

nia w ogóle" (s. 251-252). Na tym tle szczególnie wyraziście jawi się odrębność opowiadania niefabularnego, które zyskało nowy kontekst – antropologiczny i kulturowy. „Kiedy opowiadanie fabularne – konstatuje autor – stosując się do uznanych zasad logiki i przyczynowości, modeluje los jednostki w kategoriach determinacji i konieczności, to opowiadanie niefabularne nie przykładając już takiej wagi do powszechnych reguł, staje się na krótki czas swoistym laboratorium prób możliwości i granic poszerzającego się obszaru wolności i alienacji człowieka” (s. 252). Nie ulega wątpliwości, iż poetyka proponowana w książce B. Owczarka czyni z opowiadania niezbywalny składnik kultury i ludzkiej egzystencji.

Bolesław Chamot

ROBERT CIEŚLAK:

OKO POETY.

POEZJA TADEUSZA RÓŻEWICZA

WOBEC SZTUK WIZUALNYCH,

Słowo-Obraz-Terytoria, Gdańsk 1999,
s. 274.

Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych to książka stanowiąca „próbę prześledzenia relacji pomiędzy twórczością poetycką Różewicza a obrazem (w najszerszym rozumieniu tego terminu)”. Z wielką erudycją, z wyraźnym wskazaniem na imponujące zaplecze teoretyczne autor stara się odczytać szyfry Różewiczowskiej poezji, odnaleźć wszystkie intertekstualne nawiązania do sztuk wizualnych na gruncie poetyckiego dyskursu autora zawsze *fragmentu*. Ujawniając obecność odwołań do malarstwa w tekstach Różewicza, wskazuje również

na istnienie w jego poezji bogatego zespołu nawiązań do szeroko pojętej ikonosfery. Cenne jest to, że Cieślak odnajduje je na różnych poziomach poetyckiej wypowiedzi, począwszy od gier językowych, figur stylistycznych, dialogu z artystami, a na fenomenologicznej metodzie analizy stosowanej przez Różewicza skończywszy. Książka jest próbą stworzenia spójnej całości obejmującej zarówno większość dotychczasowych wypowiedzi krytycznoliterackich na temat stosunku Różewicza do sztuk plastycznych, jak i własne wykładnie interpretacyjne autora mające na celu wskazanie konsekwencji, jakie ten stosunek wywarł na artystycznym światopoglądzie poety.

Niezwykle istotne jest to, że autor swą naukową egzegezę prowadzi w oparciu o element diachroniczny. Dało mu to możliwość w miarę precyzyjnego wskazania kolejnych etapów Różewiczowskiego tzw. „ćwiczenia oka”. Cieślak stara się prześledzić drogę poety od różnorodnych „barwnych” metafor do ascetycznych wypowiedzi, które wyraźnie są odarte z kolorystycznych obrazów.

W 1964 r. Różewicz powiedział: „Oko Leopolda Staffa jest okiem poety (...). Tego rodzaju oko jest darem rzadkim, obok Staffa posiadał je Leśmian, a z żyjących Przyboś (...). Staff i Przyboś są dosłownie światłoczułi. Dla mnie najbardziej charakterystyczną cechą wierszy Staffa jest ich przezroczystość” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 51). Autor omawianej przeze mnie książki uznał, że i „oko Różewicza” jest okiem poety. Zasadności swej konstatacji dowodzi, wychodząc z założenia, że poetyckie myślenie Różewicza jest kształtowane pod wpływem wnikliwego analizowania tego, co widziane i widzialne. Szkoda tylko, że nie zauważył, iż Różewicz w tym samym fragmencie wypowiedzi z *Przygotowania do wieczoru autorskiego* powiedział: „Jako poeta posługuję się raczej dotykiem, smakiem, węchem (...). Mam oko zwyk-

tego zjadacza chleba". Oczywiście można te słowa uznać tylko za znak kokieterii poety, tyle że będzie to zbyt trywialne zrozumienie całości tej wypowiedzi. Różewicz bowiem wyraźnie zaznacza, że „oko poety” mają „światłoczułi Staff, Przyboś, Leśmian”, i to oko „widzi i opisuje”. Jest jednak jeszcze oko „filozofujące” które mieli np. Norwid, Hölderlin. Ono „widzi rzeczy zakryte przed zjadaczami chleba lub dziennikarzem”. I właśnie takie „oko” ma Różewicz. On nie odtwarza zarejestrowanych przez ten narząd zmysłu elementów świata, ale poddaje je metodzie m.in. fenomenologicznej analizy.

