

Aneta Kula

**SKAMIENIAŁY POSĄG BOLEŚCI. PRÓBA ODCZYTANIA
POETYCKIEJ BIOGRAFII MATKI W KONTEKŚCIE TOMU
MATKA ODCHODZI TADEUSZA RÓŻEWICZA**

Tom *Matka odchodzi*, ułożony m. in. z tekstów już przynajmniej raz publikowanych, implikuje konieczność odczytywania wierszy w nim zamieszczonych w kontekście całej, „zawsze fragmentarycznej” twórczości Różewicza. Złączenie w jednym zbiorze różnych form wypowiedzi nie jest dla autora *Głosu anonima* nowym zabiegiem formalnym. Wystarczy wspomnieć choćby *Formy*, *Duszyckę*, *Opowiadanie traumatyczne*, aby zauważyć, że nie kształt językowy wypowiedzi artystycznej decydował o jej przynależności do tomu poezji czy prozy. Nowością nie jest także umieszczenie we wspomnianym zbiorze tekstów innych autorów, czego dowodzą fragmenty *Z dziennika żołnierza* wchodzące w skład tomu *Głos anonima*. Układ przywołanych przeze mnie zbiorów, w tym także MO¹, odsyła niewątpliwie do techniki collage'u. Termin ten, po raz pierwszy zdefiniowany przez Maxa Ernsta, nie może być jednak pomocny przy opisie wszystkich zbiorów łączących różne gatunkowo utwory. O ile zasadne i konieczne jest mówienie o metodzie collage'u przy opisie takich tekstów Różewicza, jak: *Tarcza z pajęczyny*, *Świat 1906 – Collage*, *Fragmenty z dwudziestolecia*, *Non-stop-shows*, *Et in Arcadia ego*, w interesującym mnie przypadku prawomocne będzie tylko wtedy, gdy opatrzę je odpowiednim zastrzeżeniem². W wypowiedziach

¹ Cytaty z utworów Różewicza lokalizuję według wydań oznaczonych w tekście skrótami: MO – *Matka odchodzi*, PO – *Poemat otwarty*, Rzk – *Rozmowa z księciem*, Pdwa – *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, N – *Niepokój*, CR – *Czerwona rękawiczka*, Tt – *Twarz trzecia*, R – *Regio*.

² Omówienie dziejów terminu znajdziemy w pracach R. Nycza (np. w *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*). Badacz rozważa różne formy zastosowania przez twórców techniki collage'u tekstowego, wskazując jako egzemplifikacje teksty Joyce'a, Eliota, Pounda, Buczkowskiego, Stachury Białoszewskiego, Różewicza. Status prymarnej czynności przy posługiwaniu się collagem tekstowym przyznał Nycz cytowaniu, zwracając jednocześnie uwagę

artystycznych Różewicza cytowanie realizowane jest zarówno poprzez dosłowne przytaczanie cudzych (i własnych) fragmentów, jak i przez zastosowanie różnych rodzajów zabiegów transmutacyjnych z wykorzystaniem technik przekładu intersemiotycznego.

Posługiwanie się techniką collage'u tekstowego jako wykładnią interpretacyjną zasadne jest tylko w przypadku podejmowania prób opisu konkretnej jednostki tekstowej. Żeby mówić o technice collage'u jako architekcie dla zastosowanej przez artystę metody kompozycyjnej całego zbioru, należałoby wprowadzić termin „collage intertekstowy”. Wówczas definicję Ernsta: „skojarzenie dwu realności, pozornie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie pozornie niesprzyjającej ich porozumieniu”³ można by odnieść do zastosowanych przez układającego zbiór różnych form wypowiedzi artystycznej zestawionych z tekstami nieliterackimi innych autorów. Wtedy dopiero można MO uznać za tom ułożony z wykorzystaniem metody collage'u.

Postać matki jest w tej twórczości nie tylko matką Różewicza, ale artefaktem poetyckim, którego rolę przyjdzie mi określić.

W książce nie ma ani jednego nowego wiersza. Skoro jednak poeta otwiera swój tom szkicem, w którym kilkakrotnie powracają stwierdzenia – „jestem poetą” – a nie umieszcza w nim ostatnio napisanego wiersza, należy się tej książce, przynajmniej z tego powodu, pewien namysł. Tom jest fragmentem poetyckiej autobiografii. Wiersze wchodzące w jego skład były już przynajmniej raz użyte jako tworzywo konkretnego zbioru poezji. Wkomponowanie ich w cykl wspomnień trzech braci i ich matki sprawia, że stają się częścią poetyckiej biografii Stefanii Różewicz. Pisał ją przez wiele lat średni syn, on także ułożył jej fragment w postaci omawianego wyboru wierszy. Do swojego głosu poety i autora niezwykle wzruszającego dziennika z pamiętnego lata 1957 r., kiedy umierała jego matka, dołączył jeszcze dwa. Szkic wspomnieniowy Stanisława Różewicza to w zasadzie prozatorski wariant poetyckich form brata – od *Dwóch wyroków* do *Fotografii*. Umieścił go Różewicz po wyborze swoich wierszy, fragmentów prozy i dziennika. Tekst młodszego syna Stefanii Różewicz jest codą wyboru wierszy o matce. Passus wspomnieniowy zainicjowany przywołaniem pierwszego dnia w szkole, do której zaprowadziła go matka, a zamknięty lirycznym: „To, co w naszym domu było najdroższe i najpiękniejsze, to Mama”, pełni rolę drugiego głosu w sprawie refleksyjnych przywołań matki.

