachęta, by mój rekonesans potraktować jako wstęp do dalszej eksploracji zagadnienia.

⁶ Opracowań, analiz i wzmianek na ten temat jest bardzo dużo, lista przywołanych tekstów jest więc niepełna: Błoński 2019; Kwiatkowski 1969; Burkot 1987: 7–28, 2005: 423–436; Kłak 1999: 84–88; Drewnowski 2002: 86–94; Rychlewski 2004; Skrendo 2005: 140–174, 2021; Łukasiewicz 2012: 27–33; Pietrych 2014, 2017: 143–166.

⁷ W podobnym tonie o Czechowiczu pisał Kazimierz Wyka, kiedy mówił o jego o „bezbronnej liryczności” (Wyka 1977: 35), Czesław Miłosz, kiedy stwierdzał: „Bezbronne piękno – oto jego wiersze” (Miłosz 1981: 17) czy Zbigniew Herbert, który szukał równie lapidarnych podsumowań: „kochał małe miasteczka i bał się śmierci” (Herbert 1955: 130). O tym, jak Czechowicz wyrażał swoje metafizyczne niepokoje w wierszu *nic więcej* zob. Całbecki 2004: 49–72.

widzenia i wrażliwości. Stała się jakby jej drugim skrzydłem, ale skrzydło to nie rozwinęło się w pełni, zostało przetrącone” (T. Różewicz 1979: 10). Z zaangażowania w sprawę poezji i maksymalistycznej postawy Czechowicza, piszącego o „walce” i „boju” (Czechowicz 1972: 106–108)⁸, czerpie także formułę uprawiania poezji jako „walki o oddech” (*Zdjęcie cięzaru z tomu Zielona róża*).

W tomach *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka* można bez trudu odnaleźć świadectwa uważnej lektury wierszy Czechowicza. Te najbardziej powierzchowne, chciałyby się powiedzieć, hasłowe korespondencje, rzucają się w oczy już na poziomie leksyki i składni. Słynne oznajmienia „Mam dwadzieścia cztery lata” (*Ocalony*) i „mam lat dwadzieścia” (*Lament*) zdają się powtórzeniem podobnego wyznania (choć z innym zabarwieniem emocjonalnym) pochodzącego z Czechowiczowskiej *Inwokacji*: „Mam dopiero 22 lata” (Bojda 1999: 31–32). Podobną do Czechowiczowskiej składnię ma autoprezentacja „Ja polykacz płomieni / z pożogi” z wiersza *Okruch*. W *Żalu* służy ona wyliczeniu potencjalnych ofiar nadchodzącej katastrofy.

Z wiersza *Wilno*⁹ pochodzi prawdopodobnie zawołanie „jak dobrze”, refrenicznie powtarzane przez podmiot mówiący w znanym utworze Różewicza z *Czerwonej rękawiczki* pod takim właśnie tytułem (T. Różewicz 1948: 56)¹⁰. W *Żalu* pisał Czechowicz: „nozdrza wietrzą czerwony udój”, Różewicz w *Lamencie* potwierdził i doprecyzował jego przeczucia: „Przez sześć lat / buchał z nozdrza opar krwi”. Nawet tytuł słynnego zbioru, *Niepokój*, przy odrobinie dobrej woli można wywodzić z początkowego wersu wiersza Czechowicza *nic więcej*: „niepokój z ognia”.

Głębiej sięgają pokrewieństwa symboliczne, rekwizyty i figury, które pojawiają się w różnorodnych konfiguracjach i ewokują wiele znaczeń. Można by wyliczać zbieżne elementy – noc, sen, księżyc, głowa, miasto, metaforyka akwaticzna, postać matki – ale to materia poezji jako takiej i żaden twórca nie ma nią monopolu. Interesujące byłoby natomiast prześledzenie, jaką pracę z danym elementem, eksploatowanym przez lubelskiego poetę, wykonał autor *Ocalonego* – o tym jednak w dalszej części szkicu.

Ciążąca ku prozaizacji, a właściwie „prozaizacji” poezja Różewicza, jak powszechnie się o niej pisało i pisze (Kłak 1999: 90), siłą rzeczy nie podążała śladem (nieśpiewnej) muzyczności wierszy Czechowicza, nie inwestowała w walory muzyczno-brzmieniowe. Sam autor *Płaskorzeźby* ogłaszał wszak „rozwód współczesnej poezji lirycznej z muzyką” (T. Różewicz 1990c: 119) i dystansował się wobec tradycyjnych funkcji meliczności (Lisecka 2007: 300–310). A jednak w *Niepokoju* da się odnaleźć refleksy Czechowiczowskich instrumentacji i współbrzmień – aliteracji, powtórzeń i paronomazji. Słyszymy w nich na przykład echa takich arcydzieł muzyczności, jak *przez kresy*:

pochylony
nad swoją dola
dołem
(*Dola*; T. Różewicz 1947: 22)

⁸ Także w liście do Janusza Różewicza pojawia się znamieny wyrzut: „Dotknęło mnie to słowo Pańskie «rutyna», bo wydaje mi się, że wy, właśnie młodzi, powinni rozumieć, że walczę, że tu idzie o bój” (T. Różewicz 1979: 15).

⁹ W innych edycjach wiersz ten występuje również jako część składowa utworu *provincia noc* (Czechowicz 1985: 34–36).

¹⁰ Wszystkie wiersze ze zbioru *Czerwona rękawiczka* na podstawie tego wydania.

W wierszu *Listopad 1944* podobnych zabiegów, zwłaszcza aliteracji, jest więcej, choć ostateczny efekt komplikują przerzutnie i formuła epickiego relacjonowania zdarzeń: „Dzięciół w czerwony / buk kuł”; „Płomień piał jak kur”; „karabiny stoją rude od rdzy”.

Ciekawy efekt brzmieniowy i wizualny – kojarzący się z poetyką Czechowicza – uzyskuje Różewicz w *Przemarszu przez wieś*: „Białe kły mrozu darły płaszcz” oraz: „[...] cięli bagnetem / gęste czarne futro nocy”. Uwagę zwraca tu oryginalna, piętrowa metaforyka wykorzystująca ekspresyjne słownictwo: nie dość, że „kły mrozu”, to jeszcze kły, które „darły płaszcz” i nie dość, że „gęste czarne futro nocy”, to jeszcze cięte bagnetem. Metafory fundowane są na materializacji jakości pogodowych i temporalnych (mróz, który ma kły, i noc, która jest gęstym, czarnym futrem), podkreślonej aktami niszczenia (drzeć, ciąć) czegoś, co jest tkaniną lub przyjmuje postać tkaniny (płaszcz, futro nocy). Ponadto te akty destrukcji uszeregowane zostały krzyżowo – najpierw zmaterializowany mróz narusza powierzchnię realnego, fizycznego obiektu (płaszcz), a w dalszej części fizyczny obiekt (bagnet) przecina zmaterializowaną noc (futro). Trzeba również podkreślić instrumentację głoskową modulującą brzmienie obu cytowanych fragmentów. W pierwszym wydaje się ona silniejsza i polega na ekspozycji i konfrontacji dwóch spółgłoskowych szeregów: półotwartego „l” i wibrującego „r”: „Białe kły mrozu darły płaszcz”. W drugim, trochę delikatniejsza, opiera się na repetycji głosek nosowych, zwłaszcza spółgłoski „n” i samogłoski „ę” („cięli bagnetem / gęste czarne futro nocy”) oraz głoski „r” („czarne futro”).

