

Andrzej Skrendo<sup>1</sup>  <https://orcid.org/0000-0002-7402-2048>

Uniwersytet Szczeciński

## RÓŻEWICZ. BIAŁE CHUSTY DZIECIŃSTWA

### Różewicz: White Scarves of Childhood

**S u m m a r y:** Tadeusz Różewicz had created the myth of childhood in his work, especially in later years. This myth is based on several assumptions. First, that a poet is someone who has a special relationship with his mother throughout his life (the poet's mother was a Jewish convert to Catholicism). Second, that childhood is a source to which one must return in order for poetry to exist in a world that no longer has values after the war and the Holocaust. Third, that childhood is a time of innocence in which one cannot distinguish between good and evil. In contrast to these assumptions, the author of the article argues that – first of all – the relationship with the mother has the other side, namely the relationship between father and son. Różewicz enters it as a son and as a father of his own two sons. Second, that there is no return to childhood, it is above the order of time, and this space above time is not the order of myth, but of trauma. Thirdly, Różewicz's childhood is internally marked by the experience of evil – childhood is not innocent.

**K e y w o r d s:** childhood, Tadeusz Różewicz, trauma

### 1.

Wyrażenie tytułowe pochodzi z wiersza *cierni* z tomu *Regio* (1969; notabene jednego z arcydzieł liryki polskiej). Przedstawia on dramat utraty wiary religijnej, mowa jest „o małym bogu krwawiącym” w „białych chustach dzieciństwa”. Kontekst religijny jest jednak tylko jednym z kilku, w jakich pojawia się motyw dzieciństwa

---

<sup>1</sup> Prof. dr hab. Andrzej Skrendo – prorektor ds. Nauki Uniwersytetu Szczecińskiego, historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki. Adres do korespondencji: Instytut Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego, aleja Piastów 40B, 71-065 Szczecin; e-mail: [andrzej.skrendo@usz.edu.pl](mailto:andrzej.skrendo@usz.edu.pl).

w twórczości Tadeusza Różewicza. Zadaniem tego tekstu jest wstępnie te konteksty wydzielić i uporządkować. Przy czym nie chodzi tylko o katalog występowania motywu dzieciństwa, taki katalog musiałby być dłuższy i bardziej rozwinięty, ale o logikę posługiwania się tym motywem. Biegnie ona w poprzek wszystkich możliwych odróżnień, zarazem żywiąc się nimi i wykorzystując różnice między nimi zachodzące.

Jaka to logika? Rzeczywiście, punktem wyjścia jest czystość, którą sygnalizuje wzięta z wiersza *cierni* formuła tytułowa, ale logika ta nie zamyka się bynajmniej na akcie bolesnej utraty niewinności. Będzie raczej zmierzać do podważenia punktu wyjścia – czystości tego, co najczystsze – co oznacza, że jej dalszy ciąg jest pozbawiony jasno określonej determinacji, bywa kapryśny, nieprzewidywalny, niejednorodny, obciążony wewnętrznymi sprzecznościami. Za cenę pewnego uproszczenia wolno by powiedzieć, że u Różewicza dzieciństwo nie jest (tylko) czymś, co się traci i potem bezskutecznie próbuje odzyskać, ale (również) czymś, co za wysoką cenę można niejako osiągnąć dopiero na końcu, świadomie i po wielu wysiłkach do niego dotrzeć. Analogicznie utrata złudzeń, w tym samego dzieciństwa, może okazać się czymś pozytywnym, a świadomość niemożliwości powrotu – budującym. Słowem, dzieciństwo jest – jednocześnie – najgorszą rzeczą, w której można utkwąć, a zarazem najcenniejszym skarbem, którego nie sposób odzyskać. Nawiasem mówiąc, odkrywamy tu pewną stałą osobliwość twórczości Różewicza: praktykę powracania do punktu wyjścia, ale nie po to, aby punkt ten utwierdzać i niejako wciąż się osłabiać, ale po to, aby ciągle na nowo go podważać – i stąd czerpać siłę<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Brzmi to może paradoksalnie, posłużmy się przykładem, żeby sprawę rozjaśnić. W liście z roku 1949 Czesław Miłosz pisze do Różewicza (Różewicz jest wtedy autorem dwóch głośnych tomików, *Nie-pokój* i *Czerwona rękawiczka*, które zmieniały pojęcia dotyczące tego, czym może i powinien być wiersz współczesny), że jego utwory są zapisem „procesu likwidacyjnego” i że „Poezja może jeszcze przez pewien czas znajdować pokarm w procesach likwidacji” (Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*, wstęp Andrzej Franaszek, zebrał, oprac. i przypisami opatrzył Emil Pasierski (Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, Wydawnictwo Warstwy, 2021), 85, 88. W tym opisie zawarta jest oczywiście nagana: proces likwidacyjny to tylko tymczasowy napęd twórczości, szybko się wyczerpie, w dłuższej perspektywie osłabia poezję. Młody Różewicz (ma 28 lat, Miłosz – 38) w jakiś niejasny dla siebie samego i intuicyjny sposób odpowiada: „Wiersz w tych miejscach, gdzie czerpie z negacji (z tych pokładów, które mają wartość «likwidatorską»), jakoś żyje – dalej schnie i drewnieje w oczach”. Sugestia Miłosza ostatecznie jest dość nieprzyjemna: wprawdzie docenia wartość twórczości Różewicza – w końcu jest autorem wiersza *Do Tadeusza Różewicza, poety* – ale zarazem prorokuje, że nie potrwa to długo. Skończy się na sentymentalizmie, przed którym Miłosz ostrzega Różewicza, czyli na tęsknocie (mniej lub bardziej cynicznej; mniej lub bardziej nihilistycznej; mniej lub bardziej rozpaczliwej) za tym, co utracone. Pozostaje jednak jasne, że aby uniknąć owego sentymentalizmu, Różewicz musiałby stać się kimś innym niż jest, tzn. wynaleźć jakąś inną zasadę napędzającą jego twórczość poza zasadą „likwidacji”. No, ale właśnie – Różewicz w jakimś, jak sądzę, intuicyjnym odruchu owo słowo „likwidacja” bierze w cudzysłów. Podważa punkt wyjścia Miłosza. I będzie do tego punktu, i do tego podważania, wracał przez lata, aby jeszcze bardziej się wzmocnić: to Miłosz osłabia poezję, albowiem trwa przy tym, przy czym trwać nie sposób, zamiast szukać nowej zasady napędu. I to on powodowany jest czymś negatywnym: lękami przed sentymentalizmem. Różewicz bierze na siebie ryzyko, ryzyko sentymentalizmu, i (nie bez potknięć) usiłuje ów proces powierzchownie i myśląco nazywany „likwidatorskim” uczynić metodą dookólnego, by

## 2.

Zacznijmy od kwestii biograficznych. Nie z tego oczywiście powodu, abyśmy naiwnie uważali, że posiadają one jakąś szczególną moc objaśniającą, ale dlatego, że stają się elementem gry, w ramach której to, co biograficzne, nie daje się odróżnić od tego, co jest elementem literackiej kreacji, a to, co gotowi bylibyśmy uznać za element kreacji, ujawnia swe biograficzne sensy (a nie tylko źródła).

„Nie był łatwy, bo tak odgradzał się od wszystkiego. Radziłam sobie z tym, bo uświadomiłam sobie już na początku, że żaden artysta nie jest normalny”, pisała w roku 2019, a więc już po śmierci męża, Wiesława Różewiczowa<sup>3</sup>. Dodawała, że jej mężowi wszystko przeszkadzało w pracy, a kiedy pracował, unikał wszelkich kontaktów. „Koledzy chłopców [dwóch synów] zauważyli: «U was jest ciągle cisza». Nawet gdy byliśmy wszyscy w domu. Tadeusz swoją pracą wymuszał ciszę. Lecz nigdy nic nie powiedział, to było oczywiste. On pracuje, my zapewniamy mu odpowiednie warunki”<sup>4</sup>. Biografka pisarza, Magdalena Grochowska, pisze, że nie interesował się życiem szkolnym dzieci, w większości spraw codziennych, także pieniężnych, zdawał się na żonę, która była „głową domu, planistą, dyrektorem i wychowawcą”<sup>5</sup>.

Mówimy tu o rzadziej dostrzeganym, niepokojącym obrazie dzieciństwa u Różewicza: nie tego dzieciństwa, które bywa przedmiotem jego „wspomnień” (o czym jeszcze powiemy), lub które jest oglądane z rekonstruowanego punktu widzenia dziecka (jak np. w opowiadaniu *Galąź*, w którym widzimy świat oczyma ukrywającego się w szafie podczas okupacji żydowskiego dziecka), ale dzieciństwa własnych dzieci, na które patrzy się z perspektywy ojca. Tego rodzaju teksty Różewicza posiadają często wyraźne – ale stopniowalne i niepewne – odniesienie autobiograficzne. Co znaczące, przedstawiają obraz obcości, oddzielenia, zagubienia.