Warto zauważyć, że obaj bracia zwracają uwagę na to, iż „mama nigdy nie była w górach ani nad morzem”. Podwójna konstatacja brzmi jak

na dwa połączone ze sobą sposoby przywoływania intertekstów: „powtórzenie jednostki pochodzącej z dawnego kontekstu, która jest semantycznym przekształceniem dzięki zestawieniu jej z elementami kontekstu innego” (cyt. za: R. Cieślak, *Oko poety*, Gdańsk 1999, s. 153).

³ Cyt. za: R. Cieślak, *op. cit.*, s. 153.

podwójny wyrzut sumienia. Krótki fragment listu Janusza Różewicza – głos z tamtej strony – to wspomnienie dnia imienin, nieodłącznie wiążącego się z pęczkiem konwalii albo gałązką jaśminu, które matka kładła co roku na kołdrze syna.

Książka Tadeusza Różewicza jest zatem zbiorem zawierającym (oprócz fragmentów dziennika Stefanii Różewicz) trzy różne formy wspomnień poświęconych matce. Wszyscy bracia z wielką czułością powracają myślą do chwil związanych z osobą matki będącej źródłem ich małych i wielkich radości.

Klamrą książki są dwa teksty: poety i reżysera. W eseju *Teraz* Tadeusz Różewicz dziewięciokrotnie powtarza „jestem poetą” – cztery razy w formie zwykłej informacji kierowanej do rodziców, pięć razy w postaci wyznania. Natomiast we fragmencie autorstwa Stanisława Różewicza zatytułowanym *Kalejdoskop* wykorzystany został motyw plastikowej zabawki imitującej kamerę filmową. Bezpośrednio po wprowadzającym esej i przed tekstem Stanisława umieszczone zostały fragmenty wspomnień matki i Janusza. Kompozycja zbioru jest dziełem Tadeusza Różewicza-poety. Wskazanie formalne to niewątpliwie umieszczenie wierszy – najbardziej podmiotowej formy wypowiedzi – w środku książki. W ten sposób przejmująco szczere wyznanie podmiotu piszącego zostaje potwierdzone i wzmocnione przyznaniem poezji centralnego miejsca w najnowszym tomie.

Wybór wierszy otwiera tekst *Ręce w kajdanach*. Nie jest to utwór o matce Różewicza, ale liryczne skonstatowanie cierpień matek „płaczących nad umęczonymi ciałami” swych dzieci. Kolejne 21 tekstów poetyckich jest ściśle związanych ze wspomnieniami o Stefanii Różewicz. W środku, 11 w kolejności, został umieszczony wiersz *Łza*. Jako jedyny posiada dedykację: „Matce poświęcam”. To nie przypadek, że w centrum wierszy dla matki i o matce znajduje się tekst sygnowany bezpośrednim wskazaniem adresata. Poezja – jak starałam się wykazać – stanowi najwyżej cenioną przez Różewicza formę artystycznej działalności. Jej najważniejszym, centralnym tematem jest w tym przypadku matka poety.

MO to także tom o rodzinie, w którym obecność ojca potwierdzona została czterema wierszami traktującymi o „kochanym staruszk”. Ojciec pojawia się również w esej wprowadzającym, gdzie stanowi kontrpunkt dla postaci matki. Projektowane reakcje rodziców na wyznanie syna: „Mamo, Tato jestem poetą”, byłyby krańcowo różne. „Wiem Synku, zawsze to wiedziałam” – stwierdziłaby matka. „Mów wyraźniej, nic nie słyszę” – brzmiałaby odpowiedź ojca.

Stefania Różewicz „odchodziła” ponad czterdzieści lat temu, dlaczego zatem „teraz” syn zdecydował się na poetycki – kolejny już zresztą⁴ – gest

⁴ Większość wierszy o matce powstała po jej śmierci.

pożegnania, składając tym razem osobny tom? Autor zawsze *fragment* zdaje sobie sprawę, że nadchodzi czas pożegnań. Większość jego ostatnich tekstów traktuje o starym człowieku – *de poeta emerito* – komentującym rzeczywistość, próbującym określić miejsce artysty słowa we współczesnej przestrzeni cywilizacyjnej. Dwadzieścia lat temu w *Sobowtórze* pisał:

Pytanie: 9 października kończysz 51 rok życia, czy w związku z tym chcesz coś powiedzieć, wyznać, oświadczyć... jako poeta?

Odpowiedź: Nie wiem, czy skończenie przez kogoś 50, 51, 60, 80 roku życia jest powodem do oświadczenia czegośkolwiek. Może jak ma się 100 lat? Albo nie wiem... 7 lat?⁵

Różewicz doszedł jednak do wniosku, że już czas na oświadczenie czegoś „jako poeta”. „Teraz, kiedy piszę te słowa, oczy matki spoczywają na mnie” – zaczyna swój przejmujący esej otwierający tom. Sądzę, że właśnie dzięki temu przekonaniu o niematerialnej obecności matki, możliwy jest prowadzony w sferze świadomościowej dialog ze Zmarłą:

Ale jeszcze chwilę. Jeszcze chwilę z tobą porozmawiam. Moja Droga, Kochana Staruszek. Całuję twoje ręce i oczy. Rozmawiam z tobą.

