

## Strategia nierozstrzygalności w wierszu *jest taki pomnik* Tadeusza Różewicza

ABSTRACT. Mikołajczak Małgorzata, *Strategia nierozstrzygalności w wierszu jest taki pomnik Tadeusza Różewicza* [The strategy of undecidability in the Tadeusz Różewicz's poem *jest taki pomnik*]. „Przestrzenie Teorii” 31. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 143–156. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.31.7.

The article deals with Tadeusz Różewicz's poem *jest taki pomnik* and puts forward a new interpretation concerning the mechanisms he uses to construct meanings. The author focuses on three issues: (1) the role of photography as an interpreter, (2) intertextual encryption of key contexts for the spiritual idea of the poem, (3) the allopathic function of laughter. She also indicates components of the strategy of undecidability, as a result of which a work containing what might seem an unambiguous ideological statement launches mechanisms guarding against one-way reading.

KEYWORDS: Tadeusz Różewicz, strategy of undecidability, photography, intertextual encryption, laughter

*...pomniki dostarczają najczęściej bodźca do refleksji.  
Tkwią one w umysłach potomnych niby cierni.*

Peter Steinbach

*Wszyscy komentatorzy są bezradni wobec znakomitej  
końcowej formuły tego wiersza.*

Jacek Łukasiewicz

Wiersz *jest taki pomnik* Tadeusza Różewicza doczekał się już kilku opracowań. Najwięcej uwagi poświęcił mu Wojciech Kudyba<sup>1</sup>. Wychodząc od kwestii formalnych (analizy konwencji gatunkowej i ekfrastyczności), badacz interpretuje ów utwór jako próbę rewaloryzacji zapomnianej postaci Jana XXIII i podkreśla „głębką wspólnotę duchową” oraz „niezwykłą emocjonalną więź” poety z papieżem. Pomimo że Kudyba nie daje jednoznacznej wykładni postawy religijnej podmiotu, to rozpatruje ją w kategoriach wiary, którą uobecnia pomnikowa postać, a pojawiające się w wierszu stwierdzenie „jaki tam ze mnie ateista” określa jako „wyraźną, niedwuznaczną deklarację światopoglądową”.

<sup>1</sup> Por. W. Kudyba, *Różewicz pisze odę dla papieża*, „Topos” 2005, nr 5–6, s. 93–99. Poszerzona wersja zawartej tu interpretacji wiersza *jest taki pomnik*, zatytułowana *Ateista spotyka papieża*, znalazła się w książce *Wiersze wobec Innego*, Sopot 2012, s. 23–35. Cytowane fragmenty wypowiedzi Kudyby pochodzą z artykułu ogłoszonego w „Toposie” i znajdują się na stronie 99.

Odmiennego zdania jest Dariusz Szczukowski, który odczytuje wiersz poświęcony statui papieża jako polemiczny dialog z *Odą na osiemdziesiątę urodziny Jana Pawła II* Czesława Miłosza. Różewicz, jak stwierdza, poszukuje innego języka dla wyrażenia doświadczenia religijnego niż ten, którym mówi autor ody, dlatego dystansuje się wobec postawy Miłosza i umieszcza siebie poza nurtem katolicyzmu związanego z kultem Jana Pawła II<sup>2</sup>. O ile Kudyba rozpatrywał sytuację liryczną wiersza jako rodzaj „spotkania w horyzoncie wartości”<sup>3</sup>, o tyle Szczukowski pisze o „niezbywalnym rysie obcości pomnika”<sup>4</sup> i traktuje duchowość, przejawiającą się w wierszu, jako reprezentację figury wykluczonej z obiegowego „paradygmatu religijności”.

Ku takiemu odczytaniu skłania się też Wojciech Browarny, jego omówienie idzie jednak w innym jeszcze kierunku, uwzględniającym Różewiczowską topografię i (auto)biografię. W ocenie badacza poeta jest krytyczny zarówno wobec absolutyzowanych wiar i ideologii, jak i rytuałów upamiętniania przeszłości, a sensory wiersza rodzą się na styku spotkania Różewicza z Wrocławiem traktowanym jako miasto wielokulturowe i wieloreligijne oraz z papieżem, patronującym „Kościołowi otwartemu na problemy społeczne, prowadzącemu ekumeniczny dialog z innowiercami, tolerującemu niewierzących lub wątpiących”<sup>5</sup>.

Najnowsze omówienie wiersza autorstwa Agnieszki Czyżak koncentruje się na interakcji między wierszem a ukazaną w nim przestrzenią miasta i pomnika. Problem wiary i religii nie zostaje tu rozwinięty. Czyżak stwierdza jedynie, że statua papieża jest „ikoną, zabrudzonym i wypaczonym, ale jednak oknem na inne wymiary bytu”<sup>6</sup>.

Refleksja badawcza dotycząca utworu *jest taki pomnik* nie ogranicza się do przywołanych wypowiedzi i należałoby tu odnotować również okazjonalne komentarze takich między innymi autorów, jak Witold Kruszewski, Jacek Łukasiewicz i Piotr Bogalecki<sup>7</sup>. Niemniej już powyższe zestawienie poka-

---

<sup>2</sup> D. Szczukowski, *Dwóch poetów i dwóch papieży (Jan Paweł II Czesława Miłosza i Jan XXIII Tadeusza Różewicza)*, „Język – Szkoła – Religia” 2009, nr 4, s. 370–379. Artykuł przynosi rozwinięcie tez interpretacyjnych zawartych w monografii *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 193–195, 201.