Weźmy, jako przykład, opowiadanie *Zazdrość*. Na początku widzimy dwunastoletniego chłopca, któremu zbiera się na płacz. Pierwszoosobowy narrator, ojciec, wyjechał z synem na wakacje: „[...] nie będę przez trzy tygodnie «poetą» [...]”

---

tak rzec, odzyskiwania tego, utracone: samej możliwości tworzenia poezji i obrony form jej przejawiania się. Nie sposób dzieła tego dokonać drogą prostego dziedziczenia, którą to drogę można by uznać za opozycję wobec „procesu likwidatorskiego”. I tak też dzieje się z dzieciństwem: nie ma prostego powrotu, ale to nie oznacza, że nie ma powrotu w ogóle. Nawet jeśli nie jest to jedynie i po prostu „powrót”.

<sup>3</sup> Wiesława Różewiczowa, „Wspomnienie o Tadeuszu Różewiczu”. W: Wiesława i Tadeusz Różewiczowie, Romana i Henryk Voglerowie, *Korespondencja*, zebrała, z rękopisów odczytała i przypisała opatrzyła Anna Romaniuk (Wrocław: Wydawnictwo Warstwy, 2019), 8.

<sup>4</sup> Tamże, 10.

<sup>5</sup> Właściwie to jest to wspomnienie syna, Kamila, co nadaje mu jeszcze większej wiarygodności – zob. Magdalena Grochowska, *Różewicz. Rekonstrukcja 1* (Warszawa: Dowody na Istnienie, 2021), 343. Mamy też znaczący opis tego, jak wyglądało mieszkanie Różewiczów: „Sypialnia należy do obydwu matek [małżeństwa] – Marianny i Stefanii. Dzieli ją z chłopcami [dwoma synami], którzy mają swoją dziecięcą bibliotekę, oraz z siostrą Wiesławą Elizą [...]. Wiesława zajmuje przechodni pokój stołowy, śpi na kozetce. To «strefa buforowa» między życiem domowym i «strefą twórczości». Poezje przypada największy pokój, który będzie również jego pracownią. Na ścianie powiesił zdjęcie grzyba atomowego” (tamże, 342).

Pierwszy raz w ciągu dwunastu lat mieliśmy okazję przebywać razem. Chciałem być «ojcem» i jego kolegą<sup>6</sup>. Ale syn unika ojca, a raczej nie zwraca na niego uwagi. Ojciec reaguje serią pytań, m.in. dlaczego tyle biegasz?, i zaraz potem – czemu nie biegasz?, a dalej m.in.: co robisz?, co myślisz?, czemu milczysz?. Pytania, jak widzimy, świadczące o braku kontaktu z drugą osobą. W scenie początkowej chłopiec zaczyna płakać, bo źle czytał obce słówka. Ojciec uderzył go po ręce, krzyczał. W odpowiedzi na płacz zaczął robić synowi wykład na temat obowiązków dziecka (nauka), odnosić się do własnej biografii (ja słabo znam języki, ale nie mogłem, wojna, ale ty musisz zrobić to, czego nie osiągnąłem ja), słowem, niejako usprawiedliwiał się, ale oczywiście tym sposobem jeszcze pogarszał sytuację. „Mój syn siedzi przy stole, milczący, w swoim świecie pogrążony. W swoim świecie jak w głębokiej, ciemnej, nieznanej mi wodzie. Nie widzę dna i nie widzę brzegów. Siedzi przede mną dwunastoletni obcy”. Tej obcości nie daje się przełamać. Całe króciutkie (kilkustronicowe) opowiadanie jest precyzyjnym – częściowo wprost wysłowionym, częściowo zawartym w regułach kompozycji – przedstawieniem tego stanu. Ważna dla wymowy opowiadania jest ponadto łatwość przejścia od obcości do pouczeń, która została pokazana bardzo sugestywnie. Widać, jak wraz z wygłaszaniem „mądrości” ojciec się uspokaja. Na końcu mówi: „Milknę. Siedzę z opuszczoną głową”.

Ale jest coś ważniejszego. To milczenie zostaje przerwane wyznaniem, które pojawia się niespodziewanie i bez związku z niczym wcześniejszym: synku, jestem poetą, tak o mnie mówią, nie wiem, to skomplikowane... Czy to jedynie kolejne usprawiedliwienie? Nie tylko. „Oczywiście krzyczę na niego, bo jestem zazdrosny<sup>7</sup> – stwierdza narrator. Wyznaje, że już po trzech dniach (wyjechali na trzy tygodnie, przypomnijmy) zaczął szkicować wiersz, ale chowa przed synem zeszyt. W kluczowym momencie patrzy przez okno na stojącego na zewnątrz syna i monologuje: „Robiłem to [pisałem] z uczuciem obojętności, ale robiłem. Usprawiedliwiałem swoje istnienie. Była to fikcja okrutna i śmieszna. Grałem przed sobą. Grałem o swoje istnienie w «realnym» świecie. Ale są chwile, że mam ochotę krzyczeć. Wtedy trzeba mnie zamknąć w samego w pokoju. Lepiej, że ten chłopiec bawi się z obcymi ludźmi<sup>8</sup>. Tytułowa zazdrość to zatem zazdrość o świat syna, do którego ojciec nie ma dostępu. Ale do kogo ta zazdrość jest kierowana? Chyba nie do dziecka przecież, lecz do samego siebie. W scenie końcowej widzimy, jak nasz bohater wraca z kiosku z gazetą, w której przeczytał, że został laureatem nagrody poetyckiej...

<sup>6</sup> Tadeusz Różewicz, *Zazdrość*. W: tegoż, *Proza*, t. 2 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004), 288–292.

<sup>7</sup> Tamże, 291.

<sup>8</sup> Tamże.

Zimne okrucieństwo tego opowiadania wydaje się przejmujące, zwłaszcza jeśli zestawić je ze świadectwami biograficznymi. Ale, powtórzmy raz jeszcze, nie należy wyciągać zbyt łatwych wniosków. Zwłaszcza nie istnieje jasna odpowiedź, z jakiego powodu role poety i ojca stoją w tak mocnej opozycji. Oczywiście, narzucają się odpowiedzi o charakterze psychologicznym lub socjologicznym, ale kluczowe pytanie brzmiałoby jednak inaczej: Co dzieje się za drzwiami w pokoju, w którym poeta zamyka się przed rodziną, aby pisać wiersz? Dlaczego trzeba go za tymi drzwiami zamknąć? W dorobku poetyckim Różewicza znajdziemy sporo prób odpowiedzi na te pytania, sporo tego rodzaju obrazów, a każdy warty byłby osobnego namysłu<sup>9</sup>.

### 3.

Krótko o kolejnym porządku, w jakim układają się motywy dzieciństwa: porządku retrospektywy osobistej. Różewicz budował ją, jak wiadomo, na figurze matki, odwołując się do wielkiej tradycji, którą można nazwać „narodzinami poety z matki” (takimi poetami są w polskiej literaturze m.in. Juliusz Słowacki, Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy). Ta figura oznacza na ogół, i jest to mocno widoczne w różnego rodzaju tekstach Różewicza, że syn-poeta pozostaje przez całe swoje

<sup>9</sup> Mam na myśli takie wiersze, jak *Poeta w czasie pisania*, w którym po wyjściu z zamkniętego pokoju poeta „wyrzucony na powierzchnię / pusty poniewiera się / po mieszkaniu”, gdyż „słyszał / oddech wieczności / przyspieszony / nieregularny” (Tadeusz Różewicz, *Poezje*, t. 3 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006), 201). Albo wczesny wiersz *Świadek*, w którym zamknięty w pokoju poeta słyszy „krzyki zamordowanych i pohańbionych” (Tadeusz Różewicz, *Poezje*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005), 323). Ale może warto w tym kontekście przywołać jeszcze dwa inne fragmenty. Pierwszy z *Sobowtóra*, w którym czytamy (Tadeusz Różewicz, *Proza*, t. 3 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004), 425–426): „Kiedy uciekam ze swojej «pracowni» do pokoju «jadalnego», słucham ryków ze szkoły. Na pauzach zamienia się to w zwierzyniec... to przesada! W zwierzyńcu jest cicho! Dzieci zbiegają z klatki schodowej, wyjąc. Psy szczekają. Dzieci dzwonią ciągle do moich drzwi. Bim-bam, bim-bam. Podoba im się dźwięk dzwonka. Zanim wybiegnę i otworzę drzwi znikają jak myszy. Potem przyglądają mi się bezczelnie i złośliwie. Są tych dzieci całe gromady. My ludzie mieszkający w tzw. blokach nie martwimy się o «przyrost naturalny». Ginę zdycham. Tracę lata. Oczywiście gdybym mógł pracować poza domem, poza moją biblioteką i obrazami, to już od roku siedziałbym (i cierpiał! he! he!) nad jakimś szwajcarskim albo włoskim jeziorem w roli «półmęczennika». To nie ja przydeptuję gardło pieśni, tylko tabuny dzieci i piesków, śmietnik, trzepaki, tramwaje... na rany Chrystusa... obdarli mnie ze skóry!”. Drugi fragment to wiersz \*\*\* (*na drodze...*) z *szarej strefy* (2002), w którym opowiedziane zostają dzieje „dzieci moich przyjaciół / moich dzieci” (Tadeusz Różewicz, *Poezje*, t. 4 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006), 124–125): „widziałem jak uczą się chodzić / słyszałem jak uczą się mówić // w ich oczach były pytania // tajemnicze dzieci / z obrazów / Wojtkiewicz / ukryte po kątach / słuchały naszych rozmów / o poezji malarstwie muzyce / czasem pisały / uśmiechały się milczały // tajemnicze dzieci / z obrazów Makowskiego / płaskie pajacyki / z przyprawionymi / czerwonymi nosami / z gilem u nosa / uśmiechały się // traciłmy pewność siebie / („no i czemu się tak patrzysz?”) // byliśmy bardzo zajęci / i nagle / zobaczyliśmy że nasze dzieci / mają dzieci / że mają / kłęski i sukcesy / że siwieją / pytają nas / „no i czemu tak się patrzysz?” / a my milczymy / kryjemy się po kątach”. Ciekawe, że w opowiadaniu *Zadność* jedno z pytań kierowanych przez ojca do syna brzmi niemal identycznie: „«Czemu się patrzysz na mnie»” (Różewicz, *Proza*, t. 2, 291).