Interesujący jest układ kompozycyjny książki. Autor zaczyna swoje refleksje od „spotkania (poety) z obrazem” (wskazuje tu na przyczyny wyboru historii sztuki jako kierunku studiów, próbuje nazwać wzorce poznawcze Różewicza). Kolejne dwa rozdziały poświęca rozważaniom na temat „międzytekstowego dialogu” Różewicza z artystami sztuki malarskiej. Książkę zamykają opisy „tożsamości człowieka kulturowego” w poezji autora *Niepokoju* i refleksje wokół „próby stworzenia nowej całości” wpisanej w teksty poety. Taki układ nie zakłóca logiki wyводу, służy precyzyjnej analizie omawianych utworów, daje możliwość skatalogowania według określonych zasad wybranych tekstów Różewicza. Autor nie zdołał jednak uniknąć błędów kompozycyjnych. Drugi z podrozdziałów (*Od estetyki do etyki*) rozpoczyna od określenia przyczyn, jakie zadecydowały o wyborze przez Różewicza kierunku dalszej edukacji. Porzuca jednak swój zamiar na rzecz wskazania podobieństw Różewiczowskiej poezji do ekspresjonizmu, na rzecz mówienia o rozpadzie tożsamości człowieka na gruncie tej twórczości. Ponowną próbę opisanie „kontekstów towarzyszących decyzji Różewicza, które mogły wpłynąć determinująco na charakter jego wyższej edukacji” podemuje na początku kolejnego podrozdziału. Trudno nazwać ten zabieg

zamierzonym, bowiem autor nie wskazuje na zasadność takich poczyną.

W innym miejscu, wykorzystując posiadaną wiedzę na temat znajomości Różewicza i Przybosia, biorąc pod uwagę bliskość wierszy autora *Niepokoju* z poetyką awangardy, Cieślak wychodzi z założenia, że znalazł właśnie odpowiednie myślowe miejsce na rozwinięcie refleksji na temat warsztatu poetyckiego Przybosia. Siedem stron tekstu poświęconych konstrukcji Przybosiowej metafory, związkowi autora *Śrub* z malarstwem Strzebińskiego i Cézanne’a jest jednak bardzo złym pomysłem kompozycyjnym, gdy pisze się książkę o Różewicu.

Swą naukową wykładnię Cieślak zaczyna słowami: „Poezja - zdaje się mówić autor *zadania domowego* - nie jest niczym innym jak działaniem poznawczym nastawionym na językową ekwiwalentyzację Heideggerowskiego światoo obrazu”. Ten deklaracyjny sąd od razu przykuwa uwagę czytelnika, który po rozszyfrowaniu enigmatycznego zdania dochodzi do wniosku, że autor bardzo się pomylił. Gdyby Różewiczowskie wiersze uznać za formę stanowiącą semantyczny odpowiednik „obrazu bytu”, wówczas teksty, których poeta „nie wydobywa na płaski brzeg rzeczywistości” (patrz wiersz *Próbowałem sobie przypomnieć*, (w:) *Niepokój. Wybór wierszy*, s. 543), „wiersze ciemne” (patrz wiersz *Na powierzchni poematu*, s. 5) pisane aż do milczenia, należałoby traktować jako porażkę Różewicza. Rozumując jak Cieślak, wypadałoby stwierdzić, że skoro poeta nie potrafi dać „językowego ekwiwalentu”, to nie tworzy poezji. Nic bardziej absurdalnego.

Autor pozwala sobie również na daleko idące uproszczenia, bowiem kiedy pisze, że „światło jest w tej twórczości synonimem strony życia stojącej naprzeciw sferzy śmierci”, zdaje się zapominać o wierszach (lub celowo je pomija), w których symbolika światła jest bardziej wyrażona. W kontekście utworu przywoła-

nego przez autora (*Karnawat 1849. Mas-karada*, P., t. I, s. 173) światło rzeczywiste jest znakiem życia:

„ze szpilą światła w głowie tańczy
tłum serpentyną powiązany
błyskają lśniące ostrza śmiechu
i otwierają rany”.