Warto zauważyć, że matka w świecie poetyckim Różewicza zawsze pozostawała czysta i nieskalana pomimo apokaliptycznych rozpadów wszelkich porządków. Stanowiła azyl dla dziecka, które było boleśnie doświadczane przez zło świata.

Jest w *Uśmiechach* wiersz *Zły syn*, przedrukowany w MO, w którym dokonuje poeta zestawienia „młodego źle uśmiechniętego” z matką prostą, czystą, bezgrzeszną. Chociaż oboje doświadczyli okrucieństw rzeczywistości, to jednak matka ocaliła swój świat moralnych wartości i wyobrażeń o człowieku. Bliskość matki sprawia, że syn czuje się bezpieczny, wolny od pokus błędzenia, lecz „kiedy matka odwróci oczy od swojego dziecka dziecko zaczyna błędzić i ginie w świecie pozbawionym miłości i ciepła” [MO 7].

W szkicu otwierającym tom MO Różewicz płynnie przechodzi od subtelnych refleksji na temat miłości i czułości do własnej matki do uogólnień wskazujących na rolę matki w świecie każdego dziecka. Matka zawsze stanowiła dla poety jeden z kluczowych motywów w jego twórczości, ściśle związany z subiektywnym doświadczeniem. Tom MO to niewątpliwie najbardziej osobisty zbiór utworów w twórczości Różewicza. Jest jednak czymś więcej. Po raz kolejny poeta potwierdza ważność matki w biografii konkretnej jednostki. Gdy wszystko wokoło „spada” (*Spadanie*), trwa

⁵ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 315.

matka pozwalająca ocalić sens człowieczeństwa, usprawiedliwiająca podejmowanie prób ratowania godności człowieka-podmiotu. Sądzę, że warto spojrzeć na MO w kontekście dotychczasowych poetyckich prób interpretacji świata dokonywanych przez Różewicza.

Na początku jego poetyckiej biografii było poczucie rozpadu środka świata. W rzeczywistości skazanej na wyłącznie ludzki wymiar człowiek musi ustalić nowy porządek, znaleźć albo stworzyć nowy środek, który pozwoli na wyznaczenie granic pomiędzy innym *sacrum* i *profanum* niż te sprzed apokalipsy. Do dyspozycji ma tylko dwa elementy, które ocalały: matkę i ciało. Sens jego poczynań znajduje potwierdzenie w immanentnym pragnieniu, aby znajdować się w sercu rzeczywistości, w środku świata⁶. Każda istota dąży do odnalezienia centrum (w tym własnego środka), będącego punktem odniesienia. Każdej traumatyczna świadomość wypędzenia z raju porządku i ładu nakazuje podejmowanie prób jego odnalezienia, rekonstrukcji lub kreacji. Poeta swoją pracę zaczyna od próby powrotu do domu sprzed katastrofy, od chęci restytuowania porządku zapisanego we własnej świadomości⁷.

W sytuacji, gdy powrót do źródeł przyniósł jednak tylko bolesne rozczarowanie i przeświadczenie o niemożności przywrócenia wcześniej obowiązującej hierarchii wartości, gdy próby odbudowy dawnych systemów estetycznych, etycznych i filozoficznych okazały się daremne, poeta podejmuje wysiłek „przywrócenia pierwotnego układu dom – raj (ciało) – matka, uwzględniając jego podstawowe elementy i związki”⁸. Jednak w *Poemacie otwartym* zapisał koniec wyobrażeń o domu budowanym po apokalipsie. Wszystkie ludzkie czynności to „składanie, które się złożyć nie może” [PO 59]. I to właśnie w kontekście daremnych „składań” należy rozpatrywać wysiłek budowy domu. Jedyne, co zostało zbudowane, to „mur” [PO 52], przez który „przebić się nie możemy”, mur wzajemnej obojętności i obcości. A dom? Jest „wiele domów które stoją / ale nie ma środka / jest wiele dróg które biegną / ale nie biegną do środka” [PO 67]. Radosne wyobrażenie o możliwości stworzenia domu-środka, w którym narodzony syn „żyłby w jasności” [CR 52], ustępuje miejsca obrazowi ludzi „krążących dokoła”, bo „nie ma środka” [PO 67].

Poecie zostaje nadzieja, że w rajskiej czystości ciała odnajdzie czynnik (wartość?) pozwalający nadać sens nowej kosmogonii. Nadzieja to jednak daremna⁹.

⁶ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 62.

⁷ Znakomitą egzemplifikacją tezy, że próba obdarzenia motywu powrotu do domu-środka (w tym także poezji sprzed apokalipsy) siłą umożliwiającą zrekonstruowanie rozbitego świata, poskładania ze starych elementów nowego uniwersum nie udaje się, jest wiersz *Syn marnotrawny*.

⁸ J. Brzozowski, *O symbolizmie środka*, „Prace Polonistyczne” 1977, ser. XXXIII, s. 157.