Wcześniej w *Końcu rewolucji* Czechowicza pojawia się podobny synestezyczny zabieg, tyle że oparty na efektach słuchowo-wzrokowych – awangardowa metaforyka opisuje, jak odgłosy wystrzałów naruszają tkankę mroku: „Z dalekiej drogi mlask błota / salwy drą zmierzch koło koszar”. Poeta starannie organizuje również brzmienie wiersza (aliteracje, instrumentacje, tudzież mistrzowska onomatopeja wykorzystująca sugestywne zbitki spółgłoskowe oddzielane, by nie rzecz rozklejane głoską „a” – „mlask błota”) i sięga po ten sam czasownik: „drzeć”.

Niekiedy efekt płynności gubi się ze względu na sposób segmentacji tekstu, bowiem Różewicz zaciera go dodatkowym rozczłonkowaniem, czasem interpunkcją, jakby chciał usunąć wrażenie spójnego wiązania:

Noc
wciąga mnie
w głąb.
Płynę w dłoniach jak w łodzi
odpływam stąd.
(*Ścigany*; T. Różewicz 1947: 30)

Wystarczyłoby jednak kilka drobnych przesunięć, by uzyskać Czechowiczowską melodykę, wyrównanie wersu bliższe Czechowiczowi niż Przybosiowi (Drewnowski 2002: 90). Zapiszmy inaczej ten sam fragment:

noc wciąga mnie w głąb
płynę w dłoniach jak w łodzi
odpływam stąd

W całości z poezji Czechowicza wyrasta *Deszcz wiosenny*, który można uznać za wariację na temat *dzisiaj verdun*. U Różewicza powtarza się formuła wieczornego, miejskiego obrazka, a nawet kolejność poszczególnych jego składników: deszcz, postacie w melonikach, ulice, tramwaj, latarnie. Także „konie kiwiają głowami” jak u Czechowicza w wierszu *przez kresy*. Jest również, rzadki u autora *Niepokoju*, niedokładny, odległy rym: cyprys – artysty.

Tu jednak podobieństwa się kończą. Różewicz po swojemu rozpiął i dookreślił poszczególne wątki, wprowadzając odmienne elementy miejskiego pejzażu, eksponując detal i stawiając na statyczny opis osadzony głównie na porównaniu. Liryk jest kompozycyjnie domknięty obrazem kropli deszczu, która koresponduje z motywem lzy z pierwszej całości wiersza, gdzie mowa o końskich oczach, „wielkich jak bizantyjscy święci” i „wilgotnych jak lza”. Paradoksalnie, to wiersz Różewicza jawi się tu jako łagodnie sentymentalny i przeestetyzowany, gdy arcydzieło Czechowicza uderza dynamiką i dramatyzmem, gwałtowną zmianą nastroju niczym nagłym zwrotem akcji, wreszcie funkcjonalnym wykorzystaniem awangardowej metaforyki, która wzmacnia silny przekaz społeczny i moralny. Paradoksem jest również fakt, że to Czechowiczowski bunt lirycznego „ja” ufundowany jest na pamięci wojny¹¹, gdy Różewiczowski liryk o niej chwilowo zapomina.

Wizja czy równanie?

Tom *Niepokój*, bardzo zróżnicowany pod względem poetyki, jest więc zapisem praktykowania autora także w szkole Czechowicza, a zarazem odchodzenia od jego formuły poetyckości. Obszar wewnętrznych zmagania i przesilenia wyznaczają krystalizujące się przekonania Różewicza na temat możliwości i zadań poezji, roli tradycji literackiej, relacji słowo – rzeczywistość oraz jego stosunek do estetyki i wyobraźni. Pojawia się pokusa, by, korzystając ze znanej formuły Jerzego Kwiatkowskiego¹², opisywać układ Czechowicz – Różewicz jako rozdźwięk między „poetą wyobraźni” (Klak 2010: 201), autorem *Wyobraźni stwarzającej* (Czechowicz 1972)¹³, fantazjotwórcą i „lapidarnym wizjonerem” (Wyka 1977: 44) a „szarym człowiekiem z wyobraźnią / małą kamienną i nieubłaganą”, jak mówił o sobie podmiot *Wyobraźni kamiennej w Czerwonej rękawiczce*.

Jednak w rzeczywistości byłoby to chyba nadmierne uproszczenie. Wyobraźnia Różewicza nigdy nie stała się tak jednorodnie „kamienna”, by odmówić jej racji bytu, zaś polemika z pierwszą czy drugą awangardą, ze względu na wczesne inklinacje Różewicza do wypróbowywania różnych poetyk, miała charakter autpolemiki i przebiegała na wielu płaszczyznach¹⁴. Proces poszukiwań i przewartościowań, jakie stały się udziałem „młodego”

¹¹ Marcin Całbecki pisał o Czechowiczu: „Wyznaczył on swoisty punkt zerowy idei awangardy, graniczną linię, po której przekroczeniu nic już nie mogło pozostać takie samo” (Całbecki 2012: 13). Tą graniczną linią był stosunek do wojny i cywilizacji.

¹² Mam oczywiście na myśli słynne programowe wystąpienie Kwiatkowskiego z 1958 roku: *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami* (Kwiatkowski 1958). Przedruk tego tekstu oraz dyskusje i polemiki z nim związane zob. Stankowska 2013.

¹³ Ewa Kołodziejczyk wyprowadza wyobraźnię Czechowicza z tradycji „polskiego romantyzmu kreatywnego i jego młodopolskiej kontynuacji” (Kołodziejczyk 2006: 315).

¹⁴ Przykładem może być kwestia sielskości. Zbigniew Siatkowski, interpretując wiersz *Zaraz skoczę szefie* z *Czerwonej rękawiczki*, nawiązuje do znanego liryku *na wsi* Czechowicza, by zaakcentować Różewiczowskie zaangażowanie sielskości czy też skonfrontowanie jej z surowością i tragizmem wojennych realiów (Siatkowski 2001:

Różewicza, można zilustrować losami kilku motywów poetyckich, które zostały zasygnalizowane na początku artykułu i do których chciałbym teraz powrócić.

Głowa

Matka powieszonych jest z pewnością jednym z tych wierszy Różewicza, w których obowiązuje jeszcze charakterystyczna dla Awangardy Krakowskiej, ale też dla Czechowicza, „zasada całkowitej transpozycji uczucia na obraz w miejsce liryki bezpośredniej” (Wyka 1977: 33). Te zależności (Przyboś czy Czechowicz) nie zawsze zresztą dają się oddzielić, jako że ten drugi sam wiele czerpał, zwłaszcza w latach dwudziestych, z poetyki awangardowej – futuryzmu, kubizmu, pierwszej awangardy (Kłak 1973: 24–45). Stąd wywodzić można bogactwo efektów wizualnych i dynamikę obrazów w wierszu autora *Niepokoju*, choć praktyka ich koncentracji odbiega od rozrzutu i płynności wizji Czechowicza, nie tylko w cytowanym wcześniej *Żalu*. Regule tej zaprzeczy później Różewicz nie tylko w swych wierszach (niezbyt konsekwentnie zresztą; Kwiatkowski 1973: 271–272), ale też w szkicach *Do źródeł* (T. Różewicz 1990b: 110–118), *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* (T. Różewicz 1990c: 119–128) czy w *Posłowie* do wyboru wierszy Leopolda Staffa (T. Różewicz 1990a: 30–50).