życie w pewnej tajemnej i silnej relacji z matką, co stanowi źródło jego poetyckiej mocy. Związek ów polega m.in. na tym, że – jak czytamy w *Matka odchodzi* – matka „ogarnia spojrzeniem całe życie i śmierć syna”<sup>10</sup>. U Różewicza przeświadczenie to jest na tyle silne, że znajdziemy sporo obrazów poety, w których on sam staje się matką wierszy – ale to osobny wątek. Zauważmy za to, że istnieje inna jeszcze, mniej dostrzegana cecha takiego związku, o której wspomina Wiesława Różewiczowa: „Matka Tadeusza miała prawdopodobnie inną koncepcję na synową, uważała, że jestem chłodna, choć taka nie byłam. Ale Tadeusz nie zwracał na to uwagi. Jego ojciec natomiast bardzo mnie lubił”<sup>11</sup>.

No właśnie, w tym, co nazwaliśmy retrospektywą osobistą, bardzo dwuznaczne jest miejsce ojca. Najpierw przeczytajmy fragment z *Matka odchodzi* – dotyczy on tego, jak powiedzieć rodzicom, że się jest poetą.

Oczywiście, Matka wie. O tym żeby coś takiego powiedzieć ojcu nigdy nie myślałem... nigdy też Ojcu nie powiedziałem „Tato... Ojcie... jestem poetą”... nie wiem czy ojciec zwróciłby uwagę na takie słowa... byłby tak daleki... że spytałby mnie (czytając gazetę, jedząc, ubierając się, czyszcząc buty...) „co tam (Tadziu) mówisz?”... było to przecież jakieś „głupstwo” „co tam znówu?”... nie mogłem przecież powtórzyć jeszcze raz głośniej „Tato, Ojcie... jestem poetą”... Ojciec może by podniósł oczy znad talerza, znad gazety... patrzy zdziwiony a może nie patrzy tylko kiwa głową i mówi „dobrze... dobrze” albo nic nie mówi [...] teraz jest rok 1999... i mówię tak cicho, że Rodzice nie mogą dosłyszeć moich słów „Mamo, Tato, jestem poetą”... „wiem Synku” mówi Matka „zawsze to wiedziałam” „mów wyraźniej” nic nie słyszę mówi Ojciec...<sup>12</sup>

Ta scena z czymś się kojarzy. Ktoś, kto mówi w *Matka odchodzi*, a kto pod pewnymi względami został tak skonstruowany przez Tadeusza Różewicza, aby przypominał Tadeusza Różewicza, żywi nieprzeparłą potrzebę wyznania, że jest poetą. Tę samą potrzebę odczuwa bohater *Zazdrości*, również na mocy decyzji Tadeusza Różewicza przypominający (choć nie tak zdecydowanie) samego Tadeusza Różewicza. Owa potrzeba, nawiasem mówiąc, jest głęboko ambiwalentna, wiemy bowiem skądinąd, że bycie poetą w twórczości autora *Niepokoju* to sprawa głęboko wstydliva i jakoś żenująca<sup>13</sup>. Ale mniejsza z tym. Wyznanie ojca w *Zazdrości*, jak wynika z tekstu, zaskakuje i syna, i autora wyznania. W *Matka odchodzi* to syn zwraca się z wyznaniem do ojca (do matki nie musi, ona to przecież doskonale wie), ale ojciec jest bardzo, bardzo daleko. Wynika z tego, że Różewicz, ten Różewicz

<sup>10</sup> Tadeusz Różewicz, *Matka odchodzi* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004), 11.

<sup>11</sup> Różewiczowa, *Wspomnienie*, 7. Przywołajmy ponadto fragment listu Wiesławy do teściowej: „Przykro mi, że byłam przyczyną Mamy zdenerwowania i leż niepotrzebnie wylanych, lecz proszę mi wierzyć, że żale Mamy słyszane od osób trzecich i ciągle narzekanie nie zawsze uzasadnione jest dla mnie wcale nie mniejszą przykrością” (Grochowska, *Różewicz*, 362).

<sup>12</sup> Różewicz, *Matka odchodzi*, 8.

<sup>13</sup> „«Przedstawcie sobie, państwo, śmiech słuchaczy, którym jakiś pan wyznał: jestem poetą»” (Różewicz, *Proza*, t. 3, 164).

wykreowany w obu tekstach, pozostaje wobec swojego syna w takiej relacji, w jakiej jego własny ojciec sytuował się wobec niego. Zachodzi niepokojące podobieństwo. Wskazuje na to sporo dowodów, choćby taka wypowiedź z jednego z wywiadów (która brzmi, by tak rzec, nadmiernie uspokajająco): „Moje dzieciństwo było całkiem zwyczajne. Byłem związany z matką bardziej niż z ojcem, bo w tamtych czasach ojciec normalnie nie spędzał z dziećmi wiele czasu. Taki był zwyczaj, nie przejmowałem się tym zbyt”<sup>14</sup>. Jednak konsekwencje tego podobieństwa mogą być poważne. W wierszu *dwie siekierki* czytamy o spotkaniu 77-letniego ojca z dorosłym synem (da się nawet obliczyć ich wiek i rok spotkania: 1964, ojciec ma lat 77, syn – 43 lata, zob. wiersz *Łódź*<sup>15</sup>). Opis zdarzenia kończy się wnioskiem: „Wtedy zrozumiałem / że Ojciec nas kochał / ale o tym nie mówił”. Owo „wtedy” poprzedza 40 lat życia (a może więcej, jeśli pamiętać, że wiersz jest datowany na rok 1999)<sup>16</sup>.

Jest znaczące, powtórzmy, że związek z ojcem stanowi ciemniejszą i ambiwalentną część wizji dzieciństwa zawartej w dziełach Różewicza. Ta wizja jest bardzo silna i wciąż chyba jeszcze nie zrozumieliśmy jej wagi. Można ją odczytywać psychoanalitycznie – ojciec byłby reprezentantem superego, a z tego by wynikało, że cały bunt Różewicza przeciw zastanej literaturze, łącznie z jego tezą o „śmierci poezji”, mógłby być uznany za swego rodzaju bunt przeciwko ojcu (zasadzie ojca) jako zwornikowi zastanego porządku<sup>17</sup>. Ojciec jawi się wprawdzie w wielu ujęciach jako lekkoduch, ale ma przecież też swe groźne oblicze. Widać to również w zacytowanym fragmencie z *Matka odchodzi* – przecież syn nie potrafi wyznaczyć ojcu, że jest poetą, bo się boi.

Ale na tym nie koniec. Silna obecność mitu dzieciństwa daje asumpt do tego, żeby raz jeszcze przemyśleć kwestię wojny w twórczości Różewicza. Zwykle przedstawiamy to doświadczenie – a także doświadczenie Holocaustu, pamiętajmy o żydowskim pochodzeniu matki Różewicza – jako pod każdym względem kluczowe. Bo wojna jest kataklizmem na miarę biblijnego potopu, rozbija historię ludzkości na dwie części. Bo wojna nieustannie u Różewicza powraca, aż do ostatnich wierszy, zatem

---

<sup>14</sup> „nie chcę nie dbam żartuję”. W: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. Jan Stolarczyk (Wrocław: Biuro Literackie, 2011), 243–244.

<sup>15</sup> Różewicz, *Matka odchodzi*, 81, 83.