⁹ Skoro ciało ocalało z pożogi wojennej, to poeta musi skupić na nim uwagę, czyniąc je punktem centralnym, bo innego zabrakło. Jako że tylko soma to „jedyna prawdziwa rzecz

Została matka. Jej oczy „przenikają nasze serca i myśli, są naszym sumieniem, sądzą nas i kochają [...] ogarniają spojrzeniem całe życie i śmierć syna” [MO 7]. Ich spojrzenie jest zawsze obecne, trwa pomimo upływu czasu. W każdym „teraz” poeta może pisać „żebracze treny” dla matki, bo jej oczy zawsze „spoczywają na nim” [MO 7]. Poetycką biografię matki w poezji Różewicza określają trzy etapy: pierwszy koncentruje się wokół domu dzieciństwa, drugi obejmuje czas nabywania nowych doświadczeń, wreszcie trzeci to życie starej kobiety. Wizerunki matki we wczesnych wierszach Różewicza towarzyszą przywoływanym wspomnieniom domu rodzinnego i stanowią jeden z czynników jego sakralizacji. Matka jest w tych wierszach znakiem bezpowrotnie utraconego bezpieczeństwa, porządku, echem „perlistego śmiechu” [CR 39]. Jawi się jako azyl przed światem zewnętrznym, zarazem jednak wyzwala czułość przez to, iż „jest tak malutka, że można ją nosić na rękach” [CR 12; MO 44]. Zawsze dobra, cierpliwa, wyrozumiała, daleka jeszcze od mającego nadejść zła, pojawiać się będzie u Różewicza we wzruszających refleksjach aż po ostatnie teksty.

„Jest w tomie *Niepokój* wiersz *Matka powieszonych*”¹⁰, którego bohaterka

pomyłona krąży
i śpiewa
i śpiewa
w butach z krzywym obcasem
z jałowym łonem
zwiądłą piersią [N 9].

Nie ma tego wiersza w tomie *Matka odchodzi*. To jednak tekst ważny, bo podjęty w nim temat znajduje również swą poetycką realizację w *Kobiecie w czerni stąpającej po różach z Czerwonej rękawiczki*, wpisanej we wzruszający cykl poświęcony matce poety. Różewicz dokonuje opisu „matki powieszonych” na dwóch płaszczyznach: realistycznej i symbolicznej. Matka jest „czarna”, tylko

w tym mieście” [Rzk 83], poeta nie ma wielkiego wyboru i właśnie w niej będzie szukał ucieczki przed światem: „pochyl się od tak: / biodro niech dotyka biodra / twoje uda są żywe / uciekajmy uciekajmy” [N 3]. Z czasem ciało, którego zdolność do emanacji i dominacji zaznaczona została w otwierającym pierwszy tom wierszu, stanowić zaczyna coraz większe zagrożenie. Staje się bezwzględny i ślepy bogiem, który „swego wyznawcę / połyka trawi / i wydała” [Rzk 19]. Fizyczny kontakt z innym ciałem to tylko kolejna wersja umierania: „całowanie się / rodzenie dzieci / [...] / oglądanie się / za pośladkami kobiet / [...] / To jest umieranie” [PO 59]. Kobiecie uda nie są już etapem na drodze do metaforycznego schronienia, lecz sygnaturą śmierci (np. wiersz *Ostroga*).

¹⁰ J. Łukasiewicz, *Jasne centrum. O poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po 1980*, Wrocław 1993, s. 101.

srebrną głowę niesie
w dłoniach
ach jaka ciężka bryła
wypełniona nocą
rozsadzona światłem.

Głowa jest jedynym „rozświetlonym” elementem w utworze. Światło koegzystuje tutaj z nocą, złem, chaosem. Jest skojarzone z księżycem, do którego wyje ta „pomyłona syrena”. Światło rozsadziło głowę kobiety. Jego doskonałość, absolutna jasność w zestawieniu ze śmiercią dzieci okazała się nie do zniesienia przez matkę. Mater Dolorosa „idzie na dno z księżycem u szyi”. Świadomość dobra i zła, świadomość światła i ciemności, a jednocześnie bezradności światła wobec ciemności jest tragiczna dla matki, pogrążonej w żałobie kobiety ze srebrną głową.

Są również w *Niepokoju* inne wiersze (przedrukowane w MO), w których pojawia się postać matki rozpaczającej po stracie syna. W *Dwóch wyrokach* staje się ona „posągiem boleści”, przejmująco smutnym w swoich przydeptanych pantoflach, skamieniałą figurką (połączenie Matki Chrystusa z Niobe). Biedna matka może już tylko płakać nad fotografią „martwego owocu swego żywota” [*Martwy owoc z Niepokoju*, MO 43]. Jest sama ze swoim bólem, skrywa go przed innymi [*Fotografia*, MO 67]. Zdolność matki do przejrzenia na wskroś swoich najbliższych obarcza jej świadomość dodatkowym obowiązkiem umniejszania ich cierpień poprzez zatajenie własnych bolesnych przeżyć:

w roku 1944
został zamordowany
przez gestapo mój brat

skryliśmy jego śmierć
przed matką

ale ona nas przejrzała
i ukryła to
przed nami.

I jest wreszcie wiersz *Kobieta w czerni stąpa po różach*. Twarz bohaterki stała się żółta, bo „wyżarły ją troski”. Rozjaśniona może zostać jedynie przez uśmiech – „zabliźnioną ranę” – wywołany działaniem dobrego słońca.

Źródłem dwóch wskazanych obrazów matki – sielankowego i apokaliptycznego – jest zatem u Różewicza, oprócz doświadczeń innych, także los rodziny poety.