Centralnym elementem obrazu przywołanego na wstępie, jak też obrazu z wiersza Czechowicza, jest głowa¹⁵. Użyty w obu przypadkach czasownik „niesie” („niosę”) wyzwala metaforyczny potencjał frazy, wprowadzając jakiś rodzaj wizualnej dezorientacji i anatomicznej dezorganizacji. Integralną część ludzkiego ciała traktuje się jako coś częściowo odrębnego, co można „nieść”. Czechowicz mówi ogólnie i metaforycznie, nie przesadzając, czy „niesienie” oznacza sięgnięcie rękami do skroni, czy po prostu poruszanie się „po dnach uliczek” z inicjalnym wyeksponowaniem siwiejącej głowy jako symbolu ogniskującego myśli pełne niepokoju i zmartwienia. U Różewicza pojawia się ukonkretnienie i uszczegółowienie tej figury – matka niesie głowę w dłoniach. Sam gest trzymania głowy w dłoniach jako figura smutku pojawia się zarówno u Czechowicza (*Przecucia*), jak i u Różewicza: „[...] Z głową w dłoniach / tak siedzę i siedzę. Jakże im / opowiem o tej długiej / i splątanej drodze” (*Powrót*).

W obu przypadkach mamy zatem do czynienia ze znakiem o charakterze lamentacyjnym, ewokującym zmartwienie¹⁶. U Czechowicza-katastrofisty sprawa przechyła się ku nie-

466–467). Warto przypomnieć, że w obu wczesnych tomach Różewicza idylliczność – rozgrywana w cieniu wojny – jest naprzemiennie tracona i odzyskiwana. Najszybciej przepada Arkadia dzieciństwa – w wierszach *Z domu mojego*, *Powrót*, *Kasztan* czy *Od moich stóp*. W *Kasztanie*, „Dzieciństwo jest jak zatarte oblicze / na złotej monecie która dźwięczy / czysto”. Jednocześnie w wielu tekstach wariantem ocalającej ucieczki do przodu okazuje się idylla miłosna (jeśli tylko uda jej się przewyciężyć koszmara przeszłości) – od *Maski* otwierającej *Niepokój* („twoje uda są żywe / uciekajmy uciekajmy”) po wiersz *Jak dobrze zamykający Czerwoną rękawiczkę*. Sielankowość objawia się jednak również na inne sposoby – czy to w ćwiczeniach poetyckich (*Z notatek*), niewinnych obrazkach (*Wiatraczek*; *Zabawa w konie*) czy nawet w partyzancko-leśnej scenerii *Postoju*.

¹⁵ Głowa pojawia się w różnych wierszach Czechowicza, często w kontekście zatroskania, zmartwienia i lęku, osnuta aurą niespokojnych myśli i wyobrażeń śmierci. Tak dzieje się na przykład w wierszu *Przecucia*: „chyba tak płomień szumi / spalając jodłowe wieńce / gdym umilkł / oparłszy głowę na ręce / szumiącą głowę / szumiącą głowę”.

¹⁶ Naturalnym kontekstem tak rozumianej symboliki mógłby być słynny *Krzyk* Muncha. Zdeformowana humanoidalna postać stojąca na moście, jej naga czaszka z otwartymi ustami, otulona wydłużonymi dłońmi, mocna kolorystyka tła (wody i nieba) oraz dynamiczny przebieg falistych linii – wszystko to, zgodnie z regułami

spokojnym przeczuciom i przewidywaniom, co przyniesie przyszłość, przy czym wątki siwiejącej głowy, świecznika i jaskółek wpisują się w pole semantyczne zmartwienia i śmierci (Kłak 1973: 55, 83). Różewicz-postkatastrofista akcentuje ból po stracie, a więc odnosi się do niedalekiej przeszłości, w której dopełnił się „potop gorący” i „czerwony udój”. Skalę tragedii wyraża reakcja tych, którzy mierzą się ze skutkami wojny. Synekdochą tej rozpoczynającej zbiorowości jest lamentująca po stracie syna matka.

W katastroficznym *Żalu* Czechowicza obrazowanie w początkowej części wiersza jest delikatne, nieomal lekkie. Logika następstwa obrazów zgadza się ze staranną organizacją współbrzmień, którą zapewnia konsekwentna instrumentacja głoskowa. Głowa „świeci jak świecznik”, ponieważ siwieje (ekspozycja miękkiego „s”), przefruujące „srebrne pasemka wiatrów” (nadreprezentacja głoski „r”)¹⁷ przypominają „srebrne w głowie nici” ze znanej fraszki Kochanowskiego, wreszcie głowa jest niesiona „po dnach uliczek” (głoska „n”), by rozświetlać je jak świecznik, o którym była mowa w pierwszym wersie.

Inaczej w *Matce powieszonych* – już nie pojedyncza strofoida, ale cały wiersz osnuty jest wokół jednego wątku – rozpaczy oszalałej z bólu kobiety. Zwarta akcja wiersza, ujęta w zamkniętą, pierścieniową kompozycję¹⁸ (powtórzenie w zakończeniu inicjalnego wersu, z wymianą jednego składnika metafory: „łuska” zamiast „skóry”), rozgrywa się tu i teraz. „Rdzeniem rozrastającego się w obraz metaforycznego układu”, jak przekonuje Stanisław Burkot (1987: 44), jest wprowadzona na prawach metonimii „srebrna głowa”. Ten element, dookreślany na różne sposoby, w kolejnej całości znajduje swój analogon w postaci „obrędkłego księżycy”. Uwagę zwraca wymiennosc obrazów i epitetów – w miejsce utrwalonego w tradycji srebrnego księżycy mamy srebrną głowę (choć także tradycji znaną), z kolei efekt „obręknienia”, czyli spuchnięcia (potoczne „głowa mi puchnie”), zamiast głowie przypisany jest księżycowi. Domknięciem tej paraleli jest finalne zespolenie obu komponentów: „matka powieszonych / z księżycem u szyi”. I znów zaznacza się szczególna zależność –

sztuki ekspresjonistycznej, wzmacnia siłę wyrazu, epatuje emocjami, budząc wrażenie niesamowitości, lęku, a nawet grozy. Nie miejsce tu, by wnikać, czy tytułowy krzyk wydobywa się z ust centralnie usytuowanej postaci, czy też, jak twierdzi Giulia Bartrum, jest to „krzyk natury”, przed którym postać zasłania uszy (Michalak 2019).

Na antypodach podobnych przedstawień, niepokojących i mrocznych, wyzwalających bardzo silne emocje, sytuuje się postrzeganie głowy jako symbolu namysłu i poznania, wiedzy i mądrości, co pomysłowo wyraził szwajcarski rzeźbiarz Hans-Jörg Limbach, autor rzeźby *Denkpartner*, zdobiącej dziedziniec Uniwersytetu w Stuttgartu. Głowa pozbawiona tułowia, podparta rękami na dwa sposoby – z jednej strony pięścią, z drugiej palcami – sugeruje zadumę i głębokie zamyślenie. Inna sprawa że, sądząc po wyrazie twarzy, nie są to myśli wesole. Lekkie przechylenie głowy i skierowanie wzroku w martwy punkt przydaje kompozycji naturalności, groteskowe odseparowanie głowy od ciała buduje opozycję między nim a umysłem i wnosi wrażenie lekkości, jakby autor chciał nam przypomnieć, że proces i produkt myślenia (chodzi mi o poziom semiotyczno-symboliczny, nie o chemię mózgu) to zjawiska niematerialne, wykraczające poza cielesne ograniczenia.