Jednak np. w *Eins hab ich eine Muse gefragt* czytamy: „zostawiłem przed sobą ślady stóp / i odszedłem w krainę bez światła” (*Płaskorzeźba*, s. 23). I nie jest to śmierć, nie jest to kraina wiecznej ciemności, jest to miejsce bez jasności, roz-błyśków, wyjaśniających refleksów świetlnych. Skoro poeta powiedział „odszedłem”, „równocześnie powiedział, że jest mieszkańcem tej krainy” (J. Brzozowski, *Dlaczego Różewicz*, s. 173). Nie może zatem światło stanowić w poezji Różewicza jedynie „synonimu strony życia stojącej naprzeciwko śmierci”. Uważny czytelnik poety w tym miejscu przypomni sobie ponadto wspaniały wiersz „niejasny” (*Na powierzchni poematu i w środku*), w którym „zimne i okrutne” światło może zostać potraktowane jako ikoniczny odpowiednik śmierci (R. Przybylski, *Eseje o starości. Baśń zimowa*, s. 114).

Dalsze rozważania autora skupiają się wokół określenia przyczyn późniejszych fascynacji malarskich Różewicza, wokół porzucenia przez poetę estetyki na rzecz etyki. Cieślak przywołał na potwierdzenie swych słów fragment rozmowy Różewicza z Braunem, w której to poeta niezwykle klarownie mówi o zasadności takiego wyboru drogi poetyckiej:

„Przecież ja w czterdziestym piątym, szóstym w poezji wychodziłem z sytuacji najbardziej egzystencjalnej, która zmieniła kanony estetyki i piękna. Przeniosłem je na problemy etyki i prawdy. Ja to ciągle przez lata podkreślałem” (*Języki teatru*, s. 104).

Niewątpliwie wywód Cieślaka jest przekonującą egzemplifikacją deklaracyj-

wnej wypowiedzi samego Różewicza. Jednak następujące po nim dowodzenie, że poetyka Różewicza jest bliska ekspresjonizmowi nie jest już tak sugestywne i erudycyjnie poświadczone. Nie wystarczy na podstawie skompilowanej z różnych źródeł definicji ekspresjonizmu i odnalezienia w poezji Różewicza któreś z wyżej wymienionych cech stwierdzić, że oto znalazło się dowód na zakorzenienie poetyki Różewicza w ekspresjonizmie. Równie dobrze można by znaleźć w ten sposób płaszczyznę wspólną tej poezji np. z dadaistycznym bełkotem, *écriture automatique* surrealistów, itd. Także czynienie ze Staffa wieszczą, który niby zapisał przepowiednię dotyczącą podróży Różewicza do Włoch jest absurdalnym posunięciem. To, iż Staff stwierdził: „Pieniądze to świństwo, ale trzeba to mieć. To pozwala żyć szerzej, więcej ogarniać. To wpływa na twórczość. Staje się śmielsza, szersza...”, nie znaczy jeszcze, że trzeba doszukiwać się w tych słowach profetycznych inklinacji autora. Powyższa fraza jest zwyczajną konstatacją, jakich wiele. Będzie ważniejsza od innych, o ile udowodnimy, że to fragment przyjacielskiej rozmowy Starego Poety z Różewiczem.

Jako punkt wyjścia do rozważań na temat zależności pomiędzy poezją Różewicza a sztukami malarskimi uznał autor wiersz *Na powierzchni poematu i w środku*. Stwierdził, iż w tekście tym Różewicz „ujawnia się jako poeta – malarz małych martwych natur”, lecz również jako twórca jednoznacznie określający charakter swej metody poznawczej. Stopniowe odsłanianie fenomenów w myśl Husserlowskiej zasady *epoche* potraktował autor jako przykład poszukiwania przez Różewicza semantycznych odpowiedników postrzeganych obrazów. Oczywiście Cieślak ma rację, poszukując wyjaśnienia przyczyn Różewiczowskiego „zdejmowania słów” na gruncie krytyki fenomenologicznej, teorii Ingardena. Nie wolno jednak przemilczeć również ważnej motywacji takiego

postępowania, o której mówi sam poeta w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*: „Może być obraz, może nie być obrazu. Może być metafora, może nie być metaforą”. Wiersz *Na powierzchni poematu* zaczyna poeta słowami:

„Biały pagórek soli / na szklanym spodku”.