Pełen pietyzmu stosunek do matki, chęć wynagrodzenia jej doznanych bólów i tragedii, chęć ukojenia, niezwykle wyrażnie zaznacza się np.

w wierszu z *Czerwonej rękawiczki* – *Ale kto zobaczy* [MO 49]. Cierpienie matki ma tu wymiar wyraźnie fizyczny. Ból zamienia ją w „zaszczute zwierzątko / z wytrzeszczonym okiem”. Niezwykle wzruszające jest pragnienie podmiotu, aby „nosić [matkę] / na sercu / i karmić słodyczą”. Właśnie kathartyczne doświadczenie cierpienia stanowi czynnik sakralizacji matki u Różewicza. Do granej przez nią roli świadka śmierci najbliższej osoby dołączony zostaje przeżywany przez nią ból fizyczny. Bliskość cierpienia, tajemnicy życia i śmierci sytuują matkę w kręgu mądrości prawie że boskiej.

Matka u Różewicza bawi się z dziećmi w grę na kijku [*Kasztan z Niepokoju*, MO 44], kupuje „mięso owoce chleb / sprząta gotuje” [Tt 72], a zarazem stoi najbliżej tajemnicy śmierci, doświadczając odejścia dziecka. W postaci matki równoważą się wielkie i małe sprawy świata, dzięki czemu matki zapewniają równowagę także na zewnątrz. Stanowią środek ciężkości świata. Jako jedyne przechowały siłę uczuć sprzed jego rozpadu, jako jedyne mogą sprawować za ich pomocą władzę nad człowiekiem:

Oczy matki wszystko widzące patrzą na urodziny patrzą przez całe życie i patrzą po śmierci z tamtego świata. Nawet kiedy syn został zamieniony w maszynę do zabijania albo zwierzę mordercę oczy matki patrzą na niego z miłością... patrzą. Kiedy matka odwróci oczy od swojego dziecka, dziecko zaczyna błądzić i ginie w świecie pozbawionym miłości i ciepła [MO 7].

Matka potrafi połączyć zdolność do rozpoznawania skrywanych tajemnic:

Wiesz, Mamo, tylko Tobie mogę to powiedzieć na stare lata, mogę to powiedzieć, bo jestem starszy od Ciebie... Jestem Poetą [...]

– Zawsze to wiedziałam [MO 7–8],

z sokratejską mądrą nie-wiedzą:

wierzyła przez pięćdziesiąt lat

a teraz płacze i mówi:

nie wiem... nie wiem [MO 49, CR 37].

Jedynie matce poeta mógłby zdradzić tajemnicę swojego zawodu, wiedząc, że nie wybuchnie ona śmiechem. Wstyd bycia poetą towarzyszył autorowi *Regio* przez kilkadziesiąt lat. W *Sezonie poetyckim 1966* posłużył się przekształconą wypowiedzią A. Honnegera:

Zginął poeta. Któż dziś ośmieliłby się wymienić tytuł poety jako tytuł swego zawodu? [Pdwa 243]¹¹.

¹¹ W *Liście do Bernarda Gavoty* Honneger pisze: „Prosi mnie Pan, abym napisał mały tomik o komponowaniu muzyki – dla Pańskiej serii MÓJ ZAWÓD. Nie chcę podejrzewać najmniejszej ironii w Pańskiej propozycji. Miałbym zatem ogłosić: «Jestem kompozytorem».

Co prawda bogactwo tekstów metapoetyckich pozwala na stwierdzenie, że nazwanie siebie poetą nie jest w MO oryginalnym aktem słownym. Jednak w żadnym z wierszy nie ma tej przejmującej bezpośredniej szczerości przyznania się do zawodu, bo sama konstrukcja liryki taki zabieg wyklucza. Nawet gdy postawimy znak równości pomiędzy podmiotem mówiącym a autorem, to monolog liryczny należy traktować jako wejście Tadeusza Różewicza w rolę poety. „Poetą się bywa” (powtarza za Norwidem), gdy pisze się poezję albo – i to już Różewicz – milczy się poezję¹².

Boskość starych kobiet-matek najpełniej i najobszerniej została potwierdzona w *Opowiadaniu o starych kobietach* [Tt 72]. Im wolno „nie brzydzić się ludzkimi odpadkami”, bo tak jak i bogom oszczędzona im została możliwość skalania się nieczystościami. Jako „sól ziemi” posiadły wiedzę o dwóch stronach „medalu / miłości / wiary”. Wykonują swe codzienne czynności, chociaż „umiera bóg / umiera cywilizacja”. Umieją uśmiechać się pobłażliwie, obserwując zmagania kolejnych Faustów, Hamletów, Raskolnikowów. Umieją milczeć, gdy inni „przychodzą i odchodzą / dyktatorzy błaznują”. „Widzą świat w wymiarach właściwych”. Tylko Stara Kobieta udzielić może autentycznej lekcji światopoglądowej: „Niech szykują wojnę... toczy się... spluń na to. Ty masz utrzymać w czystości szklankę. To jest twoje zadanie” [*Stara kobieta wysiaduje*, s. 12].

Stare kobiety „wierzą w życie wieczne”, przechwując w ten sposób pamięć o utraconym porządku. Są „jajem” – symbolem odrodzenia, czekającym nowego ptaka, który – jak w micie ugaryckim – wysiedzi z nich świat¹³. Są

mumiami
świętych kotów

są małymi
pomarszczonymi

No ale proszę sobie wyobrazić, z jakim uśmieszkiem słuchaczy spotkałaby się wypowiedź jakiegoś pana: «Jestem poetą» [...]. Jestem głęboko przekonany, że za niewiele już lat muzyka – w takim sensie, w jakim my ją pojmujemy – przestanie istnieć. Zniknie, tak samo zresztą, jak i inne sztuki, ale niewątpliwie jeszcze prędzej” (A. Honneger, *Jestem kompozytorem*, przeł. A. Porębiczoła, Kraków 1985, s. 8).

