

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Uniwersytet w Białymstoku

O sztuce, której nie ma. Dlaczego Różewicz nie napisał dramatu o Walerianie Łukasińskim?

W dorobku Tadeusza Różewicza znajduje się tekst, przez który poeta mówi wiele zarówno na temat warsztatu swej sztuki, jak i jej posłannictwa. Wyjątkowość tego utworu polega na tym, że nie został jak dotąd napisany i, jeśli można wierzyć autorskim deklaracjom, już nigdy nie wyjdzie poza fazę projektu. Jest nim zaprzętający wyobraźnię artysty od lat 60. XX wieku dramat o Walerianie Łukasińskim. Mamy tu do czynienia z ciekawym przypadkiem, gdy sztuka, która nie istnieje, staje się nie tylko przedmiotem rozważań autora, ale i krytyków. Pierwsza autorska wzmianka na jej temat pojawia się w *Kartkach wydartych z dziennika* w 1980 roku:

Jak przedstawić w teatrze milczenie. Milczenie Łukasińskiego. Tyle myśli, tyle prób, tyle – pełnego potknięć krążenia dokoła „teatru wewnętrznego”. Trzeba dotrzeć do tego, co działo się w Hamlecie zanim zaczął monologować, rozmawiać, deklamować i działać. [...] To milczenie Łukasińskiego jest formą i treścią tej sztuki i główną zaporą, murem, przez który nie mogę się przedostać na drugą stronę... Z teatru zewnętrznego do teatru wewnętrznego. Poezja! Poezja... Lek uniwersalny i niebezpieczny. Można przedawkować i zabić sztukę (dramat) [...]

Minęło dwadzieścia lat od czasu, kiedy powziąłem zamiśl napisania tej sztuki. Dlaczego do dnia dzisiejszego sztuki nie napisałem? Chciałbym sobie samemu na to pytanie odpowiedzieć. [...] Od dwudziestu lat zapadałem w milczenie, ilekroć zbliżałem się do tajemnicy tego cierpienia. [...] Bo tu trzeba Poety. Pisząc te słowa czuję, jak wpadam w patos... a patos jest tu równie potrzebny jak w wierszu *Do Matki Polki*, ale patos ten musi być związany z liryką... z nie-

zwykłą liryką... Jak napisać sztukę o czterdziestoletnim milczeniu? Można to tylko pisać w myślach i pisać milczeniem¹.

Problem Łukasińskiego powraca podczas wywiadu-rzeki z Kazimierzem Braunem w 1987 roku w obrębie rozdziału *Sztuki nienapisane, przedstawienia niezrealizowane*. Opowiadając o nieistniejącym dramacie, Różewicz uruchamia jeszcze jeden aspekt swego obcowania z historią dręczonego patrioty – to już nie jest wspomniany patos poetycki, tylko najwyższy wymiar *sacrum*:

T. R. [...] Trzydzieści lat milczał. To była ściana. To jest jakaś wielka tajemnica. I ja jej nie mogłem zgłębić. [...] To mnie nurtuje. Bardzo głęboko. Może nawet dziesięciu autorów to napisać... Ja myślę o moich trudnościach. To drążę. [...] Przez Łukasińskiego dotknąłem rzeczywiście największej tajemnicy. Przez jego milczenie i cierpienie. Sacrum. Sacrum. Dotknijmy tej sprawy... To msza, w kościele... nie mówię o kazaniach [...] Mówię o tym, co istotne we mszy. Mówię o Eucharystii. Tam nie ma miejsca na improwizację. Są jednak obszary absolutnej powagi [...]².

Niezwykle istotna wydaje się wypowiedź Różewicza o nienapisanym utworze z 1991 roku. Poeta zawarł ją w referacie wygłoszonym na Uniwersytecie w Ottawie w trakcie sesji dotyczącej nowych tendencji w dramacie słowiańskim. Treść tych rozważań jest parafrazą tekstu zamieszczonego w *Kartkach wydartych z dziennika* – zmiany są efektem przystosowania dawnych zapisków do poetyki konferencyjnego odczytu, a rozwinięcie o szereg detali stanowi wyraźny ukłon w stronę obcokrajowców, dla których bez pewnych uzupełnień byłaby to wypowiedź niekomunikatywna. W słowach stanowiących rodzaj wstępu Różewicz, wskazując na specyfikę „Polskiego Życia”, polegającą na tym, że „największe wydarzenia w naszej historii od czasów Konstytucji 3 Maja [...] zaczynały się od Słowa, Tego słowa, które przemieniało się w czyn”, a wielka sztuka rodziła się w czasach największego ucisku, podkreśla jednocześnie, że:

Nowa sztuka powstaje przez wynalezienie nowej formy, nowego wyrazu, nowego języka i składni [...]. Twórca zaangażowany to twórca zaangażowany w walkę o nową formę... treści są dane wszystkim; [...] jednak tylko artyści są skazani na rozwiązywanie problemów formy, dlatego epigon nie jest twórcą, bowiem problemy rozwiązują za niego prawdziwi Twórcy³.

¹ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 514–516.

² K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 169–170.

³ T. Różewicz, *Sztuka nienapisana*, „Dialog” 1991, nr 10, s. 70. Ten sam pogląd wyrazi poeta także w rozmowie nagranej w 1996 roku dla „Dialogu”: „Twórczość to szukanie formy. Jak nie znajduję formy, nie piszę. Treść jest «d a n a». Słowami nie wypełni się rzeczywistości”; *Zgubiony klucz*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia M. Dębicz, „Dialog” 1996, nr 10, s. 126.

W referacie poeta podaje też kolejne wersje potencjalnego tytułu sztuki:

Gdybym napisał tę sztukę – dałbym jej tytuł *Ta mała dziura od Boga zapomniana Schlüsselburg* – a może skróciłbym tytuł do jednego słowa *Klucz* – po niemiecku Schlüssel...⁴,

który w zapiskach z 1980 roku brzmiał po francusku: *Ce petit trou nommé Schlüsselburg*. Interpretacja tytułu przez autora jeszcze bardziej podnosi rangę przedstawianego dramatu, gdyż ma on być poszukiwanym przez Różewicza „kluczem” do „nowego rozdziału” jego dramaturgii, po którego odnalezieniu będzie mógł na zawsze porzucić teatr, ponieważ, jak można się domyślać, nie będzie miał w nim już nic nowego do powiedzenia. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w zaledwie czterostronicowym referacie o nienapisanej sztuce zostają wykorzystane inne teksty, własne i cudze, przywoływane przez tytuły, cytaty czy imiona bohaterów: wiersz Różewicza *Przyszli żeby zobaczyć poetę*, jego poematy prozą *Pod murem* i *Hycle*, fragment *Języków teatru*, prolog III części *Dziadów*, *Do Matki Polki*, biografia Łukasińskiego autorstwa Szymona Askenazego, pamiętnik samego Łukasińskiego, raport komendanta twierdzy, w której był przetrzymywany, *Zapiski o karach* Nowosilcowa, *Warszawianka* Wyspiańskiego, *Antygona* i *Hamlet*. Padają nazwiska Becketta i Kantora. Pamiętajmy też, że cała wypowiedź Różewicza jest rozwiniętą parafrazą własnego tekstu sprzed jedenastu lat. Powstała w ten sposób intertekstualna konstrukcja wydaje się siecią, w którą współczesny artysta próbuje pochwycić fenomen milczenia polskiego patrioty – ukryte, niezwerbalizowane centrum tych rozważań. Nie sposób tam dotrzeć, można jedynie się do niego przybliżyć. Poeta czyni to sięgając po cudze języki, czym obnaża swoją bezradność. Nasycenie referatu tekstami kultury to nie tylko element erudycyjnego opisu, ale też wyraz niemożności odnalezienia odpowiedniego idiomu we własnej poetyce. Gdyby istniał, dramat zostałby napisany.