Warto wreszcie, domykając ten krótki przegląd, zasignalizować wariant parodystyczno-szyderczy, traktujący figurę niesienia głowy w sposób makabryczno-dosłowny. Oto Fiodor Pawłowicz Karamazow, ojciec trójki synów, błazen i rozpustnik, zwraca się prowokacyjnie do starca Zosimy z zapytaniem o świętego męczennika, który już po dokonaniu nań wyroku dekapitacji zabrał własną głowę ze sobą:

„[...] Czy to prawda, ojcze, że jest opowiadanie w «żywotach świętych» o jednym męczenniku, który będąc święty, podjął głowę swoją i ucałował ją z miłością, a potem szedł długi czas jeszcze, obsypując ją pocałunkami?...

– To nieprawda – odparł starzec” (Dostojewski 1913: 58–59).

¹⁷ To figura na styku metafory i hypallage – „pasemka wiatrów” można traktować jako niezależne wyrażenie metaforyczne przedstawiające wiatr, jak też uznać, że wiatrowi – w kontekście opisywanej wcześniej głowy – użyto własności włosów (srebrne pasemka). Zob. analogiczne uwagi na temat fragmentu wiersza Staffa: „I glazy ostre, krwawiące pod nogą” (Sienkiewicz 2002: 213–215).

¹⁸ Pierścień jako chwyt kompozycyjny jest wyjątkowo ceniony przez poetę (Siatkowski 1958: 149).

obrzędkły księżyc, uczestniczący jakoś w cierpieniach matki, teraz staje się „ciężką bryłą” (wcześniejsza metonimia głowy) zawieszoną u jej szyi, rekwizytem – na prawach metaforyki akwatyecznej (Kłak 1999: 96–97) – samobójczej śmierci bohaterki, która „idzie na dno”.

Nagromadzenie metaforycznych operacji sprawia wrażenie, jakby Różewicz postanowił wykonać trudne poetyckie zadanie, którego efektem będzie wyrafinowana praca znaków, zwielokrotniony symboliczny rezonans. A przecież rzecz nie kończy się na granii wymiennością głowy i księżycy – poeta dokłada do tego silną ekspresję kontrastów, dbając o ich bezpośrednie sąsiedztwo („wypełniona nocą / rozsadzona światłem”; „czarna / srebrną głowę niesie”) oraz dosadny obraz „pomyłonej”; która kręci się w kółko i śpiewa w butach na krzywym obcasie. I jakby figura szaleństwa mu nie wystarczała, wprowadza brutalne efekty fizjologiczne i animalne, każąc kobiecie wyć do księżycy, z siłą syreny, jak pozbawionej szczeniąt suce¹⁹. Alegoryczna degradacja zawarta w zbitce człowiek-zwierzę zdaje się potwierdzać widoczne tu „przejście od wartości estetycznych łagodnych – jak pisze Jerzy Kwiatkowski, korzystając z formuły Mieczysława Wallisa – do wartości estetycznych ostrych” (Kwiatkowski 1973: 266)²⁰.

Postać matki w ten sposób wydobyta ze zbiorowości i ustawiona w opozycji do obojętnego tłumu, zdaje się bardziej przerysowana niż wyeksponowana, estetyczny gest poety w rzeczywistości utrudnia empatyczną reakcję, przekracza miarę współczucia. Być może dlatego, że kobieta jawi się teraz jako figura dorysowana do centralnego motywu „niesienia srebrnej głowy”, matka nieautentyczna i wtórna, rodem bardziej z literatury niż z pookupacyjnych realiów, dwudziestowieczne wcielenie figury *mater dolorosa* poddane animalizacji (Kłak 1999: 93–97) i desakralizacji. Gdyby sam autor chciał po latach komentować podobne praktyki poetyckie, być może użyłby słów ze wspomnianego wcześniej własnego szkicu, w którym opowiadał o swoich zmaganiach z obrazem:

Poezji nie robi się przy pomocy przesuwania obrazów, które stanowią najbardziej powierzchowną warstwę utworu. Im zewnętrzna szata wiersza jest bardziej skomplikowana, ozdobna i zaskakująca, tym gorzej dla właściwego zdarzenia lirycznego, które często nie może się przebić przez kunsztowne ozdoby fabrykowane przez poetów (T. Różewicz 1990c: 121).

Co zastanawiające, w kolejnych edycjach *Matki powieszonych*, Różewicz nie zmieniał praktycznie nic, poza wyeliminowaniem wykrzyknika w wersie: „ach! jaka ciężka bryła”. Wyjątkiem jest wersja tekstu w wydaniu *Poezji zebranych* z 1957 roku (T. Różewicz 1957: 14). Oprócz usunięcia wykrzyknika po „ach” poeta zrezygnował w niej z powtórzenia „i śpiewa” oraz scalił segmentację, likwidując odstęp między wersami: „rozsadzona światłem” i „pomyłona krąży”. Ta wersja nie utrzymała się jednak w kolejnych wydaniach.

¹⁹ W sukę zamieniła się mitologiczna Hekabe po stracie swego najmłodszego syna oraz wnuka. Wątek ten wykorzystuje Herbert w swojej rewokacji mitu: „Za chwilę oprawcy wyjmą z rąk Hekabe jej zabawkę. Wtedy dobrotliwi bogowie przemienią ją w sukę, gdyż tylko wielkie serce zwierząt pomieścić może tyle nieszczęścia. I wtedy, aby znaleźć ukojenie, rzuci się w morze” (Herbert 2008: 147).

²⁰ Elementy podobnej brutalizacji, choć nie desakralizacji, nie były obce młodemu Czechowiczowi, który w *Wyznaniu* (drukowanym w 1925 r. w „Reflektorze”) pisał: „wyrwam się do gwiazd i wściekle szczekam na gwiazdy”. Podobną estetykę można chyba uznać za właściwość poezji młodzieżowej, która lubi mocne efekty i nie stroni od łączenia, jak pisał dosadnie Stanisław Baczyński, „idealizmu z chamstwem” (Baczyński 1924: 20–21; cyt. za Kłak 1973: 29).

Dopiero w pierwszym tomie *Poezji* z 2005 roku nakładem Wydawnictwa Dolnośląskiego pojawiły się znaczące (i raczej korzystne) przesunięcia: odmienna segmentacja (wyodrębniony jako osobna całość dwuwiers „pomyłona krąży /i śpiewa”), eliminacja powtórzenia (skreślił poeta jedno „i śpiewa”), wykreślenie topograficznego wskazania „nad miastem” w wersie „do obrzękłego nad miastem księżycza”, zamiana metafory „z księżycem u szyi” na wciąż obrazową, ale realistyczną formułę „z powrozem u szyi”, wreszcie rezygnacja z pierścieniowego powtórzenia inicjalnego wersu, czyli pozbycie się końcowej frazy: „ociera się o szorstką łuskę tłumu”:

Ociera się o szorstką skórę tłumu.