¹² Różewicz zauważa, że są takie utwory, których „nie wydobywa na płaski brzeg rzeczywistości” [NP 205]. Wiersze nie napisane, które „czasem załsnia”, nazwane przez J. Brzozowskiego „totalnymi i absolutnymi”, są dla Różewicza utworami idealnymi – w znaczeniu: doskonałymi i potencjalnymi zarazem (*Dlaczego Różewicz*, Łódź 1993, s. 163). Umożliwiają obcowanie z Tajemnicą, dają pełnię poznania. Gdyby „wydobyć je na płaski brzeg” realnego świata, przestałyby lśnić, bowiem zapisane przy pomocy znaków językowych, nieprzystosowanych przecież do wyrażania metafizycznych tajemnic, nie byłyby już iluminacją, ale jej mniej lub bardziej udolnym opisem-refleksem.

¹³ Cyt. za: J. Brzozowski, *Dlaczego Różewicz*, s. 164.

wysychającymi źródłami
owocami
albo tłustymi
owalnymi buddami.

Posiadły „tajemnicę bez tajemnicy”. Ich interlokutorzy – „Ślepcy” (bohaterowie *Starej kobiety*) – darmo wołają o „łyk zimnej, czystej wody”. Stare Kobiety już wiedzą, że „strumienie wyschły, wody klozetowe połączyły się ze źródłami” [s. 40].

Niezwyczajnie istotne jest, iż portretując stare kobiety, sięgnął Różewicz po antyczny topos staruszki i dziewczyny¹⁴. Kiedy umierają stare kobiety,

z oka
wypływa łza
i łączy się
na ustach z uśmiechem
młodej dziewczyny [Tt 72].

Matka z *Ale kto zobaczy* „żółte ręce składa jak przestraszona / dziewczyna”. Połączenie młodości i starości w postaci kobiecej symbolizuje pragnienie regeneracji, odrodzenia¹⁵. Stare kobiety realizują zatem ideał odnowy życia – jak chce J. Brzozowski. Jest to jednak realizacja symboliczna, sprowadzająca się do „pragnienia” jedynie. Stara Kobieta nigdy już nie da życia. I tak oto czynnik najważniejszy, który pozwolił Różewiczowi na uwznioślenie kobiety, stał się przyczyną niemożności przyznania statusu absolutnej doskonałości wykreowanemu mitowi kobiety-matki¹⁶.

¹⁴ E. R. Curtius, *Topika*, „Pamiętnik Literacki” 1969, t. LX, z. 2, s. 231–265.

¹⁵ M. Bachtin w *O grotesce* przywołuje wspomnienie z galerii Ermitaż: „Pośród słynnych terakot z Kerczu przechowywanych w muzeum w Ermitażu znajdują się między innymi charakterystyczne figury staruszek w ciąży, których szpetna starość i brzemiennność podkreślone są groteskowo. Brzemienne staruszki śmieją się przy tym. Bardzo to charakterystyczna i wyrazista groteska. Jest ona ambiwalentna; to śmierć ciężarna, śmierć rodząca. W ciele starej kobiety w ciąży nie ma nic z dokonania, równowagi, spokoju. [...] Życie pokazano tu w jego przebiegu ambiwalentnym i wewnętrznie sprzecznym” (cyt. za: M. Piwińska, *Legenda romantyczna*, s. 398). Stara kobieta w ciąży może być zatem ikoną groteskowo urządzonego uniwersum, życia poczynającego się w ciele zarażonym już bakcyłem rozkładu. Mimo wszystko stanowi jednak, marny co prawda, ekwiwalent odrodzenia. Tymczasem u Różewicza stara kobieta nie jest w ciąży, nie może być nawet groteskowym wizerunkiem nowego życia.

¹⁶ Biografia Starej Kobiety finalizuje się w dramacie *Stara kobieta wysiaduje*. Zadziwiające są miejsca, w których przebywa bohaterka: w odsłonie pierwszej jest to „wnętrze wielkiej dworcowej kawiarni”, w ostatniej – śmietnik. Stara Kobieta początkowo wydaje z siebie nieartykułowane dźwięki, co wskazuje na jej pierwotność. Jako że człowiek pierwotny miał ograniczoną zdolność rozróżniania kolorów – rozpoznawał trzy: czerwony, biały i czarny (np. rysunki w Lascaux) – stoliki i krzesła w kawiarni mają tylko takie barwy. Zaakcentowanie archetypiczności w postaci Starej Kobiety jest próbą powrotu do prapoczątków, do czasów

Poetyckim pożegnaniem z matką, stanowiącym ekwiwalent odprowadzenia na cmentarz, są dwa wiersze bez tytułu: *Asyż gniazdo* i *Krzyknąłem na Nią* [R, MO 57, 64]. W obydwu tekstach pojawia się matka obuta w papierowe pantofle-trupięgi. Liryk „włoski” stanowi połączenie wspomnienia Asyżu –

gniazda
na spękanej skale
białego ptasiego
jaja

ze wspomnieniem zmarłej matki. Urokliwego pejzażu znad Tybru poeta „nie doniósł” nawet do „swojego miasta”. „Spływa rzeka / zapomnienia” na wspomnienie Asyżu i na „oczy usta stopy” matki, którą musiał poeta „oddać ziemi”. On – niewierzący – błagał nawet o cud, gdy „siedział między / stołem a trumną”, pragnął