Gdy trzeci raz mówi o „wyglądzie” soli, czytamy: „sól /na spodeczku”. „Może być zatem obraz, może nie być obrazu.” Nie wystarczy, jak robi to Cieślak, wskazać na związek Różewiczowskiej poezji z konkretną metodą badawczą, bowiem niewiele jest na gruncie tej poezji „jasnych” tekstów. Słusznie autor *Oka poety* mówi o „skomplikowanym modelowaniu warstwy wyglądu” w poezji Różewicza, ale należy pamiętać, iż jest ona skomplikowana, dlatego, że aż kipi w niej od wierszy „ciemnych”.

Tak zwaną problematykę malarskości Różewiczowskiej poezji autor omawia w oparciu o założenia teoretyczne sformułowane w *O malarskości literatury* Seweryny Wysłouch. Cenne jest poprzedenie rozważań na ten temat krótką historią teorii malarskości w poezji w ogóle. Ten element diachronii na gruncie teoretycznych refleksji o obrazie w poezji daje możliwość wpisania tekstów Różewicza w kontekst historycznoliteracki, który swoje źródło ma już w starożytności, bowiem to Symonidesowe zdanie: „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja milczącym malarstwem” historia literatury każe uznać za początek teoretycznych wypowiedzi o wzajemnych relacjach pomiędzy sztuką malarską i sztuką słowa. Cieślak za S. Wysłouch dzieli nawiązania Różewicza do malarstwa na dwie grupy: nawiązania metatekstualne i intertekstualne. Pierwsze rozpoznawane są na podstawie przywoływanych przez poetę nazwisk artystów, tytułów ich dzieł. W obrębie grupy drugiej wyróżnić można cztery

rodzaje nawiązań: pretekstowe (interekstualne elementy stanowią asumpt do manifestowania własnych koncepcji filozoficznych i światopoglądowych), wirtuozowski popis („kreowanie malarskiej rzeczywistości w słowie”), polemiczna interpretacja, dysputy o sztuce (teksty stanowiące rozważania na temat sztuki i zasad jej funkcjonowania w poszczególnych okresach kulturowych). Wpisanie malarskich wierszy Różewicza w taki schemat interpretacyjny daje możliwość formułowania zamkniętych hipotez i jest znakiem niewątpliwie udanej próby skatalogowania pewnej konkretnej grupy tekstów autora *zawsze fragmentu*. Uporządkowany wywód Cieślaka układa się w przejrzystą całość. Autor, pisząc jednak o intersemiotycznych przekładach Różewicza, dokonując analizy wirtuozowskich ćwiczeń z korespondencji sztuk, nie ustrzegł się błędów interpretacyjnych. Asocjacyjny ciąg skojarzeń nie zawsze musi prowadzić do bezbłędnego odczytania wszystkich kontekstów analizowanego utworu. To, iż cyrk skojarzył się Cieślakowi z Koloseum (czyżby dlatego, że na tej samej scenie „występowały” zwierzęta i ludzie?), nie znaczy jeszcze, że wiersz *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny* implikuje kontekst męczeństwa pierwszych chrześcijan. W wierszu Różewicza czytamy: „aktorzy larwy / emeryci / jak czarne splątane / nici / (...) czekają na śmietniku / kwietniku / na sąd ostateczny -” *Cyrk Wojtkiewicza* (P. t. 2, s. 134). Uważny czytelnik tekstów autora *Opowiadania dydaktycznego* wie, że śmietnik w tej poezji jest m. in. znakiem braku form, ładu, braku prawdy, znakiem konstatacji upadku kultury, wydziedziczenia człowieka z wartości duchowych (patrz np. *Języki teatru, Walka z aniołem*, (w:) *Na powierzchni poematu*, s. 10). Czekający na sąd znajdują się właśnie na śmietniku – metaforycznym tu i teraz. I ma on niewiele wspólnego z rzymskim amfiteatrem na świeżym powietrzu. Przywołanie Koloseum posłużyło

Cieślakowi do znalezienia jeszcze jednego kontekstu historycznoliterackiego dla wiersza Różewicza – mianowicie *Irydiona* Krasińskiego. Może w takim razie zabrakło jeszcze *Quo vadis, Oksany*, w której też znajdziemy elementy starożytnej scenarii Włoch? Absurd.