Ostatnia wzmianka na temat sztuki o Łukasińskim pojawia się w wywiadzie z 2005 roku, tyle że nie z inicjatywy Różewicza. Zadając pytania dotyczące tomu *Wyjście*, Anna Żebrowska nawiązuje do metafizycznych walorów bieli w malarstwie, czym wywołuje refleksje poety na temat białych kwadratów na białym tle Malewicza i ciszy w kompozycjach Johna Cage’a, który „doszedł do tego, że w muzyce najdoskonalsze jest milczenie”. Właśnie wtedy rozmówczyni przywołuje postać Łukasińskiego:

⁴ T. Różewicz, *Sztuka nienapisana*, s. 73.

Pan chciał napisać sztukę o Walerianie Łukasińskim i byłaby to sztuka o milczeniu.

T. R.: Z 44 lat więzienia ponad 30 spędził w podziemnym lochu Szlisselburga. Miał zakaz spacerów i rozmów [...]. Tragiczna postać, ogrom cierpienia, ale jak o tym napisać? Ponad 30 lat myślałem o sztuce, ale nie znalazłem dla niej formy. Może gdybym mieszkał w ciszy, a nie w kamienicy w śródmieściu [...]. Do tej pory nie oddałem do Muzeum Mickiewicza drugiego tomu Szymona Askenazego o Łukasińskim. [...] Muszę w końcu oddać, bo nie będę już tego pisał⁵.

Co sprawiło, że zadanie polegające na opowiedzeniu cudzego milczenia okazało się dla Różewicza niewykonalne? Na jakie kompromisy nie chciał pójść, podejmując to artystyczne wyzwanie? Dlaczego, mówiąc tak wiele na temat milczenia, nie powołał się ani razu na Norwida, którego uznaje za swego patrona w tej materii?⁶ Norwidowi udało się przecież napisać *Assuntę*, poemat o niemej dziewczynie. Nawet tematy, jakich pragnęli dotknąć obaj twórcy, wykorzystując jako medium milczących bohaterów, wydają się zaskakująco zbieżne i oscylują wokół trzech zagadnień: poezja, cierpienie, *sacrum*. Jednak to, co Norwidowi w *Assuncie* układa się w ontologiczną i artystyczną całość, w przypadku Różewicza rozbija się o tajemniczy „mur”, na tyle skutecznie, że tekst sztuki o Łukasińskim nie powstaje nawet w formie zapisu niemożliwych do zrealizowania projektów scenicznych, w jakiej włączył do wyboru swoich dramatów *Przyrost naturalny* czy *Akt przerywany*. Stało się tak dlatego, że w eksploatacji milczenia pragnął pójść znacznie dalej niż Norwid.

Opisując swą artystyczną bezradność wobec historii Łukasińskiego, Różewicz podkreśla, że nie zdołał jej udźwignąć przede wszystkim pod względem formalnym. O tych trudnościach przesądza już sam wybór gatunku – dramat. W liryce, zwłaszcza jeśli reprezentuje ją poemat (*casus* Norwida), zwykle wyeksponowana zostaje osoba podmiotu, w przypadku obu autorów jakże często tożsama z nimi, w dramacie podmiot autorski „chowa się” za światem przedstawionym. Choć w wielu sztukach Różewicza rozbudowane, metapoetyckie didaskalia wydobywają na światło sceny jego osobę, moment pojawienia się dialogów jest równoznaczny z przyćmieniem jej przez autonomiczne światy bohaterów. Już sama decyzja dotycząca gatunku sugeruje, że Norwid, świadomie lub nie, przez postać Assunty chciał opowiedzieć własną historię, Różewicz zaś – dotknąć historii Łukasińskiego. Opór tej materii

⁵ *Poeta zapozna Targeta*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia A. Żebrowska, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 19 XII 2005, nr 48/661.

⁶ Zob. np. *Jestem tu, pod ręką*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia U. Biełous, „Polityka” 1990, nr 10.

jest rzeczywiście ogromny, gdyż należałoby wprowadzić do przedstawienia postać, która, choć nie wypowiada ani jednego słowa, nie zostaje uprzedmiotowiona i zepchnięta na drugi plan przez innych, przemawiających uczestników akcji scenicznej (miało się ich pojawić wielu, m.in.: Bakunin, Leparski, jego córka, a nawet sam Łukasiński, tyle że, jak można przypuszczać, mówiący porucznik nie byłby tożsamy z milczącym więźniem⁷). Wchodzi tu w grę uruchomienie na scenie „teatru wewnętrznego”, o którym pisał Różewicz przy okazji *Przyrostu naturalnego* w 1967 roku, gdzie najważniejsze wydarzenia rozgrywają się nie w ramach tradycyjnej „akcji”, tylko w sferze sensów naddanych. Problem tkwił pewnie przede wszystkim w tym, jakich środków użyć, by teatralne „dzianie się” przenieść w obręb świata wewnętrznego milczącego bohatera, a wszystkie inne elementy spektaklu zepchnąć do roli jego tła. Norwid okiełznał milczenie Assunty, gdyż pozwolił narratorowi (sobie) mówić w jej imieniu. Jeśli by chcieć doszukiwać się walorów milczenia w jego poemacie, to koncentrują się one nie tyle wokół postaci niemej dziewczyny, co w samej materii tekstowej, gdzie wyrażają je urwane wersy, niedopowiedzenia, myślniki, przemilczane kluczowe momenty fabuły. Różewicz żąda niemożliwego: aby milczenie Łukasińskiego stało się samodzielny, nieuwarunkowanym kontekstowo komunikatem. Bronisław Drąg pisał, że w procesie rozumienia tekstu tematyzujemy milczenie, z którego on wychodzi i ku któremu zmierza⁸. Autor nienapisanej sztuki o patriocie-mężczyźnie chciałby, żeby „tekst” biografii jego bohatera wynurzał się z ciszy i nikał w pozawerbalnej sferze, a jednocześnie niósł ze sobą ważne treści.

Obok aspektów formalnych na drodze wyobraźni artysty do sfinalizowania dramatu o Łukasińskim stoi przeszkoda natury etycznej – wyzwanie, jakie stawia cierpienie bohatera. Choć nie mówi się o tym wprost, jego źródłem jest uwikłanie w historię. Różewicz od swego debiutu tropi ślady ludzkiej przemocy i demaskuje wybiegi, za pomocą których człowiek próbuje zrzucić z siebie odpowiedzialność za zło i uniknąć jego konsekwencji,

⁷ Na podstawie tego fragmentu *Kartek wydartych z dziennika* można zobaczyć, jak przestrzegana przez poetę zasada wierności wobec faktów wygrywa z *licentia poetica*, pozwalającą na pewną mistyfikację rzeczywistości dla podniesienia dramaturgii zdarzeń: ze względu na nią Różewicz mówi o czterdziestu latach milczenia Łukasińskiego (tak naprawdę zakaz rozmów z więźniem obejmował trzydzieści lat), nie chce jednak zignorować zamieszczonych w dziele Askenazego informacji, że porucznik miał okazję w ciągu tego czasu odbyć rozmowę z Bakuninem, a ostatnich siedem lat życia (1861–1868), gdy komendantem więzienia w Szlisselburgu został kapitan polskiego pochodzenia Leparski, spędził w godziwych warunkach, bywając nawet częstym gościem w jego domu. Wtedy też powstały pamiętniki Łukasińskiego. Fakty te nie umniejszają oczywiście tragizmu losów porucznika, ale rozbijają monolit jego milczenia, które przestaje być ostatnim pozostawionym przez niego „tekstem”.