Tu
po ulicy chodzi
matka powieszonych
czarna
srebrną głowę niesie
w dłoniach
ach jaka ciężka bryła
wypełniona nocą
rozsadzona światłem

pomyłona krąży
i śpiewa

w butach z krzywym obcasem
z jałowym łonem
zwiądłą piersią
pomyłona syrena wyje
do obrzękłego księżycza

ołowianymi stopami stąpa
po betonie ulic
matka powieszonych
z powrozem u szyi
idzie na dno
(T. Różewicz 2005: 14)

Młoda głowa

O wiele bardziej stonowany i refleksyjny obraz matki bolejącej, choć trudno powiedzieć, że bardziej udany, pojawi się w późniejszym wierszu *Kobieta w czerni stąpa po różach z Czerwonej rękawiczki*, w którym poeta zmodyfikuje poprzednie układy znaków. Tym razem „żółta twarz” matki synów, „którzy odeszli”, choć „wyżarta przez troski”, obrócona jest do „dobrego słońca”, a na jej ustach pojawia się nawet uśmiech (będący „zabliźnioną / raną”), który

wszelako „rozjaśnia dno”²¹. Korespondencja głowy (twarzy) z ciałem niebieskim została zachowana, ale obraz nabral cech pozytywnej waloryzacji, gdy życiodajne słońce zastąpiło kojarzony ze śmiercią księżyc, a dno symbolizujące w *Matce powieszonych* otchłań i mrok zostaje rozjaśnione.

Jednocześnie równolegle, w innych wierszach, rozwija Różewicz wątek bardziej osobisty – matki „prywatnej”, cierpiącej po stracie najstarszego syna, rysowanej z czułością, delikatną kreską, bez epatowania złożoną symboliką, matki utrwalonej we fragmentarycznych odsłonach, codziennych reakcjach. Warto w tym miejscu przypomnieć, że z ogromną czułością przedstawia matkę („matusię”, jak pisze o niej pieśczośliwie w swych wierszach) również Józef Czechowicz (Kłak 1973: 99–100). Dzięki zachowanym wspomnieniom dowiadujemy się, że zwracał się do niej także „Muniu” (Fert 2008: 60).

Jakikolwiek jest rodowód tego pięknego imienia-przydomka – pisze Józef Fert – w znanych mi wspomnieniach z kręgu Czechowicza wiązane jest ono jedynie z najmłodszym dzieckiem tej biednej rodziny – naszym poetą. [...] Józef Czechowicz był przywiązany do matki w sposób wręcz jedyny i niepowtarzalny (Fert 2008: 60–61).

U Czechowicza obecność matki ewokuje wiarę w ocalenie, poetyckość i pogodne barwy, u Różewicza przeważa tonacja elegijno-funeralna – matka cierpi, choruje, oglądamy ją w żałobie. W ramach „wątku matczynego” wyłoni się w poezji autora *Płaskorzeźby* grupa tekstów znakomitych, nieledwie małych arcydzieł, jak *Dwa wyroki* i *Martwy owoc z Niepokoju* czy *Ściana*, *Kopiec* oraz *Ale kto zobaczy z Czerwonej rękawiczki*. Ujrzymy w nich matkę sportretowaną jako domową ikonę cierpienia: „śmieszny posąg boleści / w przydeptanych pantoflach” (*Dwa wyroki*) lub uchwyconą w prozaicznej, ale wymownej scenie: „Przez pokój idzie biedna matka / poprawia fotografię płacze” (*Martwy owoc*). W *Kopcu* z kolei powróci figura głowy ujmowanej w dłonie – będzie to jednak domknięcie odświeżonego, oryginalnego konceptu. Matka wykonuje w nim symboliczny gest, który jest formą czułego pożegnania ze zmarłym (w domyśle – zamordowanym w czasie wojny synem). Jej miłość i pamięć zogniskowane w pieśczoście docierają do prawdziwego obrazu syna, obrazu przesłoniętego codziennymi przebiegami zdarzeń, rytualnymi wspomnieniami i konwencjonalnymi kondolencjami osób przybyłych na spóźniony pogrzeb (Latawiec 2016: 82). Trzeba matczynego uczucia, by wydostać go spod tego kopca-kurhanu:

Matka rozgrzebuje kopiec
i wydobywa młodą głowę
z jasnego promienia
z pachnącymi tytoniem
szerokimi ustami
(Różewicz 1948: 16)

Detal twarzy, „szerokie usta pachnące tytoniem”, sygnalizuje charakterystyczne dla Różewicza akcentowanie szczegółów, które wzmacniają wiarygodność opisu i wnoszą

²¹ Wiersz jest o tyle wyjątkowy, że Różewicz eksperymentuje w nim z przerzutnią, chwytem dość rzadkim w jego skupieniowym, jak powiedziałby Zbigniew Siatkowski, systemie wersyfikacyjnym.

istotne emocjonalne treści²². Portretowany w ten sposób młody mężczyzna – przyjmijmy hipotezę, że mowa o starszym bracie poety, Januszu, rozstrzelanym w listopadzie 1944 r., a ekshumowanym ze zbiorowej mogiły w Łodzi w październiku 1946 r. (S. Różewicz 1992: 73–174)²³ – wydaje się bliski, przywrócony na moment do życia i odmitologizowany, choć ukazany w murze „jasnego promienia”. Inaczej będzie w *Masce*, gdzie ten sam detal (nawiązujący zapewne do powojennych ekshumacji mających na celu identyfikację i upamiętnienie pomordowanych, często leżących w zbiorowej mogiły) stanie się ekspozycją śmierci, pełnego grozy dziedzictwa wojny: „Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne / głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy”.

Figura głowy w kontekście ściśle wojennym pojawia się u Różewicza także w wierszu *Żywi umierali*, poświęconym Zagładzie. Tytułowi „żywi” umierają w getcie: „Z dnia na dzień / jakby ulice brukowali / obrzękłymi głowami”, co rodzi z jednej strony wrażenie umierania za życia, a z drugiej podkreśla mnogość, powszechność i dewaluację śmierci, prowokując wyobrażenie stąpania po głowach jak po bruku²⁴. Zwróćmy uwagę na epitet „obrzękłe” – tym samym słowem opisywał Różewicz księżyc w *Matce powieszonych*.

Degradacja wartości wyraża się w poniżeniu i deformacji tej części ciała, czyli głowy, która miała symbolizować humanistyczne przymioty – szlachetne człowieczeństwo, myśl, ideę, prawo, piękno... W wierszu *Gwiazda żywa* przychodzi przyjaciel „z dziurą w czole”, w *Jatkach* pojawia się czaszka niekompletna, wydrążona i hipnotyzująca, a właściwie jeden jej element, który ewokuje grozę historii: „którzy przeżyliśmy / zapatrzeni / w oczodoł wojny”. Metafora nabiera cech brutalnej dosłowności, gdy skonfrontować ją z dziecięcym wspomnieniem z getta warszawskiego jednej z ocalałych, Ireny Likierman:

Pierwszą rzeczą, jaką zobaczyłam w getcie, był plakat. Wisiał na murze i ostrzegał. Na czarnym tle narysowana była karykatura Żyda – duża, zapadnięta, ziemista twarz, wielki haczykowaty nos. Jedno oko straszło czarnym trupim oczodołem. Zęby wybite albo wypadły. A na pierwszym planie wielka, tłusta, obrzydliwa wesz, która swoimi odnóżami obejmowała twarz Żyda (Herbich 2020: 202).