<sup>3</sup> W. Kudyba, *Różewicz...*, s. 98.

<sup>4</sup> D. Szczukowski, *Dwóch poetów...*, s. 376.

<sup>5</sup> W. Browarny, *Miejsce jako forma „spustoszona”*, [w:] tegoż, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013, s. 473.

<sup>6</sup> A. Czyżak, „*Jest we Wrocławiu poczwarą*”, [w:] tejże, *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje*, Poznań 2018, s. 33.

<sup>7</sup> Por. W. Kruszewski, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005, s. 12; J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 340; P. Bogalecki, *Widma poety, poeta widma. Trzy śmierci Tadeusza Różewicza*, [w:] *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016, s. 237.

zuje – i jest to główny powód, dla którego poczyniłam je na wstępie – że oto mamy do czynienia z jednym z tych wierszy Różewicza, które, wzbudzając zainteresowanie badaczy, nie poddają się jednoznacznej wykładni. W tym wypadku uwagę interpretatorów przykuwa zarówno nietypowy pomnik, jak i związane z nim treści religijne. Najwięcej jednak znaków zapytania rodzi duchowe przesłanie utworu, co samo w sobie nie wydaje się zaskakujące – wiersz dotyka wszak jednej z najbardziej frapujących w poezji Różewicza kwestii, jaką stanowi relacja wiary i niewiary i w odniesieniu do niej daje się czytać całkiem przeciwstawnie. Interpretacyjne rozbieżności dotyczą głównie końcowej wypowiedzi (od słów „ale mój Dobry Papięzu”), która jednych (Kudyba, Kruszewski) upewnia w przeświadczeniu, że wiersz zawiera wyznanie światopoglądowe, natomiast dla innych (Szczukowski, Bogalecki) stanowi jeszcze jedno potwierdzenie milczenia poety na temat Boga, próbę wyrażenia Nienazywalnego (Łukasiewicz, Czyżak) i/lub świadectwo dystansowania się Różewicza wobec oficjalnego katolicyzmu (Szczukowski, Browarny).

Interpretacja, którą chcę zaproponować, bynajmniej nie rozstrzyga owych dylematów, zwłaszcza że, jak zauważa Andrzej Skrendo, w sprawach religijności i ateizmu poeta zdaje się „przebywać równocześnie po ich obu stronach, albo też po żadnej z nich”<sup>8</sup>. Jej głównym celem jest próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego takie rozstrzygnięcie nie jest w ogóle możliwe oraz – co się z tym wiąże – jak w tym wypadku realizuje się Różewiczowska „semantyka wieloznaczności”<sup>9</sup>. Mówiąc inaczej, chodziłoby nie o problem wiary/niewiary Różewicza, ale o ukazanie strategii budowania znaczeń, w efekcie której powstaje „koniunkcja wykluczających się alternatyw”<sup>10</sup>; o przesunięcie uwagi z metafizyki na poetykę. Dlatego już na wstępie stawiam tezę, którą w tym artykule chciałabym obronić: wiersz *jest taki pomnik*, zawierający pozornie jednoznaczną deklarację podmiotu, uruchamia mechanizmy, które zabezpieczają przed jednokierunkową lekturą i uniemożliwiają odczytanie przesłania utworu. W swoich rozważaniach skupię się na niepodejmowanych dotąd tropach interpretacyjnych, które wiążą się z fotografią dołączoną do wiersza, intertekstualnością i komizmem. Interesować mnie będą głównie trzy kwestie: (1) rola fotografii jako interpretanta wnikającego w poetykę utworu, (2) intertekstualne szyfrowanie kontekstów kluczowych dla duchowego przesłania wiersza, (3) alopacyjna funkcja śmiechu. Analizując wywiedzione stąd porządki znaczeniowe, spróbuję wskazać komponenty zastosowanej w wierszu strategii nierozstrzygalności.

<sup>8</sup> A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2013, s. 36.

<sup>9</sup> R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 197.

<sup>10</sup> Tamże.

## Fotografia

Fotografię poprzedzającą tekst wiersza (przedstawia ona pomnik papieża i poetę stojącego naprzeciwko pomnika, odwróconego do nas plecami) można odbierać jako medium, które wspomaga poetyckie słowo, jako figurę reprezentacji bądź znak indeksalny ostensywnie wskazujący na sytuację przedstawioną w utworze. Tak traktują ją Kudyba i Szczukowski. Zdjęcie jest „uwierzytelnieniem reporterskiego dyskursu”<sup>11</sup> – stwierdza pierwszy, „Na fotografii zamieszczonej w *szarej strefie* widzimy poetę stojącego w bliskiej odległości od wyjątkowej brzydoty pomnika Jana XXIII. Na twarzy papieża maluje się uśmiech”<sup>12</sup> – pisze drugi.

Jeśli jednak poprzestaniemy na tego typu konstatacji, sprowadzając rolę zdjęcia do wymiaru dokumentalnego (zaświadczenia opisywanej rzeczywistości), umknie nam ważny sygnał interpretacyjny. Fotografia bowiem – niezależnie od tego, czy stanowi przedmiot ujęty w narracji czy, jak to się dzieje w tym wypadku, funkcjonuje osobno jako paratekstowy *ready made* – zawsze jednocześnie przedstawia i wyraża. „Zdjęcia nie istnieją tylko jako rodzaj ilustracji tekstu czy temat opisu, rozmów lub działań książkowych bohaterów i narratora, ale wielogłosowo wnikają w poetykę utworów”<sup>13</sup> – zauważa Marta Koszowy w kontekście współczesnej prozy, a opinię tę można z powodzeniem odnieść do poezji Różewicza. Praktyka włączania zdjęć do tomu poetyckiego, zainicjowana w zbiorze szkiców wspomnieniowych i lirycznych zapisków zatytułowanych *Matka odchodzi*, potwierdza, że fotografia znacząco kształtuje poetykę jego książek.