⁸ B. Drąg, *Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki” 1991, nr 5.

zasłaniając się ideologią, religią czy mechanizmami historii. Jego twórczość przypomina nam, że za każdym aktem zła kryją się indywidualne decyzje, i każdy z nich, choćby został pomnożony przez milion, jak za czasów Holocaustu, pozostaje skandalem. Wynika z tego czujność poety wobec wszelkich prób uświęcania cierpienia, które, przemianowane na męczeństwo, zyskuje wyższy sens, a jednocześnie – rodzaj usprawiedliwienia. Ten pogląd Różewicz wyraził najdobitniej na kartach *Do piachu...* Centralną postacią tego dramatu jest Waluś, niezbyt roztropny chłopak, który trafia do partyzantki. Kreując jego wizerunek, autor uczynił wszystko, żeby nie stworzyć „bohatera”, tylko, jak to sam określił, „śmierdziela”⁹, byt egzystujący na granicy świata ludzkiego i zwierzęcego, któremu odebrany został jeden z podstawowych ludzkich atrybutów – mowa. Waluś wprawdzie nie milczy, ale dźwięki jakie z siebie wydaje przypominają bardziej bełkot niż słowa. Różewicz wyklucza go nie tylko z komunikacji międzyludzkiej, ale też z partycypowania w obrzędzie odpowiadającym za łączność człowieka ze sferą *sacrum* – podczas gdy inni żołnierze uczestniczą we mszy świętej, Waluś, już skazany za domniemany gwałt na staruszce, siedzi zamknięty w „budzie”. Opis jego rozstrzelania jest chyba najdrastyczniejszym przedstawieniem tego typu w literaturze polskiej, a modlitwa przerwana defekacją najbardziej dosadną formą ukazania zerwanego kontaktu człowieka z Bogiem. Czytelnicy dramatu nie mają żadnych powodów, by darzyć Walusia sympatią, a jednak jego śmierć pozostawia po sobie wrażenie okrutnego, niesprawiedliwego, odartego z jakiegokolwiek sensu skandalu. Nie można dla niej znaleźć usprawiedliwienia ani w ludzkim, ani w boskim wymiarze, niczego nie wnosi światu. Łatwiej byłoby nam ją znieść, gdyby Różewicz pozwolił umieścić „ofiare” Walusia na ołtarzu historii Polski czy zlać jego krew w jedno z kielichem męczeństwa Chrystusa. Tymczasem nieszczęsny chłopak nie jest bohaterem walki o wolność, a cierpienie, zgodnie ze światopoglądem autora *Do piachu...*, nikogo nie zbawia.

Projekt portretu Łukasińskiego stoi na antypodach ujęcia człowieka – jako bytu uwikłanego w zło generowane przez mechanizmy historii – przedstawionego na kartach *Do piachu...* Zmagając się od tyłu lat z nieistniejącym *Kluczem*, Różewicz daje tym samym wyraz pragnieniu ujrzenia jakiegoś sensu w losie porucznika, bo przecież nie chodzi tu tylko o samo milczenie, ale o wielki dramat ludzkiego życia, jaki się za nim kryje. Waluś, mimo iż jego postać wyrosła z autentycznych doświadczeń wojennych poety, był tworem fikcyjnym, z czego wynikała pewna „łatwość” w zdegradowaniu jego śmierci

⁹ T. Różewicz, *Sobowótór*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 600–601.

do fizjologii; materia, jaką stanowi rzeczywiste ludzkie cierpienie stawia wyobraźni znacznie większy opór, zwłaszcza jeśli jest to wyobraźnia tak dalece „zdyscyplinowana” etycznie, jak w przypadku Różewicza. Wypowiedzenie słowa „*sacrum*” wyklucza możliwość porzestania na fizjologicznym aspekcie człowieczeństwa, a powołanie się przez poetę w rozmowie z Kazimierzem Braunem na tajemnicę eucharystycznego przemienienia pozwala szukać źródeł tej świętości nie w skomplikowanych antropologicznych teoriach, tylko we wzajemnej relacji Boga i człowieka. Być może dlatego Różewicz zrezygnował ostatecznie z zamiaru napisania *Klucza*, że przypadek Łukasińskiego skłaniał go do wycieczek w kierunku transcendencji, a tego w swojej twórczości zawsze się wystrzegał. Poza tym „zrozumienie” fenomenu milczenia porucznika, czyli nadanie mu sensu (bo na tym proces rozumienia polega), byłoby jego unicestwieniem, „zagadaniem” własnymi słowami¹⁰.

Problem *sacrum* stanowi kolejną przeszkodę w realizacji dramatu także dlatego, że przywołanie tej kategorii jest w przypadku Różewicza postawieniem Sztuce jako takiej, nie tylko temu konkretnemu spektaklowi, trudnych do udźwignięcia wymagań. Bez względu na zakładane istnienie Boga mamy, zdaniem poety, do czynienia z sytuacją, gdy ślady jego obecności w świecie całkowicie się zatarły. Nie dotrzemy do boskiego absolutu przez rzeczywistość, gdyż są to dwie istotowo odrębne sfery, co więcej, ta pierwsza jest człowiekowi zupełnie niedostępna. W obrębie światopoglądu Różewicza wszelkie próby mówienia na temat transcendencji są w efekcie sprowadzeniem jej do ludzkiego wymiaru, stąd, aby ją ocalić, należy o niej milczeć i dbać o to, by nie mieszać obu porządków (potwierdzenie tej intuicji znalazł poeta w filozofii Ludwiga Wittgensteina). Najdramatyczniejsze w tym doświadczeniu utraconej pełni wydaje się przeświadczenie, że „wygaśnięcie Absolutu niszczy sferę jego przejawiania się”¹¹, za którą kryje się całość ludzkich doświadczeń, z dziedziną sztuki na czele. Warto spróbować przyrzeć się bliżej temu stwierdzeniu. Na podstawie tezy o wygaśnięciu absolutu nie można tak naprawdę przesądzić niczego o absolutie jako takim, z założenia wymykającym się ludzkiemu pojmowaniu. Teza ta jest raczej diagnozą dotyczącą emanacji jego sensów, które na pewnym etapie rozwoju ludzkości (zasadniczą cezurą jest tu Holocaust) przestały generować aksjolo-

¹⁰ Halina Filipowicz stawia jako otwartą kwestię, czy milczenie Łukasińskiego „może być rozumiane i analizowane jako kategoria mistyczna”. W jej artykule pojawia się też refleksja dotycząca jego sakralnego wymiaru oraz cenne uwagi na temat związku ujęcia biografii Łukasińskiego przez Różewicza z paradygmatem romantycznym (H. Filipowicz, *Od „Kartoteki” do „Klucza”. Problem formy w dramatach Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalembe-Kasprzak, Poznań 1993, s. 47–49).