Analizując w kontekście omawianego wiersza etymologię wyrażenia „białe frygidy”, Cieślak posłużył się definicją słownikową: „frygid – zimny, chłodny względem drugiej płci”. Sugeruje zatem następujące odczytanie metafory: postaci niewrażliwe erotycznie na sygnały drugiej płci lub ozięble pociowo. A może po prostu są „wrażliwe na sygnały własnej płci”? Jednak taka interpretacja nie przystaje już do schematu myślowego autora, bowiem uniemożliwiłaby mu przywołanie jako przykładu Zosi z *Dziadów*, cz. 2. Autor *Oka poety* wyraźnie gustuje w utworach romantyków. Pisząc o wierszu *Mija mnie* i formułując błyskotliwe, erudycyjne wnioski, nie ustrzegł się jednak wskazania na trywialną paralelę między wierszem Różewicza a *Rozłączeniem* Słowackiego – adresatem obydwu jest kobieta. Rzeczywiście genialne odkrycie.

Z kolei analizę *Et in arkadia ego* zaczyna od przywołania zmutowanej konstatacji Wyki i Drewnowskiego, w myśl której „do precyzyjnej i komparatystycznej egzegezy Przybylskiego” niewiele można dodać. I o ile obydwaj badacze, podejmując krytyczną dyskusję z tekstem Różewicza, coś jednak dodali, o tyle Cieślak w swoich rozważaniach dodał rzeczywiście niewiele. Na uwagę zasługuje wyeksponowanie metatekstualnych nawiązań Różewicza do dzieł sztuki malarskiej i próba odczytania szyfrów z tym pomysłem związanych. Jednak autor formułuje czasem sprzeczne sądy i neguje wcześniej wypowiedziane spostrzeżenia. Dzieje się tak na przykład, gdy interpretuje fragment, w którym Różewicz przywołuje postać Dalego. Konstatuje, iż po- eta „konsekwentnie kompromituje uprawiany przez malarza kon-

trowersyjny autotematyzm”. Pomijając już fakt, że mało przekonujące to stwierdzenie (bo czy słowa: „mnie to nie dziwi / widziałem różne rzeczy”, muszą oznaczać kompromitację Salvadora Dali?), okaże się, że kilka wersów dalej autor zaprzeczy samemu sobie. Pisze bowiem, że Różewicz tymi słowami podkreśla swój dystans do przestrzeni nadrealnej na drodze emocjonalnie obojętnego komentarza (s. 146-147). A zatem kompromitacja czy obojętny komentarz? Czyżby autor czytelnikowi Różewicza pozostawił odpowiedź?

Obszerny fragment książki poświęcił Cieślak rozważaniom na temat *Opowiadania dydaktycznego*. Precyzyjna i poparta erudycyjnymi komentarzami analiza utworu ilustruje tezę wskazującą na kluczowość tego tekstu na gruncie Różewiczowskiej poetyki. Cieślak dowodzi, że zmieniona wersja poematu z 1962 r., którą zamieścił Różewicz w tomie *zawsze fragment*, jest swoistym podsumowaniem poglądów poety na sztukę, jest również potwierdzeniem wcześniej wygłaszanych przez niego bolesnych konstatacji na temat degrengolady współczesnej kultury. Autor *Oka poety* nie ogranicza się do powtarzania już skonwencjonalizowanych opinii krytyków na temat omawianego utworu, lecz podejmuje np. udaną próbę znalezienia parareli pomiędzy tekstem a wypowiedziami Mickiewicza (Różewicz niejednokrotnie wykorzystuje motywy związane z tekstami Mickiewicza lub odwołuje się do jego biografii. Jest zafascynowany zamilknięciem romantyka, symboliczną raną-traumąadaną każdemu poecie-wizjonerowi przez urodzenie. Warto przywołać tu wiersze: *Liryki łożańskie*, tekst zaczynający się cytatem z Hölderlina „To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów”, a stanowiący w zasadzie poetycki komentarz do łożańskiej części biografii Mickiewicza). Zauważa istnienie wspólnej obydwu poetom fascynacji śmietnikami, stara się w miarę precyzyjnie wyjaśnić metaforę śmietnika w poezji

autora *Nic w płaszczu Prospera*. Warto było jednak zwrócić uwagę także na to, iż śmietnik, oprócz tego, że jest w tej poezji „ostatecznym kresem ideologii mieszczańskiej, ikonicznym odpowiednikiem konstatacji głębokiego kryzysu kultury, metaforą neoawangardowej antysztuki, górą realistycznych odpadków” stanowi również metaforyczne miejsce pobytu poety – zwierzęcia. Różewiczowski wynaturzony twór – poeta jest obrońcą „swojego śmietnika pod murem” (*Walka z aniołem*). Wszystkie „anioły”, czyli producenci piękna w poezji (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 179) zostaną wyzani przez niego na pojedynek. Walka odbywać się będzie na „ziemi / ubitej z gazet / na śmietniku / gdzie ślina krew żółć / leżą wymieszane z gnojem słów” (*Walka z aniołem*). Różewiczowski śmietnik jest także znakiem wydziedziczenia z wartości duchowych, nieobecności prawdy, o której wypowiada poeta deklaratywne sądy zarówno na gruncie swej twórczości, jak i w rozmowach o literaturze prowadzonych z przyjaciółmi (patrz np. *Języki teatru*).