przed rozpadu świata. Stworzenie nowej kosmogonii jest możliwe tylko poprzez budowanie od początku. Żaden bowiem element istniejącej rzeczywistości nie nadaje się do odrestaurowania, jest częstką wielkiego śmietniska. Nawet najszerzej pojęte tworzenie w śmietniskowej rzeczywistości jest aktem jałowym, bo każdy jego wynik bardzo szybko powiększa wysypisko odpadów. Stara Kobieta niezwykle skrupulatnie przygotowuje się do wypełnienia roli, która została wpisana w jej świadomość: ma urodzić dziecko. Pierwszym etapem na drodze do oczekiwanego porodu staje się zmiana scenerii. Kobieta przenosi się z kawiarni na śmietnik, na ziemię. „Okryta – albo pokryta wielką ilością garderoby wiosennej, letniej, jesiennej i zimowej. Obwieszona [...] broszkami, bransoletami, zegarkami, łańcuszkami, kwiatami. Na głowie ma trzy różne nakrycia oraz wielką ilość różnokolorowych włosów” – wysiada. Obwieszona tandetnymi dekoracjami – niczym fetyszami, sprzyjającymi w magiczny sposób płodności, zamawia olbrzymie porcje jedzenia, by zaspokoić również głód mającego przyjść na świat dziecka. Wysiada na ziemi, jak przystało pramatce. Kontakt kobiety z Terra Mater jest tutaj nie tylko symbolem. Starej Kobiecie nie chodzi bowiem jedynie o „otrzymanie od niej dobroczynnych sił i znalezienie macierzyńskiej opieki”. To Terra Mater ma dać życie dziecku kobiety. „Plemnikiem” Ziemi Matki jest być może „mysz... albo karaluch”, pełzający po nodze Starej Kobiety („W niektórych religiach uważa się, że Ziemia Matka może począć sama z siebie, bez udziału męskiego partnera”, np. mity śródziemnomorskich bogiń. Patrz: M. Eliade, *Mit, sacrum, historia*, s. 145): „Kelner klęka i próbuje podnieść do góry suknie kobiety. – Zostaw. Nie trzeba... Już weszło... [...] Co się gapisz? Weszło we mnie i nie ma o czym gadać”. Nie udaje się jednak powtórka „praaktu pojawienia się życia w łonie ziemi” (M. Eliade, *Mit, sacrum, historia*, s. 145). I to przynajmniej z dwóch powodów. Pierwszy jest oczywisty – Stara Kobieta jest już bezpłodna i nawet najbardziej wyszukane fetysze nie pomogą w zrealizowaniu marzenia o macierzyństwie. Drugi związany jest z symboliką środka. Niedoszła matka oczekuje tutaj dziecka na śmietniku, nawet nie w kawiarni – stanowiącej marną co prawda namiastkę domu, który zawsze znajduje się w środku świata. Śmietnik wyklucza jakikolwiek podział na *sacrum* i *profanum*, wyklucza obecność środka. W tak nieukształtowanej rzeczywistości nie może powtórzyć się najdoskonalsza tajemnica ludzkości: poczęcie życia. Ze Starej Kobiety opadają „nakrycia głowy, sztuczne włosy, ozdoby, biżuteria, bransolety, naszyjniki, pończochy” – śmieszne rekwizyty Wielkiej Matki na śmietniku świata.

wyżebrać dla niej
w ostatniej godzinie
drzewo
chmurę ptaka [MO 64].

Daremność wszelkich poczynań w obliczu śmierci matki, bezradność wobec jej choroby i bólu, wspomnienie „kochanej staruszki” składają się na „tę rzecz”, która płacze „wyjęta [z poety] na światło”.

Znamienne, że matka jest w tej poezji przede wszystkim milczącą obecnością. Jeżeli mówi, to tylko tragicznie smutne „nie wiem”. Dwa razy odzywa się we śnie poety: gdy nie każe mu się tłumaczyć z jakichś win, do których przyznaje się podmiot, oraz odpowiadając lakonicznym „nic” na pytanie, co zabrać na tamten brzeg. W pozostałych lirykach płacze, odwraca głowę, myśli, patrzy, jest skamieniałym posążkiem boleści, „porusza niemrawo palcami żywcem pogrzebana”, słucha w milczeniu opowieści syna o górach. Jej poetyckie wcielenia – stare kobiety – też milczą. Toczy się teatr świata, umierają kolejni bogowie, nowi Hamleci „miotają się” w pajęczynie wydarzeń, a one reagują zawsze tak samo – mądrym milczeniem będącym znakiem odwiecznego trwania, dystansu do świata. Milczenie starych kobiet to gest właściwy człowiekowi stojącemu na „progu wielkiego cienia” [*W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*], sygnujący posiadaną wiedzę na temat przeszłości, pozwalającą na widzenie świata w wymiarach właściwych. Ich milczenie jest kontrapunktem dla pogrążonego w niekontrolowanym ruchu otoczenia, dla głośnych zmagania z rzeczywistością synów „zdobywających kosmos”. Stanowi przeciwwagę dla pandemonium dźwięków towarzyszących „wymaganiom dnia powszedniego”.