¹¹ T. Różewicz, *** [*Wygaśnięcie Absolutu...*], w: *tegoż, Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 51.

giczną strukturę bytu. Bóg nie umarł, ale opuścił człowieka, który teraz nie ma żadnych przesłanek, by domniemywać o Jego istnieniu bądź nieistnieniu. Przypomina to trochę sytuację, gdy w odległości milionów lat świetlnych od ziemi umiera gwiazda – choć już dawno jej nie ma, nadal dociera do nas jej światło. Za sprawą wojennej traumy zrodziła się w Różewiczu obawa, że analogicznie mogło się stać z Bogiem. Pozostały po Nim rozproszony okruszek wartości, aksjologiczne nawyki człowieka i szereg kulturowych wyobrażeń. Jednak tak jak w przypadku wygasłej gwiazdy, natura emitowanego przez nią światła jest identyczna z promieniowaniem gwiazd wciąż aktywnych, odejście Boga powoduje obumieranie ufundowanych na Nim wartości, które relatywizują się, pozbawione oparcia w absolicie. Człowiek, przy całej swej etycznej ułomności, ma obowiązek sam strzec granic dobra i zła.

Wobec braku absolutnego punktu odniesienia jego funkcje zostają scedowane na sztukę. To artyści winni stać na straży dewaluujących się wartości, „aksjologicznym” okiem obserwować rzeczywistość, by wychwytywać wszelkie przejawy panoszącego się w niej zła. Jak zawsze, gdy Bóg opuścił człowieka, doszło też w świecie do pomieszania języków, stąd jedną z najważniejszych ról poezji jest dbanie o czystość nazywania, a w jej ramach także o to, by nie mieszać porządku rzeczywistości, która rządzi się własnymi prawami, z metafizyką.

Wyjątkowość poezji polega jednak nie tylko na tym, że pozwala na specjalny sposób operowania słowem, przywracający mu etyczną rangę. Paradoksalnie, sztuka okazuje się jedyną płaszczyzną, na której może się dokonać akt epifanii, transgresywnego przekroczenia bariery nieuporządkowanego strumienia zdarzeń i poczucia doraźności, prześladowającego współczesnego człowieka. Zadanie to ilustruje fraza z wiersza Hölderlina, brzmiąca w tłumaczeniu Różewicza następująco: „To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów”¹². Jej rozumienie zostało w świadomości poety ukształtowane za pośrednictwem lektury eseju Heideggera¹³ i zasadza się na przeświadczeniu, że w świecie opuszczonym przez bogów (dla Hölderlina był to stan

¹² T. Różewicz, *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 396.

¹³ Chodzi tu o tekst *Hölderlin i istota poezji*, „*Twórczość*” 1976, nr 5, przeł. K. Michalski oraz esej *Cóż po poezji?* z książki *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór i przeł. K. Michalski, Warszawa 1977. Rangę tej inspiracji potwierdzi Różewicz w 2000 roku: „Jeden z największych filozofów, Heidegger, cokolwiek by się mówiło o nim i jego działalności, pisał genialne eseje o twórczości Hölderlina. Natomiast kiedy wziął się za poezję, tworzył prawie grafomańskie, banalne wierszyki” (*Poeta po końcu świata*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają J. Kiernicka i S. Beres, „*Odra*” 2000, nr 5, s. 50).

oczekiwania na ich kolejne nadejście) na barkach artystów spoczywa ciężar ustalania pojęć „wyrwanych” z homogenicznej rzeczywistości w akcie nazywania i oddających ją w ten sposób do „poznawczej dyspozycji” człowiekowi. Wiersz jest zapisem spotkania Heideggera z Celanem, będącego tragiczną konfrontacją filozofa mającego w swej biografii niechlubny epizod wyrażenia poparcia dla faszyzmu i poety, który zetknął się z tą zbrodniczą ideologią jako jej ofiara, przypłacając tę traumę samobójczą śmiercią. Za sprawą cytatu „I cóż po poecie w czasie marnym?” i odwołań do Heideggerowskiej recepcji tego poety trzecim bohaterem wiersza jest Hölderlin, a czwartym sam Różewicz. Autor *Niepokoju* wyciąga z „tekstów” ich biografii i własnych doświadczeń wnioski brzemiennie dla swojej postawy artystycznej, wybierając (jako jedyne możliwe) trwanie poza poezją.

Heidegger, z całym swoim filozoficznym rozgadaniem na temat egzystencji i sztuki, nie mógł wyjść z konfrontacji z Celanem zwycięsko, postawiony w obliczu człowieka, który artystyczną i etyczną konsekwencję posunął do ostatecznych granic. Tym samym została poddana w wątpliwość jego koncepcja poezji, przedstawiona przez analizę dzieła Hölderlina. Jednak, choć prawdziwa poezja występuje w tym utworze pod postacią śmierci, nie ma to nic wspólnego z odmówieniem jej waloru trwałości, nieśmiertelności – przeciwnie, oznacza potwierdzenie jej partycypowania w sferze wartości absolutnych, w wieczności¹⁴. To Celan „stał w prześwicie”, rozumianym przez Heideggera jako epifaniczne objawienie prawdy bytu. Różewicz pisze dalej o Celanie: „w świecie / z którego bogowie odeszli / dotknęła go poezja żywa / i odszedł za nimi”¹⁵. Kończące wiersz słowa: „Wiem że umrę cały / i stąd płynie / ta słaba pociecha // która daje siłę trwania poza poezją” są diagnozą śmiertelności poety, ale nie „żywej poezji”, która nie jest z nim tożsama. Problem polega na formie, jaką miałyby przybrać taka prawdziwa Poezja. Dewaluacji uległa tak naprawdę jej tradycyjna, słowna postać, to ona okazała się fałszywa, tak jak fałszywie zabrzmiało słowo Heideggera w momencie, gdy nie zostało poświadczzone i uwiarygodnione postawą autora. Powołanie się przez Różewicza na przykłady artystycznych losów Celana i Hölderlina jest postawieniem siebie wobec alternatywy śmierci lub obłędu. Ostateczny wybór to rezygnacja z Poezji.

Udzielając odpowiedzi na powtórzone w „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” za Hölderlinem pytanie: „I cóż po poecie w czasie marnym?”, możemy, wbrew deklaracjom Różewicza, zdefiniować rolę poety jako umie-

¹⁴ Na związek poezji i nieśmiertelności w *Plaskorzeźbie* wskazuje Jacek Łukasiewicz w recenzji tomu (J. Łukasiewicz, recenzja, „Odra” 1991, nr 10, s. 56).

¹⁵ T. Różewicz, „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, w: tegoż, *Plaskorzeźba*, s. 39.

jętność nadawania znaczenia rzeczywistości. W rękopisie wiersza (wszystkie utwory *Płaskorzeźby* Różewicz dopełnił rękopiśmiennymi wersjami) możemy przeczytać znaczący dopisek: „czarne kwiaty”, odsyłający wprost do tekstu Norwida o tym tytule. Tak jak poetycko, „znacząco” umierali bohaterowie *Czarnych kwiatów* Norwida, tak, dzięki czujności Różewicza, odchodzi Celand, którego samobójczy gest staje się punktem kulminacji najważniejszych treści całego wiersza i dowodem na to, że poezja zamieszkała poza słowem. Oba utwory, niczym specyficzna, poetycka „soczewka”, wydobywają ze strumienia zdarzeń pojedyncze, ludzkie przypadki, by przenieść je w wymiar uniwersalnych znaczeń. Samo podjęcie się tego zadania przez Różewicza przeczy tezie o degradacji rangi poetów.