W tomie napisanym po śmierci matki wśród rodzinnych fotografii zamieszczony został portret Stefanii Różewicz. Widnieje pod nim zdanie, wielokrotnie powtarzane w książce: „Oczy matki spoczywają na mnie”. W odniesieniu do fotografii towarzyszącej wierszowi *jest taki pomnik* można by, parafrazując tamte słowa, powiedzieć: „oczy Jana XXIII spoczywają na mnie”. Podobnie jak w sytuacji tamtego portretu i tu „uruchamia się [...] empatyczne współbycie w obliczu innej osoby widza/czytelnika i autora”<sup>14</sup>. Analogia jest jednak tylko po części prawdziwa. Z fotografii zamieszczonej na 32. stronie *szarej strefy* na czytelnika i poetę patrzą bowiem nie oczy

<sup>11</sup> W. Kudyba, *Różewicz...*, s. 95.

<sup>12</sup> D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz...*, s. 193.

<sup>13</sup> M. Koszowy, *Fotografia w literaturze. Zdjęcie jako figura i strategia literacka*, [w:] *teżże, W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna funkcja fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013, s. 34.

<sup>14</sup> A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 117.

papieża, ale jego pomnikowej reprezentacji. Jeżeli zdjęcie ma właściwość unieruchamiania czasu, to w tym wypadku mamy do czynienia z unieruchomieniem unieruchomienia – „zatrzymaniem” drugiego stopnia. O ile jednak fotografia matki dwojako unieruchamiała przeszłość – na sposób znamieny dla fotografii jako takiej oraz na rzecz czystej pozaczasowości, wyrażając pragnienie transcendencji, jak pisze o tym Anna Łebkowska<sup>15</sup> – o tyle fotografia pomnika papieża, będąca reprezentacją reprezentacji, potęguje efekt transcendowania „tu i teraz”. Można tu wręcz mówić o stanięciu oko w oko z wiecznością i o zrodzonym stąd przymusie refleksji ukierunkowanej eschatologicznie.

„Zadanie pomnika to przewycięzanie śmierci”<sup>16</sup> – pisze Peter Steinbach, a stwierdzając ową oczywistość, zauważa również, że pomnik istnieje jako upominanie, znak zapytania, okazja do odpowiedzi i że jego zadaniem jest rodzić kontrowersje, skłaniać do refleksji. Idąc za tą myślą, trzeba by zapytać: co dzieje się wówczas, gdy pomnik przedstawia osobę duchowną, która już ze względu na swój status niejako otwiera inny wymiar „bycia”? Jak wpływa na tę sytuację fakt, że ową osobą jest papież, któremu według tradycji chrześcijańskiej powierzone zostały klucze do Królestwa Niebieskiego? Czym staje się wówczas memoratywna statua – metonimią absolutu? figurą mediacji? śladem Obecności? A idąc jeszcze dalej: czym jest ona dla autora „litanii do nieobecności Boga”<sup>17</sup>, jak powie o wierszu *cierń* Magdalena Heydel? Czy znosi ambiwalencje narosłe wokół idei odejścia Boga i pustego nieba? Pomniki – stwierdza cytowany wyżej Steinbach – „tkwią [...] w umysłach potomnych niby cień”<sup>18</sup>.

Sprawa nie jest bynajmniej oczywista, a odpowiedzi na wyżej postawione pytania komplikują się, jeśli wziąć pod uwagę autokreacyjny aspekt omawianej fotografii. Podejmując ów trop, na początku już trzeba zauważyć, że jest to jedyne zdjęcie zamieszczone w *szarej strefie* i, co się z tym wiąże, stanowi ono jedyną ikoniczną reprezentację autora (jego sylwetkę, uchwyconą w momencie spotkania z pomnikiem). Jeśli przywołamy odnotowany przez Browarnego wątek autobiograficzny (nawiązania do postaci Jana XXIII w twórczości poety), a także sposób autoprezentacji podmiotu, który ujawnia się nie tylko poprzez charakterystyczne dla liryki bezpośredniej zaimki osobowe, ale też za sprawą osobowej atry-

<sup>15</sup> Por. tamże, s. 118.

<sup>16</sup> P. Steinbach, *O wysiłku pamięci. Myśleć, pamiętać, stawiać pomniki*, [w:] *Opór – sprzeciw – rezystencja. Postawy społeczności niemieckiej w Trzeciej Rzeszy a pamięć zbiorowa*, Poznań 2001, s. 253.

<sup>17</sup> M. Heydel, *Cień Różewicza. T.S. Eliot w wierszach autora „niepokoju”*, [w:] *też*, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 138.

<sup>18</sup> P. Steinbach, dz. cyt., s. 258.

bucji („błogosławisz mi/ Tadeuszowi Judzie z Radomska”), to nie ulega wątpliwości, że impuls płynący z fotografii ma wymiar autonarracyjny i zawiera sugestię lektury w porządku autobiografii, a wiersz jest niejako odpowiedzią na ów sygnał.