<sup>16</sup> Grochowska dodaje ważne okoliczności biograficzne: ojciec Władysław już „Pod koniec wojny pozna [...] dziewczynę z czarnymi warkoczami, zajęta haftowaniem, Halinę Flankiewicz, swoją przyszlą żonę” (Grochowska, *Różewicz*, 237). Po wojnie jego drogi ze Stefanią, matką Tadeusza, się rozejdą, pozostaną formalnie małżeństwem do śmierci Stefanii, potem Władysław weźmie ślub i zostanie ojcem syna Jacka. O ile wiem, ów przyrodni brat nie pojawia się w żadnym z tekstów Tadeusza. Wiemy też skądinąd, że związki braterskie Tadeusza z braćmi rodzonymi Januszem i Stanisławem pozostaną bardzo silne (mimo śmierci Janusza w 1944 roku, związek ten będzie silnie odczuwany; może też z tego powodu, że Wiesława do tragicznej śmierci Janusza była jego dziewczyną).

<sup>17</sup> Zob. Erazm Kuźma, „Kto mówi w utworach Tadeusza Różewicza. Z problemów podmiotowości literatury polskiej”. W: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, UAM Poznań, 4–6.11.1991, red. Ewa Guderian-Czaplińska, Elżbieta Kalemba-Kasprzak (Poznań: Zakład Teatru i Filmu IFP UAM, Wydawnictwo WIS), 1993, 11–23.

stanowi stały punkt odniesienia dla wszelkiego rodzaju doświadczeń – zresztą być może jest to jedyny stały punkt. I także z tego powodu, że wszystko, co wydarzyło się w biografii Różewicza przed wojną, jest jakby jej prehistorią, a właściwa historia zaczyna się od tomu *Niepokój* (1947), w którym temat wojny dominuje. Założenie to jest na tyle silne, że rzadko bywa kwestionowane, można by chyba nawet powiedzieć – prawie nigdy. Owszem, niektórzy twierdzą, że sposób przeżycia wojny i obsesja powracania do niej są raczej dowodem nędzy twórczości Różewicza, a nie jej wielkości, ale z przyjętego tu punktu widzenia nie ma to znaczenia, bo nadal to wojna stanowi kluczowe kryterium. Z tego też powodu dzieciństwo Różewicza sytuuje się jakby ponad historią, w krainie – trzeba przyznać – starannie pielęgnowanego mitu<sup>18</sup>.

W szkicu tym próbuję ulokować to doświadczenie w porządku historycznym, z tego powodu – czyniąc może nadmiernie wiele zastrzeżeń, ale są one istotne – zderzam fragmenty bardziej podpadające pod ekonomię literackiej kreacji z tymi, które tej ekonomii podlegają w mniejszym stopniu (są to zwłaszcza informacje biograficzno-faktograficzne). Oczywiście, sytuacja jest bardziej skomplikowana, niż sugeruje to poczynione właśnie odróżnienie, gdyż to, co literackie, czymś takim nie chce być, orbituje w stronę biografii, jak w tomie *Matka odchodzi*, wciąż jednak czerpiąc przywileje z faktu bycia literaturą. Niemniej, powtórzmy, warto podjąć próbę potraktowania mitu dzieciństwa raczej jako osobistej retrospektywy, to znaczy odnosić obrazy dzieciństwa do historycznie, a nawet klasowo zdeterminowanych ról bycia ojcem, matką, synem, a nie poprzestawać tylko na warstwie mitologicznej kreacji. Trudność przejścia między poziomem mitycznym a historycznym dobrze pokazuje *Zazdrość*: bo jak przekładać argument „jestem poetą” na trudności komunikacyjne podczas pobytu z synem na wakacjach? Co w zasadzie chce się w ten sposób zakomunikować? Wyraźnie tekst Różewicza pragnie o tym właśnie opowiedzieć, o niemożności przechodzenia między oboma poziomami, a wniosek, jaki z niego płynie, zawiera się w sugestii, że ojciec z tego poety żaden... Ukradkiem przed samym sobą zaczyna po trzech dniach pisać wiersz, choć miał przez trzy tygodnie poświęcać się tylko dziecku, żeby tym sposobem – poruszając się na progu świadomości i nieświadomości, bo to jakby czynność natrętna – powiedzieć sobie

---

<sup>18</sup> Różewicz jest doskonale świadom tego, co robi. Z jednej strony każe nam wierzyć, zgodnie z romantyczną sugestią, że kto chce zrozumieć poetę, musi pojechać do jego kraju (Goethe). Powolna tej sugestii biografka poety, Magdalena Grochowska, udała do „kraju poety” i chodziła ścieżkami jego dzieciństwa. Jednak, z drugiej strony, w rozmowie z Rafałem Dutkiewiczem na temat magii miejsc – podtrzymując opinię, że magiczne jest dla niego Radomsko, a nie Wrocław (w którym Różewicz mieszkał przez dziesięciolecia i którego prezydentem był wówczas Dutkiewicz) – Różewicz trzeźwo zauważył („Wiersz szuka domu. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Rafał Dutkiewicz”. W: *Teksty odzyskane*, zebrał, ułożył, przypisami i posłowiem opatrzył Przemysław Dakowicz (Kołobrzeg: Biuro Literackie, 2022), 197): „to nie miejsca magiczne tworzyły i tworzą ludzi. Ludzi wybitnych i tak zwanych zwykłych, których trudno czasem odróżnić od siebie. Ale ludzie wybitni i zwykli, normalni – tak zwani szarzy – tworzyli miejsca magiczne”. Zatem nie powinniśmy pytać, w jaki sposób miejsce stworzyło wielkiego poetę, ale jak wielki poeta stworzył to miejsce.



coś w rodzaju „cóż, nie jestem dobrym ojcem, ale prześladowuje mnie poezja, moje przekleństwo i słodki dar jednocześnie”. Otóż ten wniosek, że bohater *Zazdrości* jest marnym ojcem, daje się wypowiedzieć tylko z tego powodu, że tekst, jawnie zbliżając się w stronę biografii jego autora, nadal czerpie z przywileju osłabionej asercji i dzięki czerpanej stąd asekuracji może wypowiedzieć gorzką prawdę. Ale tylko, powtórzmy, za cenę umieszczenia jej gdzieś w połowie drogi między rzeczywistym autorem a fikcyjnym narratorem. Ciekawe, że to, co nazywamy trudnością w przechodzeniu z jednego poziomu na drugi, daje się nanieść na topografię mieszkania Różewiczów (zob. przypis 5): ojciec zamknięty w swoim pokoju, po drugiej stronie mieszkania dzieci z dwoma babciami (czyli z matką i teściową poety), pośrodku, jako strzeżące granicy, matka – żona poety. To zupełnie inna topografia niż ta, którą rysuje Różewicz w swej mitologii dzieciństwa. Co oznacza też, że nie ma przejścia między dzieciństwem własnym a dzieciństwem własnych dzieci, poza bolesnymi podobieństwami do własnego ojca.

Nie mogę się jednak w tę kwestię wdawać zbyt głęboko, rysuję tylko pewne podejrzenia i właśnie zmierzam do kolejnego, które dotyczy poziomu filozoficznej i poetologicznej spekulacji. Różewicz stwierdza: „Jeśli myślę o źródłach ciągle żywych, to myślę, że takim źródłem jest moje dzieciństwo i młodość. Dom rodzinny. Rodzice i bracia”<sup>19</sup>. Otóż Różewicz często powraca do obrazu wyschniętych źródeł: żeby czerpać poezję, trzeba schodzić coraz głębiej i głębiej, ku ciemnym warstwom, bo powierzchnia jest coraz bardziej wyjałowiona. Wraz z narastaniem poczucia wyjałowienia, postępuje ruch w głąb. Ostatecznie oczywiście nie dochodzi do celu, lecz obserwujemy raczej przeskok w mit, który nie tyle jest odnajdywany w ruchu wstecz, ile konstruowany w ruchu w przód, przez kolejne teksty literackie mniej lub bardziej ostentacyjnie ewokujące swój biograficzny, a zatem w założeniu bardziej wiarygodny niż fikcja charakter. Ale to (tylko i aż) gra z fikcją, a efektem tej gry – niejedynym – jest istotnie pewien ruch, ale biegnący nie wstecz, lecz polegający na grze zbliżeń i oddaleń. Jednak w owym porządku umownie nazywanym tu mitycznym – biografii nie tyle odzyskiwanej przez wychodzenie z fikcji, ile wytwarzanej wewnątrz fikcji przez sondowanie jej granic – wojna traci swoje znaczenie i przestaje być początkiem! Opowieść o Różewiczu pisarzu należałoby zaczynać od dzieciństwa, nie od wojny: to nie wojna umieszcza wszystkie pozostałe zdarzenia w porządku swoim i swych konsekwencji, ale sama musi być usytuowana w ramach szerszego kontekstu dzieciństwa, które trwa. Trwa, albowiem to ono jest źródłem, które nie przestało bić – jedynym. Wojna nie wtargnęła do rajskiej dziedziny dzieciństwa i nie zniszczyła jej, ponieważ mieści się w innym porządku, historycznym i empirycznym, podczas gdy dzieciństwo – w porządku mitycznym i wyniesionym ponad czas. Umieścić wojnę w szerszej całości oznaczałoby uporzędkować i wpisać wątek wojny w obejmującą go topografię dzieciństwa, którą

<sup>19</sup> Różewicz, *Proza*, t. 3, 294.

wyznaczałby porządek odmian i modalności motywu dzieciństwa – do czego tu nie aspiruję, a tylko raczej zastanawiam się nad konsekwencjami takiego założenia.