Wiarygodność wspomnienia łatwo potwierdzić wydobyciem opisanego plakatu z historycznych zasobów okupacyjnych świadectw (Peiler 1942).

Księżyc

Zestawienie *Matki powieszonych* z tekstami Różewicza powstającymi równoległe i nieco później wskazuje na znaczny rozrzut ówczesnej poetyki autora *Niepokoju*, ale też potwierdza

²² Symbolika twarzy to osobny, obszerny wątek, którego nie chcę tu rozwijać. Zob. na ten temat: Skrendo 2002: 336–358.

²³ Stanisław Różewicz używa słów „maska” i „płaskorzeźba”, które pojawiły się później w ważnych tekstach Tadeusza – jako tytuł wiersza otwierającego tomik *Niepokój (Maska)* oraz jako tytuł zbioru (*Płaskorzeźba*).

²⁴ Jak przypomina Piotr Pietrych, utwór ten w pierwotnej wersji zawierał elementy Przybosiowskiej metaforyki, które w kolejnych wydaniach wiersza poeta wyeliminował (z korzyścią dla tekstu). Tak samo jak zrezygnował z niezbyt udanej *Śmierci podchorążego* oraz patetyczno-optimistycznej *Walki*, wyraźnie gryzącej się z depresyjno-oskarżycielską tonacją takich wierszy jak *Ocalony*, *Lament* czy *Z domu mojego* (Pietrych 2014: 265–266).

stopniowe kształtowanie się własnego idiomu, w którym krytycy dostrzegali odchodzenie od tradycji awangardy i wyłanianie się niezależnych jakości poetyckich – prozajacji stylu, mówienia „ze ściśniętym gardłem”, stosowania wyliczeń i jukstapozycji²⁵.

Naśladowanie mistrzów awangardy (Przybós) lub konkurowanie z nimi niekiedy przy pomocy brutalniejszej i bardziej ekspresyjnej metaforyki (Czechowicz²⁶) ustąpiło miejsca redukcji metafory i odzyskiwaniu słowa zdewaluowanego i zdeformowanego w toku poetyckich (nad)użyć²⁷. Jak pisał Stanisław Burkot, te szczególnie wyeksploatowane słowa, jak ptak, róża, dom czy księżyc w wierszach Różewicza „stoją zwykle osobno, przywrócone realności, gotowe do ponownego użycia” (Burkot 1987: 36). Nie oznacza to jednak wyeliminowania metafory, ale zapowiada pojawienie się nowych rozwiązań (Burkot 1987: 10). Badacze opisują nową strategię poetycką Różewicza właśnie jako strategię, czyli operowanie językiem wyzwalające – niejako siłą rzeczy – zarówno uchwytą retoryczność wypowiedzi (prawdziwie Nietzscheański pochod metafor, metonimii, antropomorfizmów), jak i bogatą polisemię oraz interaktywność znaków (takich choćby jak „róża”, tytułowa bohaterka znanego wiersza z tomu *Niepokój*), pośredniczących między tradycją a utopijną Różewiczowską ideą sprawczości i „realności” (jednoznacznej denotacji) słowa (Kłosiński 2000: 160). Utopijność programu autora *Niepokoju* podkreśla również Tomasz Kunz, który mówi o nieuniknionej autoreferencyjności znaku, jego skłonności do „rozplenięcia się” (jak uczy dekonstrukcja – nawet wbrew autorskim intencjom) oraz co najwyżej „symulacji bezpośredniości” (Kunz 2005: 56–59).

Nie zmienia to jednak faktu, że przeformułowany został wektor poetyckich zadań, jakie postawił przed sobą Różewicz, co najlepiej obrazuje znany wiersz *Księżyc świeci* oraz anegdota towarzysząca jego powstaniu, którą przywołuje sam poeta w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*²⁸. Jak pamiętamy, w *Matce powieszonych* księżyc unosi się „obrzędky” nad miastem, staje się czymś na kształt odbicia czy odpowiednika „srebrnej głowy”, by finalnie zawisnąć u szyi oszalałej z bólu kobiety i pociągnąć ją na dno. Na drugim biegunie estetycznym można by umieścić setki utworów wychwalających piękno miesiąca²⁹, aby jednak pozostać w kręgu odniesień Czechowiczowskich, przywołajmy znakomity, liryczny obraz lunarny z jego wiersza *Księżyc w Rynku (prowincja noc: 4)*:

²⁵ Jak zauważa Piotr Pietrych: „w ciągu mniej więcej półtora roku, od września 1945 do wczesnej wiosny 1947, kiedy w prasie literackiej drukowane są wiersze, które wejdą już do *Czerwonej rękawiczki*, Różewicz przechodzi od wzorowania się na awangardowej poezji Przybosia do poetyki zdecydowanie bardziej ascetycznej, ograniczając czy wręcz rugując metafory na poziomie zdania i zbliżając styl swoich utworów do języka potocznego. Jednocześnie chronologiczna perspektywa pierwodruków pozwala dostrzec, że proces uwalniania się spod wpływu Przybosia miał w przypadku autora *Niepokoju* przebieg złożony i meandryczny, nie było nagłego zwrotu czy zerwania” (Pietrych 2017: 151–152).

²⁶ Z zastrzeżeniem, że podtrzymuje z kolei Różewicz Czechowiczowskie rozluźnienie składni i wyrównanie długości wersów (Drewnowski 2002: 90; Siatkowski 1958: 132).

²⁷ Odbywało się to jednak stopniowo i nie zawsze w sposób konsekwentny. Dopiero późniejsze autodekrypcje własnej twórczości w wykonaniu Różewicza stwarzają wrażenie, że antyestetyzm i okiełznanie metafory było opcją oczywistą i zdecydowaną (T. Różewicz 1990b; T. Różewicz 1990c).

²⁸ Podczas zjazdu młodych pisarzy w Nieborowie Tadeusz Borowski miał spytać o zwrot w rodzaju „księżyc świeci”: „... z tego wiersza się nie robi – co?”. Różewicz odpowiedział: „Nie wiem, ale spróbować można” (T. Różewicz 1990b: 115).