A jednak konfrontacja obu sposobów autoprezentacji unaocznia istniejący między nimi rozdźwięk. Na fotografii poeta stoi odwrócony do czytelnika plecami, nie widzimy jego twarzy. Zdjęcie tyleż ukazuje, co skrywa autora. W wierszu na pozór dzieje się odwrotnie. Ostentacyjna autoidentyfikacja („Tadeuszowi Judzie z Radomska”) daje asumpt do utożsamienia podmiotu mówiącego z autorem i traktowania jego wypowiedzi w kategoriach wyznania, a dodatkowo wprowadza ważny kontekst religijny. Tak zresztą interpretują to przywoływani wcześniej badacze, choć każdy z nich przypisuje tej atrybucji inną funkcję. Szczukowski stwierdza, że przybranie imienia apostoła ma cel performatywny i pozwala zdystansować się wobec sposobów odbioru poety jako „ateisty”. Zdaniem Kudyby, występując pod imieniem Judy Tadeusza, patrona od spraw beznadziejnych, Różewicz świadomie konstruuje „głębką wspólnotę duchową z Ojcem Świętym”. Browarny natomiast, polemizując z tą interpretacją, przywołuje analogiczny podpis z listu do Nowosielskich (z 14 kwietnia 1973 roku) i pisze:

Być może przyjęcie przydomka Tadeusza Judy nie oznacza tylko „głębszej wspólnoty duchowej z Ojcem Świętym”, jak sądzi Wojciech Kudyba, ale również do rodowodu apostoła Chrystusa, ucznia o hebrajskim imieniu, które jest tropem rodzinnego polsko-żydowskiego pochodzenia pisarza i jego powikłanej przez historię biografii<sup>19</sup>.

Interpretacja imiennego samookreślenia wcale jednak nie wymaga autobiograficznego śledztwa, można je odczytywać w innym jeszcze kluczu interpretacyjnym – jako imitację sygnatury średniowiecznych twórców, podpisujących swe dzieła imieniem oraz miejscem pochodzenia. A wówczas akt autoprezentacji pieczętowany symbolicznym gestem błogosławieństwa („ręką z brzucha wystającą jak z granitowej beczki błogosławisz mi”), byłby nawiązaniem do praktyki anonimowego podpisywania utworów tworzonych *ad maioram Dei gloriam*, co z kolei wiązałoby się z przesunięciem uwagi z artysty na dzieło. Taką interpretację uprawomocnia z jednej strony charakterystyczne odwrócenie perspektywy w zakończeniu wiersza („nieważne co ja..., ważne, co On...”), z drugiej – sytuacja przedstawiona na fotografii, będąca nawiązaniem do malarskiej kompozycji *Rückenfigur* (niem. postać odwrócona tyłem), która odwraca uwagę od cech indywidualnych: twarz poety, zakryta przed odbiorcą, powoduje zakłócenie tożsamości; „ja” wzięte w nawias odwróconych pleców staje się ikoną bohatera przedstawianego

<sup>19</sup> W. Browarny, dz. cyt., s. 475.

w romantycznym pejzażu mistycznym i zarazem odpowiednikiem Różewiczowskiego „bohatera bez twarzy”<sup>20</sup>.

Fotografia sprawia równocześnie, że owo „zakrycie” można traktować inaczej – w relacji do teologii negatywnej (apofatycznej) i charakterystycznej dla poety postawy milczenia na temat Boga (pragnienia jego obecności i doświadczenia braku). „Apofatyczna wolta”, jak nazywa wypowiedź wieńczącą utwór Bogalecki<sup>21</sup>, współbrzmi z apofatycznym (skupionym na braku) charakterem fotografii – ta opiera się bowiem na dialektycznej dychotomii: będąc środkiem reprezentacji, uzmysławia kryzys referencji, poprzez swą reprodukcyjność zaprzecza oryginalności i jedności podmiotu. Koszowy pisze o niej, że

fotografia jest dialogiczna z natury, zawiera zamknięte w sobie sprzeczne głosy, jest ustanowiona na przeciwieństwach, które istnieją w niej równocześnie, nie jest ich syntezą, a całością, w której występują obok siebie przeciwne bieguny. Można by zaryzykować tezę, że jako dialektyczna, zawierająca biegunowe przeciwieństwa całość – fotografia zaświadcza istnienie rzeczywistości, a jako aporetyczna, wchłaniająca te same bieguny struktura ujawnia ich ambiwalencję: moc i niemoc istnienia<sup>22</sup>.

W wierszu Różewicza występuje podobna ambiwalencja. Dialog poety z pomnikiem, osadzony w horyzoncie myśli apofatycznej, ustanawia reprezentację i zarazem jej zaprzecza; gra między tożsamościową identyfikacją a zasłonięciem tożsamości demaskuje i wyraża kryzys obecności. Chodziłoby o efekt włączenia i wyłączenia, uczestnictwa i wyobcowania, który w odniesieniu do fotografii opisała Susan Sontag<sup>23</sup>, a który jest jednym z komponentów mechanizmu nierozstrzygalności. Wiersz stanowi niejako respons na aporetyczność zdjęcia, zdjęcie natomiast potwierdza i poręcza aporetyczność monologu lirycznego – wnikać w poetykę wiersza, pełni funkcję interpretanta.