Jak widać, poezja po odejściu Boga ze świata nie może już być taka sama, niekoniecznie jednak należy poszukiwać definicji jej nowej roli w ramach zaprzeczenia koncepcji Heideggera, jak chce tego Aneta Kula, autorka artykułu *Dlaczego Hölderlin*¹⁶. Zadanie poetyckiego słowa to przecież nie tylko sankcjonowanie rzeczywistości. W eseju *Cóż po poecie?*, również inspirowanym Hölderlinem, czytamy:

Brak Boga oznacza, że żaden Bóg nie skupia już na sobie ludzi i rzeczy w sposób oczywisty i jednoznaczny [...]. Wszelako brakiem Boga daje o sobie znać coś gorszego jeszcze. Nie tylko zbiegli Bogowie i zbiegł Bóg, lecz w dziejach świata wygasł blask boskości. Czas Nocy Świata jest marnym czasem, gdyż marnieje coraz bardziej. Zmarniał aż tak, że nie potrafi już rozpoznać, iż brak Boga jest właśnie brakiem¹⁷.

Różewicz nie wierzy, że słowo jest w stanie tę lukę wypełnić i pośredniczyć między ludźmi a zbiegłymi bogami, czy choćby, będącym efektem ich obecności, absolutnym systemem pojęć i wartości – to wszystko zostało bezpowrotnie utracone. A jednak właśnie materia poetycka staje się jedyną płaszczyzną, na której może wybrzmieć milczenie przypominające o tym fundamentalnym braku. Aneta Kula twierdzi, że:

Milczenie poety czyni powrót bogów niemożliwym. Świat skazany zostaje na obecność jedynie faktów i zjawisk dostępnych doświadczeniu zmysłowemu. Nie będzie w nim poezji stanowiącej „rękojmię trwałego bytu”¹⁸.

¹⁶ A. Kula, *Dlaczego Hölderlin*, „*Twórczość*” 2010, nr 3.

¹⁷ M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, w: tegoż: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór i przekł. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 168.

¹⁸ A. Kula, dz. cyt., s. 84. Autorka wprowadza cytat z tekstu H. G. Gadamera *Hölderlin i rzeczy przyszłe*, w: tegoż, *Rozum, dzieje, słowo*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1979, s. 162.

Jest zupełnie odwrotnie: milczenie to ostatnia szansa, by nie zapomnieć o tym, że świat nie jest ufundowany wyłącznie na zmysłowym doświadczeniu. W artystycznej postawie Różewicza, udokumentowanej zarówno własnymi tekstami, jak też starannie dozowanym udziałem w tzw. życiu literackim i doborem lektur, dostrzec można pokusę całkowitego zamknięcia. Oznaczałoby to jednak śmierć, nie tylko poety, ale i człowieka – nierozstrzygnięte pozostaje pytanie, czy byłby to przejaw najwyższej odwagi i bezkompromisowości, czy poddania się. Autor *Plaskorzeźby* pragnie jednak przede wszystkim ocalić komunikacyjny, semantyczny walor swego milczenia, stąd nie chce rezygnować z jego słownej oprawy. Powoływanie się na sylwetki tych, którzy wybrali ciszę jest jednym ze sposobów jego tematyzowania.

Różewicz, czyniąc bohaterami swoich tekstów Mickiewicza z czasów łożańskich, Celana, oszalałego Hölderlina, porozumiewającego się ze światem za pomocą małych karteczek śmiertelnie chorego Kafkę czy Akutagawę, „japońskiego nowelistę ur. w 1892 r.”, który, jak donosi notka pod poświęconym mu utworem, „popęłnił samobójstwo”, gdyż, jak to ujmuje sam wiersz, „był tak doskonały / i prosty / że zatęsknił do śmierci / uspił się / przeżywszy lat / trzydzieści pięć”¹⁹, także daje nam do zrozumienia ku jakiemu absolutnemu punktowi odniesienia zmierza jego poezja. Wszyscy ci artyści zamilkli jakby w jego imieniu. Zadaniem poety staje się wykorzystanie ich ostatecznego gestu jako artystycznego i egzystencyjnego znaku, zapobieżenie sytuacji, w której ich milczenie przeszłoby bez echa, przebrzmiało jak pusty dźwięk, zagłuszone zgiełkiem zjawisk tego świata.

W świetle tych rozważań milczenie stanowi nie dopełnienie, tylko zaprzeczenie języka, atrybut totalnej obcości, której obecność wiersz ma zasugerować. Adekwatnym komentarzem wydają się tu uwagi Stefana Lichańskiego dotyczące współczesnej poezji:

Milczenie współczesnej poezji nie jest odpowiednikiem wymownej ciszy pauz muzycznych ani też zawieszeniem głosu otwierającym pole dla sugestii tego, co niewypowiedzialne, dla owej poza zasięgiem słów zostającej „reszty”, o której mówi Szekspir. W milczeniu tym wyraża się raczej inkoherencja między słowem a światem, zerwanie się wzajemnego kontaktu²⁰.

Jeszcze dobitniej ujmuje charakter tego milczenia Hein Politzer, którego szkice poprzedził swoimi rozważaniami Lichański:

¹⁹ T. Różewicz, *Akutagawa*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, s. 295.

²⁰ S. Lichański, *Wstęp* do: H. Politzer, *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej*, przeł. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 11.

Tam, gdzie rozpad słowa odzwierciedla rozpad wartości, jedynym środkiem porozumiewania się pozostaje [...] milczenie, bezsłowne, równie w końcu niezrozumiałe jak i sama mowa artykułowana. Milczenie może oznaczać wszystko – albo nic²¹.

Nawiązana w ten sposób relacja z transcendencją ma charakter negatywnego doświadczenia – tym, czego doznajemy, jest poczucie braku, niedostępności. Jakby kontynuując myślenie Heideggera, Ryszard Nycz rozciąga tę zasadę na relację poetów, którzy w swojej twórczości chcą dać pierwszeństwo sferze przedmiotowej, „obiektywnej”, przed podmiotową z rzeczywistością jako taką, proponując „jako wykładnik całościowej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego”²² pojęcie epifanii:

W obrębie epifanicznego tekstu [...] stają się one [przedmioty – K.S.-M.] jedynie powierzchniowymi, empirycznymi symptomami, wykładnikami czy manifestacjami nieznanymi i niepoznawalnymi dotąd aspektów rzeczywistości, to znaczy takich, które ani nie wchodziły w skład wspólnie podzielonego doświadczenia, ani nie były dostępne (poznawalne) w inny sposób. W konsekwencji, nie są to obiekty czy aspekty rzeczywistości, które by można uznać za dające się zidentyfikować i określić niezależnie od ich językowo-artystycznej artykulacji. To zaś może oznaczać, że cechy przedmiotu – jeżeli nie samo jego istnienie – są [...] współzależne od medium, w którym się „ucieleśniają”²³.

Niezwykle rośnie tym samym ranga tego medium, czyli „epifanicznej literatury”, która „nabiera statusu autonomicznego (i uprzywilejowanego, bo przez nic nie zastępowalnego) narzędzia poznania owych «przedmiotów»”²⁴, a z biegiem XX wieku staje się nie tylko zapisem, ale też „miejscem epifanicznych wydarzeń”. Kolejne epoki wyznaczały odmienny zakres odkrywanej za sprawą sztuki „rzeczywistości” – w romantyzmie była to, według Nycza, niepojęta natura, w modernizmie – jej ukryty porządek, natomiast w dobie ponowoczesnej „pozbawiona esencji materia realności”²⁵. Wiele tekstów Różewicza można uznać za realizację koncepcji dzieła jako „negatywnej epifanii”, czyli „ślądu zawsze niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości”²⁶.