Jest w *Plaskorzeźbie* niezwykle skupiony wiersz – dialog z matką, która odeszła. Nie ma tego tekstu w tomie MO. Można by powiedzieć, że nie mieści się on w ramach poetyckich wspomnień o matce. Można również zauważyć, że w tym wierszu matka jest nie tylko milczącą obecnością, jak w tekstach z ostatniego wyboru wierszy, czy choćby interlokutorką we śnie poety. Nie sposób jednak pominąć tego poetyckiego zapisu rozmowy ze Zmarłą, gdy próbuje się określić rolę kobiety-matki w poezji Różewicza. „Większość ludzi umiera dopiero w ostatniej chwili, inni zaczynają i zabierają się do tego dwadzieścia lat przedtem, a czasem i wcześniej. To nieszczęśnicy tego świata”¹⁷. Jest Różewicz-poeta takim nieszczęśnikiem, który od kilkunastu już lat ma wrażenie, że doszedł do czasu pożegnań¹⁸. Przejmujący wiersz z *Plaskorzeźby* to kolejna próba przygotowywania się do chwili ostatecznej:

¹⁷ L. F. Celine, *Podróż do kresu nocy*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1990, s. 45.

¹⁸ Patrz np. mowa wygłoszona podczas przyznania Różewiczowi Złotych Laurów w Strudze.

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg

więc to już
wszystko
mamo

tak synku
to już wszystko

a więc to tylko tyle

tylko tyle

więc to całe życie

tak całe życie

Udzielającą odpowiedzi na pytania przyszłego moribunda jest zmarła matka. Wiersz „na powierzchni” jest klarowny: pada pytanie i pojawia się odpowiedź, lecz w transcendentnym „środku” daleko mu do prostoty. Całe życie to „tylko tyle”, tylko tyle obecności w świecie.

Znamienne, że pytanie, co zabrać na tamten brzeg, kieruje poeta do matki, sytuując ją tym samym w szeregu postaci, którym zadawał arcyważne pytania. Warto przypomnieć tu chociażby słynne „co czynić” adresowane do Tolstoja [*Śnił mi się Lew Tolstoj*], tym bardziej że jego odpowiedź jest tożsama z deklaratywnym „nic” matki. Nic nie czynić, nic nie zabierać na tamten brzeg – to jest całe życie. Matka, która „widzi świat w wymiarach właściwych”, ma tę wiedzę, miała ją, zanim jeszcze znalazła się po tamtej stronie (w którą notabene poeta nie wierzy, MO 9), bo jest w poezji Różewicza ikoną smutnej wiedzy człowieka o świecie. Przytoczony wiersz – bliski perspektywie lozańskiej Mickiewicza – jest rodzajem puenty poetyckich interakcji między synem i matką. Po nim można już tylko matkę wspominać, czego wyrazem jest esej *Teraz*, układając pod szyldem jednego tytułu wiersze pisane dla niej i z myślą o niej – to wybór tekstów z tomu *Matka odchodzi*.

Sądzę, że warto byłoby w finale refleksji na temat interesującego mnie zbioru spróbować odczytać znaczenie formuły tytułowej, którą posłużył się Różewicz. Tytuł niewątpliwie oznacza: matka umiera. Zapis tych tragicznych chwil umieścił poeta na kartkach dziennika:

Godzina 1.00 w nocy – Matka umiera. Weź mnie. Jest godzina 10.00 rano, matka jeszcze nie umarła. Zerwała się ulewa. Ani ojciec, ani Staś nie przyjechali. Weź mnie, weź mnie, mamo – wyciągnęła ręce, nie do mnie.

Matka umarła o godz. 10.20 rano.

Zaskakujące, że Różewicz użył w tytule czasownika niedokonanego. Taka forma konotuje proces, który trwa nieustannie. Bo w gruncie rzeczy żywa pamięć o matce sprawia, że ona ciągle odchodzi we wspomnieniach synów. Pojawiające się w kolejnych tomach, składanych po 1957 r., poetyckie wspomnienia o matce, sfingowane dialogi ze Zmarłą są tego najlepszym dowodem. Pomiędzy niezwykle subiektywnym: „Teraz, kiedy piszę te słowa, oczy matki spoczywają na mnie” a poszerzonym o przeżyte doświadczenie wszystkich mieszkańców domu w Radomsku: „To, co w naszym domu było najdroższe i najpiękniejsze, to Mama”, mieści się fragment historii rodziny Różewiczów.

Aneta Kula

**EIN ABLESENVERSUCH DER POETISCHEN BIOGRAPHIE DER MUTTER
IM KONTEXT DES BONDES
MATKA ODCHODZI VON TADEUSZ RÓŻEWICZ**

(Zusammenfassung)

Der Band *Matka odchodzi* von Różewicz ist ein Buch über die Familie des Dichters. Zwischen der persönlich Erklärung: „Ich bin ein Dichter“, und der ergreifenden Erinnerung: „Das Schönste und Wertvolle bei uns zu Hause ist die Mutter“, ist ein Teil der Geschichte der Różewicz-Familie enthalten.

Das ist auch ein Buch über eine alte Frau – die Mutter, die einzige Ikone des für Różewicz charakteristischen Stils, die keine Banalität erlitten hat und den Weltzerfall nicht bewiest.

Die Unabhängigkeit des Buches hat keinen autonomischen Charakter, sondern ist eine schriftliche Bezeugungsweise der Ich – Identität. In den Band, in dem mehrere Lippenbekenntnisse von dem Beruf des Verfassers zu finden sind, gibt es kein einziges Gedicht. Man kann also keinesfalls einer Frage nach der originalität des Buches entweichen. Ich habe vor allem die Antwort darauf in Erwägung gezogen.