---

<sup>20</sup> Jak pisze Alina Kowalczykowa, człowiek w pejzażu mistycznym „stoi między widzem a źródłem światła, przez co zaostrzają się wprawdzie kontury postaci, ale jej indywidualne rysy zostają zatarte; upodabnia się do cienia. Najczęściej zamyślony, zastygły w bezruchu, patrzy ku horyzontowi, odwracając od nas twarz” (*Mroczna sylwetka człowieka*, [w:] *też*, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 55–56). Por także: P.H. Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, [w:] *IkonoGRAFIA romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977; E. Rzucidło, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rueckenfigur zum Landschaftsbild*, Münster 1998. Na związek fotografii zamieszczanej w *szarej strefie* z tymi przedstawieniami zwróciła mi uwagę dr Katarzyna Szewczyk-Haake. Jeśli chodzi o „Różewiczowskiego bohatera bez twarzy” por. R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 106.

<sup>21</sup> P. Bogalecki, *Widma poety...*, s. 237.

<sup>22</sup> M. Koszowy, *Fotografia...*, s. 36.

<sup>23</sup> Por. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.

## Intertekstualność

Podczas gdy fotografia stanowi rodzaj dołączonej do tekstu „instrukcji obsługi”, za immanentną dyrektywę interpretacyjną, formalno-semantyczną zasadę organizacyjną wiersza należy uznać intertekstualność. Utwór Różewicza to nie tylko rozmowa poety z pomnikiem, ale dialog nabrzmiały cudzymi głosami. Poeta łączy stylistyczne rejestry i różne idiomy, wprowadza elementy zapożyczone, jakimi są cytaty, kryptocytaty, klisze językowe i, operując elementami techniki kolażu, sprawia, że wiersz przybiera „efemeryczną postać tekstowego «splotu» heteronomicznych własności dyskursywnych” – jak o poetyce intertekstualnej, charakterystycznej dla ponowoczesnej estetyki, pisze Ryszard Nycz<sup>24</sup>. Dzięki tej poetyce osobowy indywidualny głos autora ulega osłabieniu. Dlatego jej działanie można przyrównać do wyżej opisanego mechanizmu fotografii – w tym wypadku chodzi jednak o wewnątrztekstowy efekt zawieszenia referencji, polegający na odpersonalizowaniu monologu lirycznego.

Intertekstualność, która prowadzi do dezindywidualizacji podmiotu, pełni tu inną jeszcze funkcję – jest podstawą parodii wykorzystującej kontrast przeciwstawnych rejestrów stylistycznych, dykcji wysokiej i kolokwialnej, emocjonalnego napięcia i żartu. W ten sposób poeta prowadzi wielopłaszczyznową (na poziomie gatunku, stylu, kompozycji, treści) grę z tradycją – przede wszystkim romantyczną. Romantyzm jest tu uobecniony za sprawą cytatu (wyróżniony kursywą fragment wiersza *Z Buonarrotiego* Cypriana Norwida „Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia/ Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia”), parafrazy (fragmentu *Pana Tadeusza*: „takie to były u nas ciemne/ sprawy i zabawy/ w one lata”), aluzji (paralela inicjalnych wersów wiersza *Uspokojenie* Juliusza Słowackiego i początku wiersza Różewicza: „jest u nas kolumna w Warszawie” i „jest taki pomnik na Ostrowie Tumskim”).

To nie wszystko, gdyż oprócz nawiązań do konkretnych utworów, które zresztą wskazywali dotychczasowi interpretatorzy, w wierszu pojawiają się elementy romantycznej konwencji stylistycznej, operującej wyrazistą ekspresją i retorycznością. Podniosła w tonie rozmowa z pomnikiem apeluje przede wszystkim do poezji Adama Mickiewicza, o której Czesław Zgorzelski, charakteryzując sztukę poetycką wieszczą, pisał, że „rodzi się jako nieodłączny przejaw uniesienia lirycznego, jako oczywisty i naturalny rezultat potrzeby poetyckiego wyrażenia gwałtowności emocjonalnej”<sup>25</sup>. Wyrazistym przykładem owego idiomu jest motyw pobudki, utrzymany w konwencji XIX-wiecznych pobudek narodowowyzwoleńczych. „zbutnij się/ przerwij

<sup>24</sup> R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 51.

<sup>25</sup> Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 2001, s. 472.



sen/ rusz do Rzymu/ do Sotto il Monte” – nawołuje poeta, by zaraz w kolejnym fragmencie skonfrontować styl podniosły z trywializacją: „sen mara Bóg wiara/ jest we Wrocławiu/ kamienna poczwara”.

Sfera romantycznych odniesień obejmuje również fotografię – sylwetka poety odwróconego plecami nawiązuje do wspomnianej kompozycji *Rückenfigur*, kojarzonej z niemieckim malarstwem romantycznym. Takie przedstawienie, charakterystyczne dla pejzaży Caspara Davida Friedricha, wydobywało kontemplacyjność przeżycia, przekształcało świat materii w świat ducha, a uzmysławiając wszechwładzę nieskończoności, kierowało ku transcendencji<sup>26</sup>.

Rola wskazanych sygnałów nie ogranicza się do stylistycznego ornamentu, nie chodzi tylko o malarską aluzję i zabawę „cudzym głosem”. Zasada „podwójnego kodowania” szyfruje metafizyczne przesłanie i odsyła do projektu duchowego kojarzonego z romantyzmem. Romantyzmem, należy tu dodać, jako jednym z paradygmatów nowożytności, proponującym metafizyczną wizję uniwersum oraz wizję kultury, w której dominuje kategoria duchowości i który w obliczu rozpadu tradycyjnych modeli mitologii porządkujących egzystencję „będzie usiłował skonstruować/zrekonstruować mitologie, które sprostałyby wyzwaniom nowoczesności, stałyby się mitologiami nowoczesnego «ja»”<sup>27</sup>. W wypadku twórczości Różewicza, będącej artykulacją doświadczeń kluczowych dla nowoczesności<sup>28</sup>, tak rozumiany romantyzm stanowi jedną z ważniejszych tradycji. Niebezpiecznie *szara strefa* wpisana została w projekt metafizyczno-egzystencjalny zaczerpnięty z *Fausta* Goethego<sup>29</sup>.