²¹ H. Politzer, *Milczenie syren...*, s. 43.

²² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 7.

²³ Tamże, s. 8. Pozwoliłam sobie na opuszczenie zastosowanego w tekście przez autora podziału na podpunkty.

²⁴ Tamże, s. 9.

²⁵ Tamże, s. 49.

²⁶ Tamże.

Pogodzenie się z tą sytuacją może być niezwykle trudne dla artysty, który swoim słowem chce w rzeczywistość ingerować. Sprzyjałoby temu przyjęcie założenia, że „epifaniczna literatura” nie jest dziedziną w pełni autonomiczną, gdyż partycypuje we własnościach rzeczy, jakie przedstawia²⁷, jednak od czasu spotkania z myślą Wittgensteina bliższa wydaje się Różewiczowi świadomość, iż reguły nazywania ustalane są w czysto językowej sferze, pozwalającej relacjonować „fakty”, ale bezsilnej wobec ich istoty.

Wydaje się, że dramat Różewicza polega na rozdarciu między poczuciem zamknięcia w językowej pułapce a pragnieniem dotknięcia przez słowo rzeczywistości, a czasem nawet „Czegoś” wielkiego, nieokreślonego poza nią. W materii swojej poezji prowokuje więc sytuacje, które naruszają jej szczelność i przypominają o tej tragicznej tęsknocie – będą to liczne fragmenty metapoetyckie, przemilczenia i „niekonsekwencje” jego twórczości, gdy „odtrącony” przez świat język neguje własną strukturę.

Przedstawiając w dużym uproszczeniu linię rozwojową Różewiczowskiej refleksji na ten temat, można powiedzieć, że na początku swej twórczości autor *Niepokoju* eksplorował poetycko sferę rzeczywistości, pilnie strzegąc jej granic – jak to ujmuje poemat *Et in Arcadia ego*: „rzeczywistość / jest wypełniona / rzeczywistością / przez pęknięcia w rzeczywistości / może przeniknąć wyobraźnia / [...] / Nie zostawić ani jednego miejsca / ani jednego białego pola / dla wyobraźni²⁸”; w jej drugiej fazie nie tyle te granice poszerzył, co naruszył, zmierzając w kierunku poetyki transgresywnej. Za moment nie przełomu (bo nie mamy tu do czynienia z nagłą przemianą czy zarzuceniem dawnych poglądów), ale pojawienia się w poezji Różewicza nowych jakości, wypada uznać lata sześćdziesiąte.

Wnioski z tych rozważań pozwalają sformułować tezy istotne dla wyjaśnienia przyczyn nienapisania przez Różewicza dramatu o Łukasińskim. Pierwsza z nich to przekonanie poety, że sztuka pozostaje jedyną płaszczyzną, na której może się objawić sfera *sacrum*, druga dotyczy milczenia jako najwłaściwszego „stanu skupienia” prawdziwej poezji.

Pogląd o sakralnym charakterze artystycznego przekazu Różewicz wyraził najdobitniej w niezwykle emocjonalnym fragmencie *Kartek wydartych z dziennika* z 1985 roku, będącym reakcją na przeczytaną w czasopiśmie „Radar” rozmowę z Tadeuszem Brzozowskim:

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ T. Różewicz, *Et in Arcadia ego*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, s. 78.

Czemu Ty poszukujesz „tajemnicy” we własnym brzuchu, w pięcie, w tajemniczycych głosach; Strefa Sacrum... sacrum... to właśnie twój obraz... nie wędruj po zaświatach... ale popatrz na obrazy, które namalowałeś... przyjrzyj im się... są wśród nich niezwykle obrazy... przejawiała się w nich jakaś resztką wygasającego absoulutu. Te „strzępy tkanek, kikuty... ludzie okaleczeni do granic możliwości” (jak powiada dziennikarka) to nic innego jak obraz rozkładającego się absoulutu, to nie „ludzie okaleczeni”, to okaleczony „absolut” (okaleczony w Tobie, w twojej wyobraźni i myśli). Człowiek, co został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, został zamordowany i tego nie mogli ukryć prawdziwi artyści. Reszta jest milczeniem²⁹.

Za komentarz do tych słów niech posłuży zaprezentowana przez Ryszarda Nycza metafora „tropu rzeczywistości”, w której zostały wykorzystane i powiązane zwłaszcza dwa homonimiczne znaczenia „tropu”:

[...] jako śladu, odcisku pozostawionego przez tego, który przechodził, czy w ogóle pozostałego po tym, co przeminęło; oraz tropu jako kategorii językowo-literackiej, obejmującej te „zwroty” retorycznej mowy, które (jak metafora, metonimia, symbol, alegoria, ironia) polegają na semantycznym przekształcaniu konwencjonalnego znaczenia przedmiotu.

Mówiąc najprościej, trop-ślad jest świadectwem istnienia; świadectwem tyleż bezspornym (bo „bezpośrednio” wywołanym przez przedmiot), co „ślepy” czy niezrozumiałym (bo ani nie jest do niego podobny, ani nie pozwala go pojąć – jako pozbawiony jakiegokolwiek semantycznej zawartości); trop retoryczny zaś albo obdarza sensem coś, co nie istnieje (lub jest tego sensu pozbawione), albo przekształca znaczenie czegoś już istniejącego i znaczącego³⁰.

Chociaż poniższe stwierdzenia mogą zabrzmieć kontrowersyjnie, są logiczną konsekwencją zaprezentowanych poglądów poety: kiedy Różewicz mówi, że historia Łukasińskiego wiąże się dla niego z *sacrum* i Eucharystią, wyraża tym samym pragnienie, aby wpisany w nie akt nadania ludzkiemu cierpieniu boskiego, eschatologicznego waloru (na tym polega tajemnica mszy) dokonał się na płaszczyźnie jego tekstu. Wobec przerwania więzi człowieka z Bogiem, tak dobitnie zilustrowanego w *Do piachu...*, „medium” miało przejąć boskie atrybuty. Antycypację utożsamienia sztuki z doświadczeniem religijnym odnajdujemy już we wczesnej fazie twórczości autora *Niepokoju*. Oto fragment wspomnień dotyczących 1945 roku:

²⁹ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 562.

³⁰ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 10–11.

Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisałem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka. To się łączyło nierozdzielnie³¹.

W tym samym tekście znajdzie się rzucona nawiasem uwaga: „przeżycie estetyczne wstąpiło na miejsce przeżycia religijnego”. Stwierdzenie to, choć z perspektywy 1965 roku, gdy zostało przywołane w utworze *Do źródeł*, miało być ekwiwalentem zarzuconego etapu młodzieńczych poszukiwań własnej ścieżki twórczej, wyznacza trwały kierunek myślenia Różewicza o naturze sztuki. Poeta ujawnił też tym samym, jak trudno było mu się pogodzić z utratą Boga – miejsce po Nim w jego pejzażu wewnętrznym nie mogło pozostać puste i natychmiast zostało wypełnione sferą aktywności artystycznej. Po latach poeta powróci do metafory zniszczonej gotyckiej świątyni dla zilustrowania stanu swego ducha w młodości:

Po wojnie znalazłem się w Krakowie, ponieważ chciałem studiować historię sztuki. Miałem wtedy ideę napisania poematu o zburzonym Kościele Mariackim, który – jak wiemy – nie był wcale zburzony, lecz w mojej wyobraźni jawił się jako ruina i pryzma cegieł. [...] Oczywiście, Kościół Mariacki w moim poemacie miał być alegorią całej kultury i cywilizacji europejskiej. Alegorią spustoszenia idei katedry, którą w sobie zawierał gotyk – wertykalnego dążenia do nieba, do absolutu i do Boga³².