Uwagę Cieślaka przykuł także utwór *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*. Rzetelna analiza wiersza, poparta błyskotliwymi komentarzami na temat malarstwa Bacona (przywołanie imponującego zestawu bibliografii przedmiotowej), jest misternie skomponowanym dowodem na istnienie tożsamy inspiracji intertekstualnych Bacona i Różewicza. Autor w swoich refleksjach poszedł dalej niż dotychczasowi interpretatorzy wiersza otwierającego zawsze *fragment* (o utworze pisali: A. Zawada, *Fragment, czyli catość*, (w:) *Nowe Książki* 1996, nr 5, s. 7; J. Drzewucki, *Poezja bliżej prawdy*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 58; *Słowo za słowo. Szkice o Tadeuszu Różewiczu*, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Kraków 1998, s. 9–24). Nie ograniczył się do wskazania na zasadność nawiązywania przez Różewicza do malarstwa Bacona

(tożsame motywy, poczucie utraty osobowości), wyliczania podobieństw w odczytywaniu przez nich znaków rzeczywistości, ale zinterpretował interteksty, udowodnił, iż wiersz nie jest tylko opisem sztuki malarskiej hiszpańskiego artysty, ale rodzajem dysputy o sztuce – fikcyjny dialog pomiędzy podmiotem lirycznym a Baconem przemawiającym przez wycinki z gazet, fragmenty wywiadów służące odświeżeniu poglądów autora na rolę i miejsce sztuki we współczesnym świecie, jest wyrazem rozpadu tożsamości Jedermanna XX wieku.

W rozdziale stanowiącym podsumowanie refleksji autor, pisząc o statusie Różewiczowskiego „człowieka kulturowego”, wskazał na dojście poety do „programowego milczenia”. Byłoby to cenne spostrzeżenie, gdyby Cieślak nie ograniczył się do jednego sądu stanowiącego w istocie ogromne uproszczenie. Konstatacja, że „postulat milczenia oznacza ograniczenie predyspozycji podmiotu do kreowania nowego świata wartości”, jest trafna, lecz stanowi jedynie metaforyczną „powierzchnię poematu”. Sprowadzenie milczenia w tej poezji do ikonicznego odpowiednika niemożności tworzenia w świecie kryzysu wartości, jest niedopuszczalne. Tadeusz Różewicz milczy, bo są rzeczy niewyrażalne (w myśl tezy Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”; przekracza również tę tezę), milczy w opozycji do gadulstwa w poezji, milczy na znak śmierci poezji. Milczenie wyrażone jest tutaj także przy pomocy grafii wiersza, znakiem milczenia jest urywanie tekstu w jakimś miejscu, powoływanie do życia bohaterów gestem nakazujących milczenie. Postulat milczenia obejmuje także śmierć – czyli ostateczne zamknięcie. Niejednokrotnie to właśnie milczenie staje się tutaj źródłem poezji („cisza jest zwierciadłem moich wierszy”), a absolutne, ciemne, „niewydobyte na płaski brzeg rzeczywistości”, „niewydobyte z dna – milczą”. To właśnie przez nie poeta widzi

niczym w akcie iluminacji tajemnicę, są dla niego epifanią, której ezoteryczne „lśnienie” niszczy zapis.

Książka Roberta Cieślaka, pomimo licznych uproszczeń w interpretacji utworów, jest znaczącą pozycją wśród niezliczonych prac omawiających twórczość „milczącego głodomora”. Cieślak wykazał, że i „oko poety - Różewicza - mówiąc po szekspirowsku - biega w szczytnym szale / Z nieba do ziemi, a z ziemi do nieba;

I gdy zarysy nieznanych przedmiotów
Mkną w wyobraźni, w ciało je obleka
Pióro poety, nadając marzeniom
Miejsce, nazwisko i tło rzeczywiste”
(*Sen nocy letniej, akt 5, sc. 1*)

Aneta Kula