Dla podjętych tu rozważań ważniejszy wydaje się jednak inny wywieziony z modelu romantycznej duchowości projekt, który apeluje do *Ziemi jałowej* i *Wydrążonych ludzi* Thomasa Stearns Eliota i w odniesieniu do nich portretuje kondycję duchową człowieka żyjącego w drugiej połowie XX wieku. Zasyfrowane odniesienia do Eliotowskich poematów pozwalają sytuować wiersz Różewicza w obrębie prowadzonego przez poetę dialogu z Eliotowską wizją duchowości i kultury<sup>30</sup>. Już w pierwszej części utworu (do

<sup>26</sup> Por. A. Kowalczykova, dz. cyt., s. 56–57.

<sup>27</sup> Por. M. Kuziak, *Romantyzm i nowoczesność?*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 6.

<sup>28</sup> Por. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia...*, s. 206.

<sup>29</sup> Faustowska proveniencję mają cztery szare niewiasty – Brak, Wina, Troska i Bieda, przywołane w otwierającym tom utworze pt. *Pajęczyna*. U Goethego podążają one śladem człowieka, wprowadzając zamęt w jego życie, zapowiadają też nadejście swego brata – Zgonu.

<sup>30</sup> Na ten temat por. M. Heydel, dz. cyt., s. 96–142. Badaczka dostrzega również kryptocytaty z *Ziemi jałowej* oraz aluzję do zawartego w pierwszych słowach poematu obrazu życia współczesnych duszyczek w *Rozmowie z księciem* Różewicza (tamże, s. 112).

słów „Zobaczyłem w butelce...”) metoda opisu prowadzi do wywołania wizji („zobaczyłem w butelce”), a impulsy skojarzeniowe rodzą ciąg metaforycznych nawiązań do *Ziemi jałowej* Eliota. Sygnałem inicjalnym, metonimicznym znakiem wywoławczym eliotowskiego krajobrazu jest „suchy badył”. Kolejny impuls to aluzja do pory roku. Zapytanie o kwiecień jako miesiąc pamięci przywodzi na myśl tyleż hasło propagowane w PRL-u („Kwiecień miesiącem pamięci narodowej”), co słynne słowa rozpoczynające poemat Eliota („Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi z nieżywej ziemi łodygi bzu, miesza Pamięć i pożądanie”). „Ziemia jałowa” – symbol duchowo zdegradowanej cywilizacji, której stan oddają takie jakości, jak wyjałowienie, opuszczenie, suchość to miejsce, w którym autor wiersza *jest taki pomnik* spotyka się z Eliotem. Kreśląc obraz „smutnego”, „opuszczonego” pomnika, przy którym walają się śmieci, poeta wydobywa ten aspekt szarej strefy, który upodabnia ją do ziemi jałowej rozumianej jako symbol współczesnej apostatycznej cywilizacji.

Dialog Różewicza z Eliotem, który – jak zauważa Magdalena Heydel<sup>31</sup> – toczy się od roku 1948, polega nie tylko na „uderzającym”, jak określa je badaczka, podobieństwie diagnozy stawianej Europie przez Eliota po roku 1918 i przez Różewicza po drugiej wojnie światowej. Miejsc wspólnych znaleźć można więcej – dotyczą one między innymi satyrycznego obrazu współczesnej cywilizacji, a także wizji i metody twórczej. Obaj poeci podobnie bronią się też przed patosem, zderzając poważną treść z humorystyczną formą i obrazem. Różewicz sięga zatem do Eliota, by tak jak on poddać trywializacji to, co istotne dla duchowego doświadczenia i zarazem po to, by za sprawą tego nawiązania ująć metafizyczne treści wiersza w nawias „konstruktywnej parodii”.

## Śmiech

Wątek Eliotowski pojawia się również w *Appendixie* do wierszy Leopolda Staffa, zamykającego *szarą strefę*. „Jeśli *genus irritabile poetarum* będzie się uśmiechał, to może świat nie zakończy swego istnienia jękiem, wyciem i szczekaniem...” – pisze Różewicz w *[nocie wstępnej]*, parafrazując zakończenie poematu *Wydrążeni ludzie*. Uśmiech poety, jak można stąd wnosić, stanowi antidotum na pesymistyczną wizję duchowego skarłowacenia, nakreśloną przez Eliota. W planie konstrukcyjnym natomiast jest osią intertekstualnego zamysłu Różewicza, który w *Appendixie* humorystycznie parafrazuje utwory dawnego mistrza, zderza poważny ton jego

<sup>31</sup> Tamże, s. 96.

liryki z żartobliwą treścią. Tomasz Mizerkiewicz przyrównał tę trawestację do „sztubackiego wybryku”, polegającego na „domalowywaniu uśmiechu do „sposagowiałej” postaci nobliwego przyjaciela sprzed lat<sup>32</sup>. Podobnie „odbrązowujący” charakter ma relacja między poetą a posagową figurą innego „nobliwego przyjaciela sprzed lat”, jak można by nazwać Jana XXIII.