Powstanie poematu na temat ruin Kościoła Mariackiego byłoby aktem analogicznym do odbudowania jego gmachu. Podobnie można traktować zamiar napisania sztuki o Łukasińskim – skończyć ten tekst to jakby odtworzyć świątynię. Tymczasem w wyobraźni Różewicza portret gotyckiej katedry przekształca się w opis „zamku na lodzie”:

[...] chciałem opisać „zamek na lodzie”. Była to w moim widzeniu (a raczej przeczuciu) konstrukcja bardzo skomplikowana, pełna korytarzy, izb, okien, przejść. Ta budowla była równocześnie ułożona „byle jak”, z kamieni, gałęzi, gazet, liści. Opis „zamku” powinien być precyzyjny. Nagle zapadam się i przestaję pisać. To, co napisałem nie zgadza się z tym, co sobie wyobraziłem. „Po drodze” powstaje inny wiersz, który chodzi za mną od roku 1961. [...] „Kamieniołom katedry milczał.” Z obrazem kamieniołomu (w mojej wyobraźni) łączy się puste miejsce

³¹ T. Różewicz, *Do źródeł*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 111. Słowa te, w identycznym brzmieniu, Różewicz włączy w 1991 roku do przemówienia z okazji przyznania mu *doktoratu honoris causa* Uniwersytetu Wrocławskiego. Zob.: T. Różewicz, „*Kiedy myślę o poezji w ogóle, myślę o Mickiewiczu*”, „*Odra*” 1998, nr 3.

³² *Poeta po końcu świata*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają J. Kiernicka i S. Bereś, „*Odra*” 2000, nr 5, s. 43.

otoczone skałami, a właściwie wyrąbane w skałach i wypełnione powietrzem. Nic. Miejsce po czymś. Gdybym w to miejsce po wyrąbanym i wywiezionym kamieniu wlał płynne złoto, srebro, ołów, światło, barwę [...], gdybym to wszystko potem wysadził w powietrze? Gdybym unieruchomił i utrzymał w powietrzu ten nowy kształt, gdybym jego odlew postawił na płaskim polu albo na placu nad dachami domów i kominami miasta... może to nowe zjawisko, ta nowa konstrukcja byłaby bliższa pierwotnej koncepcji niż ten „kamieniołom katedry”³³.

Konstrukcja „zamku na lodzie” z jej kruchością, doraźnością i skomplikowaniem stoi na antypodach idei zmaterializowanych w postaci gotyckiej katedry. Przedstawiona przez Różewicza płatanina „korytarzy, izb, okien, przejść” nasuwa skojarzenia ze strukturą labiryntu, tyle że okaleczoną. „Byle-jakość” opisywanej budowli odbiera jej bowiem możliwość pełnienia funkcji inicjacyjnej, jaką krył w sobie labirynt w mitach wszystkich kultur. To nie wizja kosmicznego ładu, jak w przypadku średniowiecznych świątyń, tylko ekwiwalent chaosu, który stał się domem współczesnego człowieka. Warto zwrócić uwagę, że poeta pozbawił projektowany przez siebie zamek jednej z konstytutywnych cech, właściwej zarówno zamkom rzeczywistym, jak i zasiedlającym ludzką fantazję – strzelistości. „Budowla równocześnie ułożona z kamieni, gazet i liści” (słowo: „równocześnie”, choć odnosi się do treści poprzedniego zdania, wpływa także na widzenie przez odbiorcę tego opisu sposobu ułożenia elementów konstrukcyjnych zamku), jeśli spróbowałibyśmy ją zwizualizować, przypomina raczej płaski kopiec, a może nawet wysypisko śmieci – w końcu właśnie obraz wielkiego śmietnika stanie się w dramacie *Stara kobieta wysiaduje* metaforą świata. Wrażenie „niskości”, ewokowane przez Różewicza wbrew archetypicznemu ujęciu obrazu zamku, potwierdza przeciwstawność tego motywu wobec toposu „gotyckiej katedry”, powracającego w dziele poety. Potwierdzenie ich antynomicznej łączności odnajdziemy w cytowanym powyżej fragmencie: dziwnym zrządzeniem praw poetyckiej wyobraźni zamiast planowanego wiersza o „zamku na lodzie” zaczyna powstawać utwór na temat „kamieniołomu katedry”. Tekst zostanie dokończony – jego ostateczną wersję, nieco inną od tej zaprojektowanej w *Zamku na lodzie*, odnajdziemy w tomie *Twarz trzecia* z 1968 roku. „Kamieniołom katedry” to nie ruina świątyni, ale puste po niej miejsce. Różnica jest zasadnicza, gdyż ruina odsyła do całości, jaką niegdyś stanowiła.

Opisanie ruin Kościoła Mariackiego oznaczałoby odwołanie się do ich uświęconej całości (kryje się za nią obraz świata), a w konsekwencji odbudowanie ufundowanego na niej wizerunku człowieka. Byłby to jednak portret

³³ T. Różewicz, *Zamek na lodzie* (notatka z lutego 1962 roku), w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 136–137.

fałszywy: proces rozpadu jest bowiem jednocześnie procesem destrukcji. Jedynie, co udaje się ocalić po zburzonej świątyni, to poczucie jej nieobecności. „Najplastyczniejszym / opisem chleba / jest opis głodu”³⁴, napisał Różewicz w znanym *Szkie do erotyku współczesnego*; parafrazując te słowa, można powiedzieć, że jedyny możliwy współcześnie sposób dotarcia do *sacrum* to celebrowanie jego braku. To poczucie utraty jest zarazem, żeby posłużyć się językiem Georgesa Bataille’a, „nadmiarem” przesądającym o naszym człowieczeństwie. W twórczości autora *Niepokoju* pobrzmiewają nuty myśli francuskiego skandalisty, dla którego profanacja stała się formą transgresji. Jak zauważa Tadeusz Komendant w komentarzu do *Historii oka i innych historii*, profanacja

[...] w przestrzeni oddanej naszym gestom przez naszą kulturę wyznacza nie tyle jedyny sposób na odnalezienie *sacrum* w jego bezpośredniej zawartości, lecz na odtworzenie go w jego pustej formie, tym samym w jego migotliwej nieobecności³⁵.