²⁹ Szerokie opracowanie tego motywu – zob. Stala 2021. Autor przywołuje również wiersz Różewicza *Księżyc świeci*, ale stwierdza z ogromną pokorą, że w obliczu jego „onieśmielających” właściwości nie podejmuje się interpretacji tego utworu (Stala 2021: 18).

księżyc po stromym dachu toczy się nisko
zaczekaj zaczekajmy chwilę
jak perła
upadnie w rynku lubelskiego miskę
miska zabrzęknie
(Czechowicz 2012: 158)

W wierszu *Księżyc świeci* tytułowy bohater pozostaje na niebie – ani brzydki, ani ładny – by pełnić niezmiennie tę samą funkcję mimo dramatu rozgrywającego się na dole, to jest świecić i świadczyć:

Księżyc świeci
pusta ulica
księżyc świeci
człowiek ucieka

Księżyc świeci
człowiek upadł
człowiek zgasł
księżyc świeci

Księżyc świeci
pusta ulica
twarz umarłego
kałuża wody
(T. Różewicz 1948: 20)

Przeciągnięte wcześniej obrazowanie ustępuje tu miejsca maksymalnej lakoniczności i prostocie, która każe posłużyć się w większości wersów samym tylko rdzeniem składni – połączeniem podmiotu z orzeczeniem oraz innymi dwuelementowymi związkami zgody („pusta ulica”) lub rzędu („twarz umarłego”). Zamiast rozbudowanych obrazów i bogatych treściowo ukonkretnień pojawiają się kategorie o najszerszym zakresie – jak rzeczownik „człowiek” oraz sytuacje elementarne, pozbawione objaśnień, choć czytelne w kontekście doświadczenia wojennego – ucieczka przed zagrożeniem. Efektowne opisy, które zmierzają w pierwszych tomach Różewicza ku sielance lub deformacji, zastępuje czysta dynamika zdarzenia o wyrazistej i domkniętej dramaturgii. Jeden banalny poetyzm odnoszący się do śmierci, „człowiek zgasł”³⁰, także przez fakt użycia formy dokonanej czasownika w czasie przeszłym wybrzmiewa nagle jak dobitna, przygnębiająca rewelacja. Zwłaszcza w swym kontrastowym odniesieniu do księżyca, który nieprzerwanie „świeci”, oraz do okalających tę frazę oznajmien utrzymany – poza wcześniejszym zdaniem „człowiek upadł” – w czasie teraźniejszym.

Można by podsumować tę skrótową analizę stwierdzeniem, że tak oto z oszczędnych zabiegów stylistycznych i kompozycyjnych, redukcji i oczyszczeń rodzi się w drugiej połowie lat czterdziestych nowa, sprozaizowana formuła poezji, a jednocześnie odrębna sygnatura świadomego siebie i swych celów poety – Tadeusza Różewicza. Jednak metafora

³⁰ O wykorzystaniu i rehabilitacji banału, a może „banału”, w twórczości Różewicza zob. Kunz 2005: 60-64.

„oczyszczenia” i kategoria „prozaizacji”, chętnie używane przez krytykę³¹, wydają się nieco mylące, ponieważ sugerują, że poeta dotarł do jakiejś embrionalnej formy przekazu, która odsłoniła mowę nieskażoną, słowo niejako w stanie czystym. W rzeczywistości jednak poeta nie wykonał ruchu wstecz, ale krok naprzód. Przeorganizował swój poetycki warsztat, wybierając inny rodzaj operacji językowych i inny kształt stylistyczny wiersza (zarówno w stosunku do wzorów liryki młodopolskiej, awangardy czy, dajmy na to, Skamandra). Retoryka „ujemna”, retoryka prostoty i dobitności, słowa codziennego i bezpośredniego (przy wszelkich wątpliwościach związanych z niekonsekwentnym uprawianiem tego rodzaju strategii pisarskiej przez Różewicza) pozostaje wszak wciąż formą retoryki, jak celnie pisał Andrzej Skrendo (2012: 17) i jak pouczają teoretycy przedmiotu, mówiący o „całym polu mowy, zmierzającej do przekonywania lub perswazji” (Perelman 2022: 17).

O tym, że wiersz *Księżyc świeci* nie jest przykładem mowy przezroczystej i neutralnej, przekonuje precyzyjna (i konsekwentna) retoryka zestawień i powtórzeń, paralelizmów i wylczeń, ekwiwalentyzacji i antytez (Kunz 2005: 180–181). Dopiero w percepcji czytelnicy, nastawionej na scalanie wypowiedzi w narrację i nadawanie jej sensu, szereg osobnych oznajmień (zauważmy brak jakiegokolwiek gramatycznej koniunkcji między poszczególnymi wersami-komunikatami) składa się w ufabularyzowaną i określoną czasoprzestrzennie strukturę³². Za uchwytnością funkcji poetyckiej, mówiąc językiem Jakobsona, przemawia również sylabotoniczność wiersza wraz ze znaczącymi dla rytmu i semantyki odstępstwami (Skrendo 2012: 21).

Jeśli nawet utwór ten nie jest reprezentatywny dla późniejszej strategii poetyckiej Różewicza, w której dominuje, zdaniem Kunza, technika „szybkiego montażu” oraz językowa i poznawcza „prozaiczność” powiadomień (Kunz 2005: 181–182)³³, to i tak wyznacza kierunek nowej formuły poetyckiej, oddalającej się zarówno od awangardowych rozwiązań (w znaczeniu pierwszej i drugiej Awangardy), jak i tradycyjnych wzorów literackich.

Bibliografia

Baczyński, Stanisław 1924. *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*. Kraków: Wydawnictwo „Czartak”.
 Błoński, Jan 1950. „Pogłosy i zapowiedzi”. *Wiś* 25: 5.

³¹ Forma zapisu w cudzysłowie, stosowana przez krytyków, oddaje skrótowość i umowność tego pojęcia (Burkot 1987: 12).

³² Jak przekonuje Jacek Trznadel: „Odrzuca [Różewicz – J.W.] rozmaite powiązania i przejścia między słowami, związki między obrazami muszą być często dopracowane przez czytelnika” (Trznadel 1965: 279). W tym sensie *Księżyc świeci* można traktować jako nieomal podręcznikowy materiał służący egzemplifikacji Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego w działaniu i sprawdzać, jak dokonuje się syntetyzująca konkretyzacja poszczególnych warstw wiersza (Ingarden 1936: 163–192). Nie zaszkodzi dodać, że Roman Ingarden był wykładowcą Tadeusza Różewicza, sportretowanym przez niego w opowiadaniu *Nowa szkoła filozoficzna*.

W związku z postacią Ingardena jako fenomenologa oraz możliwością wykorzystania kontekstów fenomenologicznych w odbiorze poezji Różewicza zob. szkice Jakuba Z. Lichańskiego, Michała Januszkiewicza i Krystyny Łatawiec w zbiorze: Ruszar [&] Siwor 2016.

³³ Jako przykład reprezentatywny proponuje badacz wiersz *Do umarłego* (z *Niepokoju*). Analiza tego tekstu i ustosunkowanie się do tezy Kunza, w ogólnych założeniach słusznej, wymagałaby jednakże osobnych rozważań, zwłaszcza w odniesieniu do języka, który w tym wierszu zdaje się rozłamywać na dwa odrębne porządki estetyczne.