Z perspektywy *Appendixu* widać wyraźnie, że to właśnie śmiech, będący „jednym z najaktywniejszych czynników poezjotwórczych [...] późnej liryki”<sup>33</sup> Różewicza, wyznacza dominantę nastrojową analizowanego wiersza. Śmiech i humor stanowią też główny rys pomnikowej postaci: „uśmiechasz się”, „nie tracisz dobrego humoru” – powiada do papieża poeta. Cały wiersz przenika humorystyczna aura. Bez trudu można tu odnaleźć wszystkie trzy klasyczne odmiany komizmu. Najpierw komizm słowny, oparty na grach językowych, wykorzystujących potoczne frazeologizmy („zrobić na szaro”, „grać na nosie”, „wypadek przy pracy”, „wiatr wieje w oczy”) i na dziecięcych rymowankach („sen mara Bóg wiara/ jest we Wrocławiu/ kamienna poczwara”). Następnie komizm postaci, który dotyczy pomnikowej sylwetki – „niewydarzona” postać o „kamiennych uszach” i „wielkim nosie” jest śmieszna sama w sobie, „wygląda jak baryła/ jak słoń”. Wreszcie komizm sytuacyjny wynikający już z okoliczności wystawienia pomnika papieża, którego pomysłodawcą były antykościelne władze („bo Twój pomnik „niesłuszny”/ został wystawiony przez/ jakiś Pax podejrzany czy/ inny Caritas z Partią powiązany”), a przejawiający się w kulminacyjnym momencie spotkania poety ze statua Jana XXIII – następuje tam żartobliwa trawestacja gestu błogosławieństwa: „ręką z brzucha wystającą/ jak z granitowej beczki/ błogosławisz mi”.

Porównanie brzucha do beczki przywodzi na myśl motyw z *Gargantui i Pantagruela* – ogromną beczkę, nazywaną w powieści Franciszka Rabelais’go Butem świętego Benedykta, co interpretowano jako obelżywą aluzję pod adresem akademików z Sorbony. I nie ulega wątpliwości, że humor Różewicza – podszyty absurdem, ironią, paradoksem, rubaszny i dosadny, czerpiący z kultury niskiej, niestroniący od groteski – ma za patrona między innymi Rabelais’go, byłego benedyktyna, zwolennika reformacji, autora fantastyczno-satyrycznej epopei krytykującej kościelno-feudalny porządek społeczny i głoszącej pochwałę życia bez dogmatycznych ograniczeń. Jeśli dodatkowo uwzględnić nieudolny język, częstochowskie rymy, to można tu mówić także o humorze przewrotnego prostaczka, to jest kogoś, kto świadomie sytuuje się na antypodach Faustowskiego mędrca i, wchodząc w rolę starzejącego się Fausta, wyznaje: „jak głupiec u mądrości wrót stoję...”.

<sup>32</sup> T. Mizerkiewicz, *Nić śmiesznego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, Poznań 2007, s. 140.

<sup>33</sup> Tamże.

Jaką funkcję pełni tak rozumiany humor w omawianym wierszu Różewicza? W pierwszym rzędzie jest lekarstwem na smutek, o którym mowa już w początkowym opisie „pomnika Dobrego Papieża”, nazwanego „opuszczonym” i „smutnym”. Śmiech ma tu działanie aopatyczne w myśl zasady *contraria contrariis curantur* (przeciwnie należy leczyć przeciwnym), a jako taki jest jednym z „ratowniczych” gestów, na których opiera się monolog liryczny: w reakcji na brzydotę pomnika pojawia się tu idea „najpiękniejszego pomnika” zbudowanego w sercu, w odpowiedzi na „opuszczenie” – poeta tworzy wspólnotę porozumienia z kamienną postacią. Opozycja ‘smutku – śmiechu’ to najważniejsza z tych dychotomii. Śmiech rozbraja to, co smutne i ponure, a „zbawcza konwencja komiczna”<sup>34</sup> daje odpór rzeczywistości zdegradowanej, znosi i unieważnia analogię między szarą strefą i ziemią jałową Eliota.

Śmiech ma inne jeszcze zadanie: wydobywa i podkreśla niezgodność między istotą zjawiska a jej zewnętrznym przejawem, między celem a środkami jego osiągnięcia, między wielkimi metafizycznymi pytaniami a przyziemnością. Taki śmiech wystawia na próbę wszelkie ostateczne racje, staje na straży świata odartego z powagi i niejako „rozbraja”, a tym samym pozbawia wagi metafizyczne problemy.

\* \* \*

Spróbujmy zebrać wątki interpretacyjne i zapytać: czy śmiech pełniący funkcję dominanty nastrojowej, intertekstualność jako zasada strukturalno-semantyczna i sygnały wysyłane przez fotografię skutecznie zabezpieczają przed odczytaniem wiersza *jest taki pomnik* jako deklaracji światopoglądowej? Tak i nie – to chyba najwłaściwsza odpowiedź, nie tylko dlatego, że w duchu Różewiczowskich ambiwalencji równocześnie potwierdza i przeczy. „Tak”, gdyż przy udziale komizmu, intertekstualności oraz zdjęcia odautorskie „ja”, silnie manifestowane, zostaje poddane dekonstrukcji. Dialektyka zakrycia/odkrycia osoby autora prowadzi do wniosku, że mamy tu do czynienia nie z podmiotem w sensie antropologicznym, ale z „ja” sylleptycznym, rozumianym równocześnie jako „ja” prawdziwe, empiryczne i zmyślane, tekstowe<sup>35</sup>. W analizowanym wierszu, podobnie jak w innych późnych utworach poety, w których można obserwować nasilenie się artykulacji „ja” spersonalizowanego, Różewicz „z jednej strony sugeruje tożsamość podmiotu i osoby empirycznej, z drugiej stara się uniemożliwić identyfikację głosu lirycznego

<sup>34</sup> Tak nazywa Mizerkiewicz dialog Różewicza z „ponuracką i tragizującą liryką” Staffa podjęty w *Appendixie do szarej strefy (Nić śmiesznego...*, s. 140).