Mechanizm łamania zasad, wkraczania w sfery tabu, bezczeszczenia świętości po to, by, paradoksalnie, potwierdzić konieczność ich istnienia czy choćby śladu w pamięci, możemy dostrzec w wielu tekstach Różewicza. Do najbardziej ewidentnych przykładów realizacji tej strategii należy, przywoływany już, dramat *Do piachu...* czy wiersz *Widziałem Go*, z tomu *zawsze fragment*, gdzie konfrontacja ze śmierdzącym żebrakiem i widok brudnej podpaski porzuconej w krzakach przedstawione są jako akt Chrystusowej epifanii. Częste eksponowanie przez artystę cielesności i fizjologicznego aspektu człowieczeństwa staje się, w świetle tych rozważań, jednym ze sposobów docierania do *sacrum*. Dodatkowych i niezwykle ciekawych znaczeń nabiera też w tym kontekście stwierdzenie, że „bez ciała nie ma ofiary”, odnotowane przez Różewicza w 1973 roku jako fragment niewysłanego listu do Kazimierza Wyki:

[...] musi być najpierw ciało św. Franciszka czy też ciało św. Katarzyny, musi być ciało Chrystusa – bez ciała nie będzie ani ducha, ani duszy... ani „głosów”... ani stygmatów... św. Joanna musiała mieć ciało (i to może nawet „atrakcyjne” w sensie erotycznym), bo gdyby nie było ciała, to nie byłoby co spalić... bez ciała nie ma ofiary³⁶.

³⁴ T. Różewicz, *Szkie do erotyku współczesnego*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, s. 166.

³⁵ T. Komendant, *Oko błękitu*, w: G. Bataille, *Historia oka i inne historie*, wybór i wstęp T. Komendant, Kraków 1991, s. 21.

³⁶ T. Różewicz, *„Dusza z ciała wyleciała”*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 103–104.

Wciąż jednak mamy tu do czynienia ze swoistym negatywem świętości, który zdaje się nie zadowalać poety. O tym, że Różewicz poszukuje także pozytywnego wymiaru *sacrum*, świadczą słowa wypowiedziane w przywołanej już rozmowie z Kazimierzem Braunem:

TR: [...] Chodziło mi o wprowadzenie nowego *sacrum* na miejsce dawnego *sacrum*, którym współczesny człowiek mógłby się pożywić. [...]

KB: A czy dałoby się to nowe *sacrum* jakoś bliżej określić? Tradycyjne rozumienie łączyło *sacrum* z wiarą, z postawą religijną. Przeżywanie *sacrum* było uczestnictwem w świętości Boga. Czy *sacrum*, o którym ty mówisz, byłoby uczestnictwem w świętości człowieka?

TR: Świętości człowieka? Nie. To byłoby błędne. Zresztą to właśnie masz u Gombrowicza w *Ślubie...* Kościół „międzyludzki” czy coś takiego...

KB: Więc jednak trzeba szukać w tych rejonach: wiary, świętości.

TR: Tak. Z tym zastrzeżeniem, że my rozmawiamy blisko roku dwutysięcznego. I musisz także dopuścić, że prócz wierzących są olbrzymie masy... nie powiedziałbym „niewierzących”, to nie jest walczący „ateizm” dziewiętnastowieczny, ale są ludzie obojętni, zagubieni... Dla nich ten obszar *sacrum* jest jednak innym obszarem niż dla „wierzących”. [...]

TR: [...] Jak na nasze warunki, między Odrą a Wisłą, wyrażałem się [...] wyjątkowo jasno na temat mojej twórczości i w ogóle sztuki. Niemniej nigdy nie mówiłem jasno o metafizyce. U nas w dyskusjach literackich łączono z nią wszystko, co mętne, traktowano ją jakoś bardzo lekko, chcąc się pod nią schronić jak pod płaszczykiem... [...] Teraz też jest trudno – mówić o metafizyce. Może doszedłem do tego przez malarstwo. [...] Nie darmo godziny, dni, lata spędziłem w muzeach. Przecież malarze [...] są z samej swej natury wyłącznie metafizykami. [...] para butów van Gogha jest oczywiście parą butów metafizycznych. [...] Ja pisząc wiersz nawet o lata świetlne odległy od tego, co robi książdź Twardowski, mogę być bardziej metafizyczny od niego. Choć nie wyrzekam się nowego racjonalizmu...³⁷

Odnajdujemy tu także wyraźne potwierdzenie łączności sztuki z *sacrum*. Ta relacja nie kształtuje się jako proste następstwo (sztuka zamiast religii) czy utożsamienie, niewątpliwa jest jednak bliskość tych sfer. Artyści, jeśli traktują swoje zajęcie poważnie, nie mogą uciec od metafizyki, czyli pytań o istotę zjawisk, a to poszukiwanie odsyła ich ku obszarom uświęconego sensu, ku *sacrum*. Kolejny etap to stworzenie całościowego portretu człowieka. Być może udałoby się go nakreślić w dramacie o Łukasińskim – powstanie tego tekstu to jakby akt odbudowy świątyni, wyraz pragnienia pozytywnego doświadczenia *sacrum* – już nie profanacja, lecz afirmacja. W ten sposób powstałby też uporządkowany obraz świata, za który dawniej odpowiadała religia. Scedowanie jej funkcji na sztukę, zwłaszcza w takim zakresie, w jakim miało to

³⁷ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, s. 110–116.

mieć miejsce na kartach utworu o Łukasińskim, wydaje się zadaniem zbyt ambitnym, bo nawet traktowane bardzo serio poetyckie słowo pozostaje literaturą, „tropem” absolutu sprowadzonym do ludzkiego wymiaru. Zbyt dojmujące jest też Różewiczowskie poczucie rozpadu świata, by móc ufundować na nim tekst-świątynię, w której wspólny sens zjednoczyłby jednostkę, historię i sztukę. Nie chcąc obniżyć postawionych *Kluczowi* wymagań, poeta wolał ostatecznie zrezygnować ze swych zamiarów.

Dzięki tej rezygnacji udało się jednak ocalić historię Łukasińskiego przed kompromisem, jakim stało się dla Różewicza przekładanie Poezji na język zrealizowanych wierszy. Jak sam przyznał, zwierając się ze swoich trudności w pracy nad planowanym dramatem, „tu trzeba Poety” i Poezji. Skoro najprawdziwsiymi poetami są ci, którzy wybrali milczenie, a najpiękniejszymi wierszami te, które nigdy nie ujrzały światła dziennego, ukryte życie sztuki o Łukasińskim staje się bardzo wymowne: jako utwór nienapisany, egzystuje ona bliżej Poezji. Jak zauważa Andrzej Zieniewicz:

Pewne sprawy po prostu „nie dadzą się” powiedzieć. Zabrzmią pusto lub fałszywie. [...] W języku [...] wypowiedziane być może jedynie to, co się rozpada; to zaś, co opiera się kryzysowi, wypowiedziane być nie może. [...] Różewicz tak układa wypowiedź, by to, co opiera się kryzysowi, znalazło się poza tekstem. W strefie [...] ciszy wiersza. I cisza ta staje się z biegiem czasu zasadniczym tworzywem utworów³⁸.

W przypadku *Klucza* okazała się tworzywem jedynym.

On a Play Which Does Not Exist. Why Did Różewicz Not Write a Drama about Walerian Łukasiński?

Summary

The paper contains the answer to the question why Tadeusz Różewicz did not realize his intention to write a play about Walerian Łukasiński, Polish patriot, who spent 46 years in a Russian prison, for many years with the ban on communication. In order to give it, the author analyzes the relation of poetry, silence and *sacrum* in Różewicz's literary works and his author's expressions, formulating a thesis that not having written a play on Łukasiński was a manifestation of the poet's maximalism: searching for an expression of tragism, and especially the prisoner's silence, he preferred to leave them in the sphere of silence, beyond the word.

³⁸ A. Zieniewicz, *Różewicz – cisza wiersza (zapiski)*, „Poezja” 1982, nr 5/6, s. 46.