- 1956. *Szkic portretu poety współczesnego*. W: Jan Błoński. *Poeci i inni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2019. „Poeci i inni. Szkic do portretu poety współczesnego”. *Nowy Napis Co Tydzień* 11, wyd. online z dn. 22.08.2019. <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-11/arttykul/poeci-i-inni-szkic-do-portretu-poety-wspolczesnego> [02.10.2022].
- Bojda, Wioletta 1999. *Kompleks Izaaka (Tadeusz Różewicz: „Ocalony”)*. W: Aleksander Nawarecki [&] Dariusz Pawelec (red.). *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Burkot, Stanisław 1987. *Tadeusz Różewicz*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- 2005. „Rozsierzony Apollo i niepokorny Marsjasz”. *Ruch Literacki* 4–5: 423–436.
- Całbecki, Marcin 2004. *Co znaczy „nic więcej”? Józef Czechowicz mówi, że się lęka*. W: Jerzy Świąch (red.). *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- 2012. „Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność. Dialektyka nowoczesności w poezji Józefa Czechowicza”. *Pamiętnik Literacki* 2: 5–20.
- Chrobot, Agata 2018. „*Mater dolorosa*” – w poezji antycznej i polskiej poezji współczesnej. W: Anna Marchewka (red.). *Ideal i antyideal kobiety w literaturze greckiej i rzymskiej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Czechowicz, Józef 1972. *Walka o poezję*. W: Józef Czechowicz. *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- 1985. *Wybór poezji*. Tadeusz Klak (oprac.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 2012. *Wiersze i poematy*. Józef F. Fert (oprac.). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Dostojewski, Fiodor 1913. *Bracia Karamazow*. Tłum. Barbara Beaupré. Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych.
- Drewnowski, Tadeusz 2002. *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Fert, Józef F. 2008. *Munia, muza serdeczna Józefa Czechowicza*. W: Zofia H. Ciurus (red.). *Książki i historia*. Lublin: Wydawnictwo Drukarnia Bestprint.
- Herbert, Zbigniew 1955. „Uwagi o poezji Józefa Czechowicza”. *Poezja* 9: 29–35.
- 2008. *Hekabe*. W: Zbigniew Herbert. *Król Mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbich, Anna, 2020. *Dziewczyny ocalałe. Kobiety, które przetrwały Holocaust*. Kraków: Znak Horyzont.
- Ingarden, Roman 1936. „Formy poznawania dzieła literackiego”. *Pamiętnik Literacki* 1/4: 163–192.
- Klak, Tadeusz 1973. *Czechowicz – mity i magia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1999. *Konteksty „Niepokoju”*. W: Tadeusz Klak. *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*. Katowice: Biblioteka Śląska.
- 2010. *Drogami Czechowicza*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Kłosiński, Krzysztof 2000. *Poezja żalu*. Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.
- Kołodziejczyk, Ewa 2006. *Czechowicz – najwyżej piękno*. Kraków: Universitas.
- Kunz, Tomasz 2005. *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków: Universitas.
- Kwiatkowski, Jerzy 1958. „Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami”. *Życie Literackie* 3: 1, 6–8.
- 1969. *Antypoezja i apollońskie gniewy*. W: Jerzy Kwiatkowski. *Remont Pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa: Czytelnik.
- 1973. *Różewicz inny i ten sam*. W: Jerzy Kwiatkowski. *Klucze do wyobraźni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Latawiec, Krystyna 2016. *Ludzkie kryjówki w poezji Tadeusza Różewicza*. W: Józef Maria Ruszar [&] Dorota Siwor (red.). *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*. Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Lisecka, Małgorzata 2007. „Napełniły mnie harmonie żywe”. *Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Różewicza*. W: Wojciech Browarny [&] Joanna Orska [&] Adam Poprawa (red.). *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Kraków: Universitas; Wrocław: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lukasiewicz, Jacek 1993. *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- 2012. *TR*. Kraków: Universitas.
- Makowski, Adam 2003. *Seks, kłamstwa, sielanka i katastrofa. Kilka uwag o recepcji poezji Józefa Czechowicza*. W: Paweł Próchniak [&] Jacek Kopciński (red.). *Czytanie Czechowicza*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Michalak, Ada [adm] 2019. „O czym myślał Munch, malując *Krzyk*”. *Rzeczpospolita*, wyd. online z dn. 22.03.2019. <https://www.rp.pl/Sztuka/190329767-O-czym-myslal-Munch-malujac-Krzyk.html> [14.02. 2022].
- Miłosz, Czesław 1981. *Czechowicz, to jest o poezji między wojnami*. Lublin: Muzeum Okręgowe – Oddział Józefa Czechowicza.
- Peiler, G[.] 1942. *Żydzi – wszy – tyfus plamisty*. Antysemicki plakat niemieckich władz okupacyjnych. Biblioteka Jagiellońska, 804981 V, T.3/61(4). Dostęp online: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/554394/edition/742310/content> [27.09.2022].
- Perelman, Chaim 2002. *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*. Tłum. Mieczysław Chomicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Pietrych, Piotr 2014. „Tadeusz Różewicz pisze wiersze w roku 1946, czyli poeta modernistyczny wobec wojny”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 24 (44): 255–267.
- 2017. „*Niepokój* – niemal zapomniany tom poetycki Tadeusza Różewicza z 1947 roku”. *Pamiętnik Literacki* 2: 143–163.
- Różewicz, Stanisław 1992. *Przypominali szarą płaskorzeźbę*. W: Tadeusz Różewicz (oprac.). *Nasz starszy brat*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Różewicz, Tadeusz 1947. *Niepokój*. Kraków: Wydawnictwo Przełom.
- 1948. *Czerwona rękawiczka*. Kraków: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”.
- 1957. *Poezje zebrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1979. *Z umarłych rąk Czechowicza*. W: Józef Czechowicz. *Wiersze wybrane*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1990a. „*Kto jest ten dziwny nieznamy*”. W: Tadeusz Różewicz. *Proza 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1990b. *Do źródeł*. W: Tadeusz Różewicz. *Proza 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1990c. *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*. W: Tadeusz Różewicz. *Proza 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2005. *Matka powieszonych*. W: Tadeusz Różewicz. *Poezja 1*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2021. *Wiersze odzyskane*. Przemysław Dakowicz (oprac.). Kołobrzeg: Biuro Literackie.
- Ruszar, Józef Maria [&] Dorota Siwor (red.) 2016. *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*. Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Rychlewski, Marcin 2004. *Różewicz i Przyboś albo walka Jakuba z aniołem*. W: Marcin Rychlewski. *Walka na słowa. Polemiki literackie lat 50. i 60*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Siatkowski, Zbigniew 1958. „Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza”. *Pamiętnik Literacki* 49/3: 119–150.
- 2001. *Tadeusz Różewicz: „Zaraz skoczę szefie”*. W: Jan Prokop [&] Janusz Sławiński (red.). *Liryka polska. Interpretacje*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.

- Sienkiewicz, Barbara 2002. „Prawdziwy koniec hypallage?”. *Teksty Drugie* 3: 212–222.
- Skrendo, Andrzej 2002. *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków: Universitas.
- 2005. *Przyboś i Różewicz. Paralela*. W: Andrzej Skrendo. *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków: Universitas.
- 2012. *Przodem Różewicz*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo.
- 2021. „Skąd wziął się Różewicz?”. *Tygodnik Powszechny*, wyd. online z dn. 04.10.2021. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/skad-wzial-sie-rozewicz-169245> [25.11.2021].
- Sprusiński, Michał 2001. *Józef Czechowicz: „Żal”*. W: Jan Prokop [&] Janusz Sławiński (red.). *Liryka polska. Interpretacje*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Stala, Marian 2021. *Fragmety lunarne*, Kraków: Universitas.
- Stankowska, Agata 2013. „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Trznadel, Jacek 1965. *Wobec Różewicza*. W: Alina Brodzka [&] Zbigniew Żabicki (red.). *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wyka, Kazimierz 1977. *O Józefie Czechowiczu*. W: Kazimierz Wyka. *Rzecz wyobraźni*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.