Wskażmy jeszcze jedną kwestię. Ci, którzy czytają Różewicza, wiedzą, że niechętnie odniósł się on do określenia „pokolenie zarażone śmiercią”. Byliśmy pokoleniem zarażonym życiem, podkreślał, wciąż wzywany do nowych czynów w nowej powojennej rzeczywistości<sup>20</sup>. Jednak w rozmowie z Bogdanem Trojakiem w roku 2003 Różewicz mówi o doświadczeniu wojny inaczej:

Nie powinniśmy starać się wepchnąć w młodych tych swoich [traumatycznych] treści. Jest takie zjawisko, które nazywa się trupi jad – i rzeczywiście, nasze pokolenie zostało w jakimś stopniu, bardzo różnym zresztą, zarażone śmiercią [...] pokolenie kombatantów może uświadamiać młodym ludziom to, co się wydarzyło – bo oni powinni o tym wiedzieć, na tej samej zasadzie, jak ja powinienem wiedzieć o istnieniu wojen punickich – ale już nie przenosić na nich swojej trucizny, swoich podziemnych obciążeń psychicznych<sup>21</sup>.

Czym jest „trucizna”, pokazuje np. *Nowa szkoła filozoficzna*, której bohater próbuje wyłożyć sens doświadczenia wojny za pomocą takiego oto obrazu:

Myślałem o tym, że gdyby ustawiono w odległości stu metrów tłum ludzi, w tym „starców, kobiety i dzieci”, gdyby mi dano karabin maszynowy i kazano tych ludzi wystrzelać, zrobiłbym to, nie pytając o nic. Wystarczyłoby mi, że polecenie wydał przełożony. Że ma na sobie mundur. [...] Posłałbym więc kilka długich serii po tych „starcach, kobietach, dzieciach” i koniec<sup>22</sup>.

Samuel, były więzień obozu koncentracyjnego, podczas wycieczki do Paryża z przyjaciółmi wciąż wraca do przeszłości:

Oni są jak dzieci – myślał – nic nie wiedzą. Ona maluje swoje obrazy, on ogląda Paryż. Nic nie wiedzą. Nie wiedzą, co to jest woda. Nie wiedzą, co to jest powietrze. Nie wiedzą, co to jest chleb. Zupa. Nie wiedzą, co to jest łóżko, stół, cebula. Nie wiedzą, co to jest ciało, śpiew, kwiat, dziecko. Nic nie wiedzą i nie będą wiedzieli. [...] Umarłem, a oni tego nie widzą. Nigdy nie będą wiedzieli, co to jest załoga śmierci, mieliśmy skórzane paski ze sprzączką, które zakładało się na ręce trupa, grunt był piaszczysty, trzeba było wyciągać zwłoki z komór, wlec je aż do grobów. Gdy kopaliśmy groby, przygrywała muzyka<sup>23</sup>.

Bohater *Mojej córeczki* ma sen, podczas którego wygłasza prelekcję o torturach obozowych; rychło okazuje się, że jest to część numeru cyrkowego, w którym sam bierze udział. Na końcu wychodzi na jaw, że nosi perukę i ubrany jest w cyrkowy strój („miałem na sobie czarną marynarkę w białe szerokie pasy i kalessony

<sup>20</sup> Zob. rozmowę Stanisława Beresia i Joanny Kiernickiej z Różewiczem: *Poeta po końcu świata*. W: *Wbrew sobie*, 322.

<sup>21</sup> „Anioły i kaszanka. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Bogdan Trojak”. W: *Teksty odzyskane*, 187–188.

<sup>22</sup> Różewicz, *Proza*, t. 2, 108.

<sup>23</sup> Tamże, 166–167.

z generalskimi lampasami, miałem ostrą twarz cyrkowego błazna z ogromnym nosem”). Wtedy pojawia się stara kobieta zbierająca nieczystości, którymi – jak się okazało – po występie usłana jest scena, i mówi m.in.: „że też nikt ci nie napluje w ten męczeński ryj”<sup>24</sup>.

Jakie wnioski płyną z tych cytatów? Po pierwsze, w nadziei uniknięcia „zarażenia” obserwujemy bardzo zaskakujące manewry chronologiczne: młodzi w 2003 roku są w takiej relacji wobec drugiej wojny światowej, w jakiej druga wojna światowa wobec wojen punickich. Po drugie, jeśli wobec doświadczenia wojny wszystkie inne doświadczenia jawią się jako śmieszne i dziecinne, to czy w ogóle istnieje możliwość wydoroslenia, skoro tak pojęta dorosłość oznacza śmierć? Po trzecie zatem, wojna nie może być paradygmatem wszelkiego doświadczenia i wszystkie pozostałe doświadczenia nie powinny być do niej odnoszone, gdyż to właśnie jest dziecinne. Bohater *Nowej szkoły filozoficznej* ostatecznie ze swoimi myślami o rozstrzeliwaniu jawi się jako dziecko:

Mówiłem do siebie, jakbym mówił do drugiego człowieka, do wroga i łajdaka. Mówiłem z pogardą i nienawiścią. Słowa te nie łączyły się w logiczną całość. „Ty kupo gnoju – mówiłem – kupo gnoju, kupo gnoju. Świnio. Przeklęte życie. Ohyda. Żeby to wszystko raz się skończyło. Masz, bydlaku, tchórze”. Uderzyłem się w twarz. Potem zacząłem płakać. Płakałem w poduszkę i w tym płaczu było jakieś rozwiązanie, wyjaśnienie. Przecież to właśnie dzieci najczęściej płaczą<sup>25</sup>.

Godne uwagi odwrócenie. Po czwarte, uświadomienie sobie tego odwrócenia jest obłożone tak głębokim zakazem, że może wyartykułować się tylko w spazmatycznym, bezradnym płaczu albo w okrutnym śnie, jak w *Mojej córeczce* – a i wtedy dzieje się to na zasadzie sprofanowania tabu, tak jest gwałtowne i bolesne. Za każdym razem, co powinno dawać do myślenia, wojna zostaje odniesiona do motywu dzieciństwa i dziecka. Czemu?

Można argumentować (sam to robiłem), że Różewicz w roku 1947, rodząc się jako poeta, rodzi się jako starzec. Pokazuje to analiza jego relacji z Leopoldem Staffem, starszym o dwa pokolenia autorem nazywanym przez Różewicza Starym Poetą. Różewicz uważał Staffa za dziedzica całej zaczynającej się w antyku tradycji śródziemnomorskiej, który po doświadczeniu wojny zrozumiał, że został z niczym. Z tego powodu, relacjonuje Różewicz, Staff zamierzał na starość (zmarł w roku 1957)

<sup>24</sup> Przywołajmy dla jasności większą całość: „Dzieci miały oczywiście, a ten błota naniósł, czysto tu było jak w pudełeczku, a ten napaskudził. Patrzcie go, męczennik się znalazł, bańki nosem puszcza, stary, głupi dziad [...]. A ty mi tu nie paskudź, bo od twojego gadania rzygać się chce, i cóż z tego, że ciebie męczyli... [...] – ty mi o głównie ludzkim nie opowiadaj, zjadłeś swoją porcję, nie truj innych, że też na tych śmierdzieli nie ma ani Boga, ani policji. – [...] – Wypraszam sobie, jestem byłym więźniem, żołnierzem, partyzantem, komediantem, strażakiem, kozakiem, straszakiem... ja mam święty obowiązek. – Obowiązek. Wszędzie wtykasz te swoje tortury, pajacu. – Co z nich wyrośnie? – Wyrośnie, wyrośnie, a co z nas wyrosło, czego ty się ciągiem pchasz do nich z tymi szubienicami? – Męczeństwo! – Tfu – kobieta splunęła – że też nikt ci nie napluje w ten męczeński ryj” (Różewicz, *Proza*, t. 2, 36–37).