<sup>35</sup> Por. R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.

w kategoriach personalnych, jako głosu kogoś określonego”<sup>36</sup>. W efekcie rozpoznania dotyczące poety poczynione na kanwie wiersza muszą być wzięte w nawias, uchylone. Ale czy na pewno?

Usunięcie się autora można przecież traktować – była o tym mowa – jako ustąpienia miejsca temu, co ważniejsze. Także fotografia pomnika ukierunkowuje na myślenie eschatologiczne, otwiera metafizyczny horyzont. Argumentów zebrać można więcej, tym jednak, co najsilniej przeczyłoby skuteczności mechanizmów zabezpieczających, jest projekt metafizyczny, do którego w swojej dwugłosowej strukturze apeluje utwór, a który odsłania się w konfrontacji z Eliotem. Tu istotny byłby fakt, że nawiązania do *Ziemi jałowej* pozwalają diagnozować kondycję „ja” lirycznego w podwójnej relacji – do twórczości angielskiego autora oraz do wcześniejszych wierszy Różewicza, w których prowadzony jest dialog z Eliotem. Kluczowa jest różnica między duchowym przesłaniem obu poetów: metafizyczną perspektywą, która zakłada istnienie rzeczywistości wyższej u Eliota i brakiem takiej perspektywy u Różewicza. Jego bohater, zauważa Heydel, nie uzyskuje odpowiedzi na swoje pytania, nie przeżywa duchowej iluminacji: „nie istnieje też żadna przekonująca przesłanka, by uznać za sensowne nakierowanie życia na perspektywę wyższej rzeczywistości. Kategorie powołania i świętości nie dają się tutaj zastosować”<sup>37</sup>.

Czy wiersz *jest taki pomnik* może świadczyć o tym, że odautorski podmiot jest już na innym etapie? Czy figurę „dobrego papieża” można interpretować jako ślad Obecności, reprezentację idei nauczyciela i mistrza, metonimiczny drogowskaz? Gdyby tak było, to należy przyjąć, że bohater Różewicza, odbywszy śladem Eliota *itinerarium mentis ad Deum*, opowiada się po stronie wiary. Co jednak przeważy, jeśli na drugiej szali – w roli czynnika równoważącego tę interpretację – położymy humor i śmiechem zaprzeczymy powadze „spraw wiecznych”?

Znaki zapytania podtrzymują stan niepewności i prowadzą do tezy postawionej na wstępie: zasada nierozstrzygalności, rządząca wierszami „religijnymi” poety, nie pozwala na jednoznaczną interpretację duchowego przesłania utworu. W tym wypadku zasada ta opiera się na wielopoziomowej grze angażującej różne (w tym pozatekstowe) porządki strukturalno-znaczeniowe i uruchamiającej wielokierunkowe skojarzenia. Za jej pomocą poeta projektuje i równocześnie podważa lekturę według klucza autobiograficznego, przywołuje i znosi kontekst metafizyczny. W ten sposób, dodajmy, myli interpretacyjne tropy, bawi się z odbiorcą. Sięgając po metafory przywołane w wierszu i ujmując to bardziej dosadnie, można by na koniec powiedzieć, że Różewicz „gra na nosie” swoim czytelnikom, robi ich „na szaro”.

<sup>36</sup> T. Kunz, *Podmiot liryczny. Od pozycji do sytuacji*, [w:] tegoż, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 132.

<sup>37</sup> M. Heydel, dz. cyt., s. 129.

## BIBLIOGRAFIA

- Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.
- Browarny W., *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013.
- Czyżak A., „*Jest we Wrocławiu poczwara*”, [w:] A. Czyżak, *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje*, Poznań 2018.
- Feist P.H., *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, [w:] *Ikono- grafia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Heydel M., *Cień Różewicza. T.S. Eliot w wierszach autora „niepokoju”*, [w:] M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.
- Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna funkcja fotografii we współ- czesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Kowalczykowa A., *Mroczna sylwetka człowieka*, [w:] A. Kowalczykowa, *Pejzaż roman- tyczny*, Kraków 1982.
- Kruszewski W., *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005.
- Kudyba W., *Różewicz pisze odę dla papieża*, „Topos” 2005, nr 5–6.
- Kudyba W., *Wiersze wobec Innego*, Sopot 2012.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.
- Lebkowska A., *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność: litera- tura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Lukasiewicz J., *TR*, Kraków 2012.
- Mizerkiewicz T., *Niś śmieszego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, Poznań 2007.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rzucidlo E., *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rueckenfigur zum Landschaftsbild*, Münster 1998.
- Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Warszawa 2013.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
- Steinbach P., *O wysiłku pamięci. Myśleć, pamiętać, stawiać pomniki*, [w:] P. Steinbach, *Opór – sprzeciw – rezystencja. Postawy społeczności niemieckiej w Trzeciej Rzeszy a pamięć zbiorowa*, tłum. I. Ewertowska-Klaja, Poznań 2001.
- Szczukowski D., *Dwóch poetów i dwóch papieży (Jan Paweł II Czesława Miłosza i Jan XXIII Tadeusza Różewicza)*, „Język – Szkoła – Religia” 2009, nr 4.
- Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.
- Zgorzelski Cz., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 2001.