<sup>25</sup> Tamże, 112.

napisać cykl wierszy pod tytułem *Ala ma kota*. „Zaczynał wszystko od początku, od dymu z komina”<sup>26</sup>. W obliczu wojny Staff razem z tym, co symbolizował, znalazł się w sytuacji dziecka. Próba, którą podjął, czyli napisanie cyklu *Ala ma kota*, zdaniem Różewicza powieść się nie mogła. Ale prawdziwie Różewicza fascynowała. Właściwie marzył on o tym samym, a za jedną ze wszystkich nieudanych prób napisania cyklu *Ala ma kota* można uznać *Ocalonego*. Choć ten wiersz to nawet mniej niż *Ala ma kota*, bo zaledwie wyznanie bezradności i wezwanie, żeby przyszedł ktoś, kto powie, jak zacząć. Wynika stąd, że sam siebie Różewicz postrzega jako starszego niż Staff, bo jako kogoś, kto zaczyna w tym miejscu, w którym Staff skończył. Jego początek to doświadczenie śmierci całej kultury. Startując z takiego punktu, nie ma jednak dokąd ruszyć – stąd m.in. ponure żarty Różewicza, takie jak nawracające opowieści o pozagrobowym życiu poety, w którym tyle krzątani. Słowem, Stary Poeta okazał się dzieckiem, co tu oznacza: kimś bezradnym jak dziecko, zaś młody poeta Starym Poetą, czyli obciążonym przygniatającym, miażdżącym, druzgocącym doświadczeniem.

Na starość, a była przecież ona długa i pracowita, Różewicz zwykle nie nazywał siebie Starym Poetą, choć chętnie wracał do Staffa (np. w *szarej strefie* zamieścił własny cykl przeróbek jego wierszy), lecz określił mianem *poeta emeritus* (tyleż zasłużony, co wysłużony). Późna twórczość Różewicza, czas, kiedy stawał się coraz starszy od Starego Poety, był okresem wzmożonej pracy nad tworzeniem mitologii dzieciństwa. Wtedy m.in. powstaje kolaż *Matka odchodzi*, w którym Różewicz jako bohater i starzec obsadza siebie w roli dziecka mówiącego do zmarłych rodziców. (O kolażu mówimy m.in. z tego powodu, że jest on pozbawioną centrum grą różnych perspektyw czasowych, a nie linearnym nawrotem). Dzieństwo okazuje się okresem, który nie przeminął, bo nie przemija. Żartobliwie – ale to tylko pozór, bo mowa o rzeczywistej zasadzie logiki twórczej – pisze Różewicz w jednym ze swoich późnych wierszy pod tytułem *pokusa*: „jakie pokusy czekają / na starego poetę? // żeby znaleźć się w piaskownicy / z dadaistami! [...] mężczyzna to duże dziecko / tym bardziej poeta // Stary poeta ma prawo / a nawet obowiązek zdziecinieć / tym bardziej że dzieci / to podobno mieszkańcy nieba”<sup>27</sup>.

Wynikałoby z tego, że droga Różewicza przebiegła od pisania ze Staffem *Ala ma kota* do przebywania w piaskownicy z dadaistami – i była nad wyraz okrężna. Oczywiście, starość to również zdziecinienie, a nie ponowne i ciągłe odkrywanie dzieciństwa, na tym polega ironia. Pamiętajmy jednak, że zdziecinienie to regres, podczas gdy dzieciństwo to „teraz” wyniesione ponad porządek czasu. Podobnie jak trauma, której Różewicz doświadcza równie mocno. W tym wyniesionym

<sup>26</sup> Różewicz, *Proza*, t. 3, 23.

<sup>27</sup> Tenże, *Poezja*, t. 4, 376. W innym miejscu (*Za dużo mam pomysłów (odpowiedzi na pytania kwestionariusza)*) na pytanie: „Kiedy Pan zrozumiał, że jest już dorosły?”, Różewicz odpowiada: „Dzisiaj, po przebudzeniu” (rok 2001, w: Różewicz, *Teksty odzyskane*, 173).

ponad czas „teraz” dzieciństwo często nie daje się od traumy odróżnić. Nie tylko bywa świadomie przywoływane, ale w związku z tym, że zostało w części wyparte (m.in. z powodu żydowskiego pochodzenia matki i odejścia ojca do innej kobiety), powraca jako trauma. Dzieciństwo i trauma okazują się stronami tej samej monety. A skoro tak, to raj mitu dzieciństwa nie jest po prostu rajem, lecz przestrzenią *Nachträglichkeit*<sup>28</sup>.

Ale oto pojawia się ostatni wątek, który chcielibyśmy podjąć: z jakiego powodu dzieci to tylko „podobno” mieszkańcy nieba?

#### 4.

Wiersz *cierrń*, przedstawiając splamione krwią „białe chusty dzieciństwa”, mówi o utracie wiary religijnej. Owa utrata nie jest po prostu wynikiem doświadczenia wojny – z samego wiersza takiej uogólnionej konkluzji wydobyć nie sposób – istnieje za to wiele świadectw, że Różewicz odszedł od wiary wcześniej, przed wojną<sup>29</sup>. Proces postępował stopniowo, ważną rolę odegrała wojna, ale nie była ona czynnikiem decydującym<sup>30</sup>.

Wydaje się, że skażenie dzieciństwa wyraża się lepiej w owym szyderczym „podobno” z wiersza *pokusa*. Słowo to sygnalizuje rzecz ważną: z wątpienie w istotową niewinność dzieciństwa, co sprawia, że u Różewicza znajdziemy sporo obrazów okrucieństwa, przemocy, zbrodni istniejących w tej rzekomo sielskiej krainie. Obrazy takie są obecne niemal od zawsze, niemniej narastają w późnej twórczości, jakby wraz z procesem rozbudowywania konstrukcji dzieciństwa.

Dzieciństwo posiada wymiar zła rozumiany teologicznie i filozoficznie. Teologicznie, bo przecież zaprzeczenie dokonane przez Różewicza dokonuje się za pomocą metafory religijnej: mowa o dzieciach jako „mieszkańcach nieba”. Bardzo znaczące, że Różewicz nie odwołuje się po prostu do Ewangelii (Mt 18, 1–5; Mk 10, 13–16), aby zaprzeczyć jej przesłaniu na temat potrzeby stania się dzieckiem, lecz do

---

<sup>28</sup> Dodajmy, że *Nachträglichkeit* pojętej nie jako redukcja „konceptji historii podmiotu do linearnego determinizmu” (Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem Daniela Lagache’a, tłum. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2023), 315), ale jako takie przerabianie, które pracuje w przestrzeni nawarstwień czasowych wzajem na siebie oddziałujących.

<sup>29</sup> Zatrzymajmy się przy jednym, nowszym. Wiesława Różewiczowa wspomina, jak Janusz pocieszał w czasie wojny matkę przeżywającą brak wiary Tadeusza i „radykalizm” jego zerwania: „«najpierw trzeba stracić wiarę, żeby ją odzyskać»” (Grochowska, *Różewicz*, 366).

<sup>30</sup> „W szesnastym roku życia przestawało się chodzić do spowiedzi, w siedemnastym przestawało się wierzyć w dogmatykę, której ksiądz uczył w szkole. Potem dochodziły elementy polityczne: konserwatyzm wielkiej części kleru, wsteczność. Ciemnogród, który się tworzył w dużej części kleru i hierarchii, odpychał młodego inteligentnego człowieka. On siłą rzeczy skłaniał się w kierunku socjalizmu, a to było wyklęte przez katechetę” (*Wbrew sobie*, 104).

„tajemniczego fragmentu apokryfu”, nad którym, jak się dowiadujemy, Różewicz „spędził wiele czasu”:

Rzekli do niego: „Azali jako dzieci wejdziemy do Królestwa?”. Jezus powiedział do nich: „Gdy z dwóch uczynicie jedno i gdy to, co jest wewnątrz, stanie się jako to, co jest zewnątrz, a to, co wewnątrz, i to, co zewnątrz, jak to, co wewnątrz; i góra stanie się jako dół; i jeśli mąż i niewiasta staną się jako jedno, tak że mąż nie będzie mężem i niewiasta nie będzie niewiastą; gdy oczy zastąpią oko, ręka rękę, stopa stopę; i jeden obraz wejdzie na miejsce drugiego – wtedy wnieście do Królestwa...”<sup>31</sup>.

Trudno zaprzeczyć, że jest to fragment enigmatyczny. Prawdopodobnie został przywołany z tego powodu, że wydaje się przeczyć przesłaniu, iż wystarczy stać się dzieckiem, aby wejść do Królestwa. Do Królestwa wejdziemy wtedy – spróbuję teraz przez chwilę kontynuować ten ezoteryczny wykład – kiedy dziecko stanie się dorosłym, a dorosły stanie się dzieckiem, kiedy zatem dorosły nie będzie już dorosłym, a dziecko nie będzie dzieckiem, i tak nie będąc nikim z obojga, staniemy się oboma naraz... Niestety, jak wyklada Różewicz w jednym ze swoich wierszy programowych, *Wiedza*, „czas niczego nie uleczy / rany nie zabliznią się / słowo nie wejdzie / na miejsce słowa”<sup>32</sup>.

Głosem w tej samej sprawie jest również wiersz *Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)*<sup>33</sup>. Oparty na gazetowej informacji o brutalnym morderstwie dokonanym przez dwunastolatka na ośmiolatku, odwołujący się do znanej książki Zofii Urbanowskiej i nawiązujący do poematu Czesława Miłosza *Gucio zaczarowany* z tomu pod tym samym tytułem, wiersz Różewicza skupia się na przyjemności wynikającej ze zniszczenia mrowiska przez dzieci („sprawki djabelskie / dzieciństwo anielskie”<sup>34</sup>). Różewicz pyta: „o! dzieci! dzieci! / jedyni mieszkańcy nieba / na ziemi / co się z wami stało”. Ten akt bezinteresownej destrukcji, jak jasno zostaje podkreślone w wierszu za pomocą cytatu z Henriego Bergsona, to substytut aktu prawdziwego niszczenia i najprawdziwszej wojny („mrówki / powiedział Henri Bergson / «są władcami środowiska ziemnego / tak jak człowiek naziemnego»”<sup>35</sup>). Taka analogia została zresztą klarownie przeprowadzona w dużo wcześniejszym opowiadaniu *Owoc żywota*, w którym leżące na śmietniku w okupacyjnej Polsce dwa gnijące nagie ciała – najprawdopodobniej partyzantów, których pochowania zabronili niemieccy żandarmi – budzą w pamięci bohaterki wspomnienie z dzieciństwa: bezmyślnego zniszczenia mrowiska dokonanego wraz z bratem. Na koniec „Chwycili olbrzymi kamień, cisnęli w sam środek rozwalonego mrowiska i pobiegli

<sup>31</sup> Różewicz, *Proza*, t. 2, 286–287.

<sup>32</sup> Tenże, *Poezja*, t. 3, 206.

<sup>33</sup> Różewicz w rozmowie z Ewą Likowską *Chciałbym się jeszcze śmiać* stwierdza: „Napisałem ten wiersz przeciwko wytartemu hasłu «Dzieci – jedyni mieszkańcy nieba na ziemi»” (*Wbrew sobie*, 353).

<sup>34</sup> Różewicz, *Poezja*, t. 3, 299.

<sup>35</sup> Tamże, 298.

dalej”<sup>36</sup>. Gucio z kolei na koniec myśli: „jutro tu wrócę / dokończę dzieła / wrzucę w sam środek / ten kamień / olbrzymi”<sup>37</sup>. Dodajmy do tego, bo to chyba najbardziej symptomatyczny przykład, że w sztuce *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja* przedstawione zostało wprost coś, co wolno nazwać zabójstwem dokonany przez dzieci, mimo że ofiarą jest zwierzę. Dziewczynka kopie grób, a chłopiec, po wcześniejszej zabawie przypominającej tortury, „Przydeptuje kotka nogą coraz mocniej i mocniej. Z głowy wypływają oczy. Dwie białe kuleczki na czerwonych nitkach. Chłopiec zasypuje kotka piaskiem”<sup>38</sup>.

Najbliższy kontekst dla przywołanych wypowiedzi stanowi debata na temat pytania *unde malum?*, skąd zło?, między Marią Podrazą-Kwiatkowską, Czesławem Miłoszem, Leszkiem Kołakowskim i Janem Andrzejem Kłoczowskim, której zapis znajdziemy w tomie Miłosza *Na brzegu rzeki*<sup>39</sup>. Potem przekształciła się ona w debatę Różewicza z Miłoszem<sup>40</sup>. Najkrócej mówiąc, w odpowiedzi na *dictum* Różewicza „zło nie bierze się z braku / ani z nicości / zło bierze się z człowieka / i tylko z człowieka”, Miłosz zdaje się pytać, a skąd się bierze w człowieku? Oczywiście, alternatywy, które przywołuje Różewicz, mają długą historię teologiczną i filozoficzną. Nie sposób

<sup>36</sup> Różewicz, *Poezja*, t. 1, 20.

<sup>37</sup> Tenże, *Poezja*, t. 3, 301. Zob. też wiersz *Dola z Niepokoju* (Tadeusz Różewicz, *Poezja*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005), 15). Aleksander Fiut komentuje („Rozmowy «wierszami i o wierszach»”. *Konteksty Kultury* 19 (1) (2022): 136): „Wyraźna satysfakcja przebijająca ze słów Różewicza przekonuje, że poeta jak gdyby jeszcze raz utwierdza samego siebie, iż jego pesymistyczna diagnoza obecnej cywilizacji jest trafna i znajduje liczne potwierdzenia. Czy jednak nie nazbyt ekstrapoluje pojedyncze przypadki, czyniąc z nich ogólną zasadę? Widać wyraźnie, jak wpada w pułapkę negatywistycznej wizji świata, poza którą zdaje się nie dostrzegać jej alternatywy”. W szkicu tym badacz przekonuje jednakże, niejako mimochodem, że Różewicz nie dysponuje niczym, co można by nazwać „negatywistyczną wizją świata”.

<sup>38</sup> Scena zaczyna się jak sielanka, stopniowo zamienia się w scenę grozy: „Chłopiec chwycił kotka i niesie go do wody, w której odbija się niebo z obłokami. Chłopiec cisnął kotka do wody. Kotek trzępie łapkami. Chłopiec odpycha go kijkiem od brzegu. Teraz chłopiec uśmiecha się. Kotek wylazł na brzeg, otrząsa się. Chłopiec spycha nogą kotka do wody. Dziewczynka porzuciła wiadereczko i piasek. Przygląda się kotkowi. Chłopiec przyciska stopą główkę kota, nie pozwala mu zaczerpnąć powietrza. Znow się uśmiecha. Podniósł stopę. Kotek wygramolił się na brzeg. Wygląda jak mokra szmata. Próbuje ucieczki. Ale chłopiec dogonił go, złapał za ogon, zakręcił i wyrzucił w górę jak piłkę [...]. Teraz chłopiec znow chwycił kotka. Zaciśnął mu na szyi sznurek i ciągnie go do jamki, którą wykopała dziewczynka. Wsadził go do dołka i zakopuje w ziemi. Tylko łebek wystaje kotkowi. Chłopiec cofnął się o krok i patrzy. Już się nie uśmiecha. Kotek porusza głową. Chłopiec wziął od dziewczynki czerwone wiadereczko i nakrył kotka. Teraz chłopiec i dziewczynka patrzą na wiadereczko, które porusza się lekko. Chłopiec zdjął wiadereczko i przysiadł obok kotka. Główka kotka wygląda jak bryła błota. Tylko czasem wysuwa różowy języczek. Teraz chłopiec bierze szpadek, rzuca go. Przydeptuje kotka nogą coraz mocniej i mocniej. Z głowy wypływają oczy. Dwie białe kuleczki na czerwonych nitkach. Chłopiec zasypuje kotka piaskiem. Górka złotego piasku rośnie, świeci w słońcu. Chłopiec udeptyuje ziemię. Oczy ma błyszczące. Nie uśmiecha się. Teraz pobiegł przed siebie, już go nie widać. Dziewczynka wyciera rączką twarzyczkę, zdaje się, że płacze. Bierze szpadek, wiadereczko i odchodzi. Przelatujący gołąb zgubił piórko w locie. Białe piórko powoli opada na ziemię” (Tadeusz Różewicz, *Dramat*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005), 195).

<sup>39</sup> Czesław Miłosz, *Na brzegu rzeki* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1994), 58–67.

<sup>40</sup> Zob. Miłosz, Różewicz, *Braterstwo poezji*, 271–283. W zasadzie rekonstrukcję trzeba by zacząć wcześniej, od poematu *recycling*, do którego zakończenia (pod tytułem *Unde malum*, *Poezja*, t. 4, 65–66) odwołuje się Miłosz w wierszu *Unde malum*.

w nią wnikać, tym bardziej że Różewicz zdecydowanie twierdzi, iż w próbie odpowiedzi na pytanie, skąd zło, niżej niż do człowieka zejść (by tak rzec) nie sposób. Rzeczywistość ludzka jest tworem człowieka i tylko człowieka, w tym sensie jest ostateczna. Jednak trochę inną odpowiedź daje fraza z *Myrmekologii*: „sprawki djabelskie / dzieciństwo anielskie”<sup>41</sup>. Oczywiście, poprzez odesłanie do liryków lozańskich Adama Mickiewicza Różewicz podważa tu dominujące romantyczne wyobrażenie o dziecku jako mieszkańcu nieba na ziemi (choć wcale nie było ono tak jednoznaczne). Ale jeszcze bardziej istotne jest to, że użyte zostało słowo „diabelski” w archaizowanej formie „djabelski”. Może to być określenie niejako przypadkowe, co znaczyłoby, że nie należy w ślad za nim przywoływać religijnej wizji zła, która za nim stoi. To po pierwsze. Po drugie, wolno postąpić przeciwnie: uznać, że skoro Różewicz mówi o diabelskim wymiarze dzieciństwa, chce właśnie powiedzieć to, co mówi wprost, że mianowicie zło w człowieku – zwłaszcza wtedy, gdy wydaje się czyste, czyli czerpie uzasadnienie samo z siebie i sprowadza się do aktu nihilistycznej destrukcji – nie wynika z człowieka, tylko przychodzi do niego z zewnątrz. Ale, zauważmy – i to jest punkt trzeci – Różewicz nie mówi o wymiarze „diabelskim”, lecz „djabelskim”, a ta archaizowana forma niejako dystansuje się wobec tego, co sama przywołuje i zakłada.

Być może w tej wymianie jednej głoski na drugą – i w tym dystansie, który niczego nie wyklucza i niczego nie potwierdza – zawiera się odpowiedź Różewicza o powód skrwawienia „białych chust dzieciństwa”.

## 5.

Na koniec muszę przyznać, że zmarginalizowałem największą grupę, w którą układają się motywy dziecka: tę wiążącą się z tezą Różewicza, że poeci są niedojrzali, infantylni i niemądrzy. Bawią się, zamiast wreszcie dojrzeć. Przykładem jest znany wiersz *Zdjęcie ciężaru*. Albo przypisywanie Staffowi sądu, że mówienie do owych niedojrzałych poetów – w zasadzie nie do „owych”, ale do wszystkich poza nimi samymi – wymaga okazywanej przez Staffa „dobroduszości i łagodności takiej, jaką ma się dla trochę niedorozwiniętego dziecka”<sup>42</sup> (widocznie porównanie tylko do dziecka nie wydawało się wystarczająco obraźliwe). Różewicz uważał taki stosunek za właściwy i podziwiał Staffa<sup>43</sup>. W innym miejscu Różewicz porównuje siebie do matki, która zagania chłopców, tj. innych poetów, do jakiejś poważnej

<sup>41</sup> Różewicz, *Poezja*, t. 3, 299.

<sup>42</sup> Różewicz, *Proza*, t. 3, 22.

<sup>43</sup> Najlepiej byłoby opis ten rozumieć raczej jako autocharakterystykę porównującego niż charakterystykę Staffa; analogicznie należałoby odwrócić kierunek przekazywania wyrazów uznania, kierowane są one w istocie do samego siebie.



roboty: „przerywałem gry i zabawy, czary i nabożeństwa...”<sup>44</sup>. Jednak ostatecznie można na ten temat powiedzieć tyle, ile mówi się w przywoływanym już wierszu *pokusa*: „to moi koledzy po / piórze rozbrykane dzieciaki / na padole leż”<sup>45</sup>. Słowem, to wspólnota losu, a nie retoryka potępienia oparta na porównaniu do dziecka, opisuje sytuację Różewicza.

Wszystko to nie znaczy – to jest ostatnia uwaga – że Różewicz ma rację, gdy stwierdza kategorycznie: „Jestem fałszywym dzieckiem. Nawet jeśli mam najlepsze chęci”<sup>46</sup>. Celem tego szkicu nie było ani zaprzeczenie, ani potwierdzenie tej wypowiedzi.

**S t r e s z c z e n i e:** Tadeusz Różewicz w swej twórczości, zwłaszcza późnej, tworzy mit dzieciństwa. Mit ten opiera się na kilku założeniach. Po pierwsze, że poeta to ktoś pozostający przez całe życie w szczególnej relacji z matką (matka poety była nawróconą na katolicyzm Żydówką). Po drugie, że dzieciństwo to źródło, do którego trzeba wracać, aby poezja mogła istnieć w świecie wyjąłowym z wartości po wojnie i Zagładzie. Po trzecie, że dzieciństwo jest czasem niewinności, który funkcjonuje poza odróżnieniem dobra i zła. W opozycji do tych założeń autor artykułu dowodzi, że – po pierwsze – relacja z matką ma odwrotną stronę, jest to relacja ojca z synem. Wchodzi w nią Różewicz jako syn oraz jako ojciec wobec własnych dwóch synów. Po drugie, że nie ma powrotu do dzieciństwa, sytuuje się ono ponad porządkiem czasu, a ta przestrzeń ponad czasem nie jest porządkiem mitu, lecz traumy. Po trzecie, że dzieciństwo u Różewicza jest wewnętrznie naznaczone doświadczeniem zła – dzieciństwo nie jest niewinne.

**S ł o w a k l u c z o w e:** dzieciństwo, Tadeusz Różewicz, trauma

<sup>44</sup> Różewicz pisał: „Byłem jak matka, która przerywa dzieciom zabawę i woła: «Już czas do domu!» . Dzieci bawią się w koniki albo lokomotywę, a matka woła: «Chłopcy, na obiad!» . Dzieci bawią się w policjantów i złodzieja, a mama woła: «Czas spać, umyć ręce!» . Matka nie bierze tego pod uwagę, że dzieci biorą krzesło za lokomotywę, kijek za konia, kawałek złożonego papieru za ptaka, łódź... Wziąłem na siebie niewdzięczną w poezji rolę matki-realistki... przerywałem chłopcom od poezji, krytykom-cudotwórcom posiłki w homeryckich bojach awangardowo-skamandryckich, kapłanom... przerywałem gry i zabawy, czary i nabożeństwa... – A pan? Nie brał udziału? Nie ma u pana wierszy zabawek? – Proszę mi nie przerywać”. Cytat pochodzi z tekstu *Rozmowy ciąg dalszy*, która została w całości, razem z pytaniami, napisana przez Różewicza, a zakończenie przedstawionego fragmentu stanowi wyraźny sygnał podważający główną tezę. Pytanie, w jakim stopniu? Powiedziałbym, że ostatecznie w niedużym, jeśli wziąć pod uwagę cały obszerny kontekst operowania motywem „poeta – lekkomyślne dziecko”. Zarazem Różewicz podkreśla, że kiedy bawi się dziecko, nie jest ono oczywiście infantylne (zob. *Wbrew sobie*, 20; Różewicz, *Poezja*, t. 2, 297).

<sup>45</sup> Różewicz, *Poezja*, t. 4, 376, 380. Nie wspominam już o tym, że jednym z głównych obiektów ataku był Julian Przyboś, który w latach swojej młodości również walczył ze swoimi poprzednikami, poetami Młodej Polski, twierdząc, że są oni rozgadani i płacziwi jak kobiety i dzieci. Przyboś z wyraźną odrazą pisał o poetyckim „paplaniu jak pięciolatek” (Julian Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959), 102) oraz wzywał poetów, aby nauczyli się wreszcie „godności męskiej lakoniczności” (tamże, 14).

<sup>46</sup> Różewicz, *Proza*, t. 3, 335.

## Bibliografia

- „Anioły i kaszanka. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Bogdan Trojak”. W: Tadeusz Różewicz, *Teksty odzyskane*, zebrał, ułożył, przypisami i posłowiem opatrzył Przemysław Dakowicz, 187–188. Kołobrzeg: Biuro Literackie, 2022.
- Bereś, Stanisław, Kiernicka, Joanna. „Poeta po końcu świata”. W: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. Jan Stolarczyk, 322. Wrocław: Biuro Literackie, 2011.
- Fiut, Aleksander. „Rozmowy «wierszami i o wierszach»”. *Konteksty Kultury* 1 (2022): 124–141.
- Grochowska, Magdalena. *Różewicz. Rekonstrukcja 1*. Warszawa: Dowody na Istnienie, 2021.
- Kuźma, Erazm. „Kto mówi w utworach Tadeusza Różewicza. Z problemów podmiotowości literatury polskiej?”. W: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, UAM Poznań, 4–6.11.1991, red. Ewa Guderian-Czaplińska, Elżbieta Kalemba-Kasprzak, 11–23. Poznań: Zakład Teatru i Filmu IFP UAM, Wydawnictwo WIS, 1993.
- Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand. *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem Daniela Lagache’a, tłum. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2023.
- Miłosz, Czesław. *Na brzegu rzeki*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1994.
- Miłosz, Czesław, Różewicz, Tadeusz. *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*, wstęp Andrzej Franaszek, zebrał, oprac. i przypisami opatrzył Emil Pasierski. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, Wydawnictwo Warstwy, 2021.
- Przyboś, Julian. *Linia i gwar. Szkice*, t. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959.
- Różewicz, Tadeusz. *Dramat*, t. 1. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.
- Różewicz, Tadeusz. *Matka odchodzi*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- Różewicz, Tadeusz. *Poezje*, t. 1. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.
- Różewicz, Tadeusz. *Poezje*, t. 3. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006.
- Różewicz, Tadeusz. *Poezje*, t. 4. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006.
- Różewicz, Tadeusz. *Proza*, t. 2. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- Różewicz, Tadeusz. *Proza*, t. 3. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- Różewicz, Tadeusz. *Teksty odzyskane*, zebrał, ułożył, przypisami i posłowiem opatrzył Przemysław Dakowicz. Kołobrzeg: Biuro Literackie, 2022.
- Różewiczowie, Wiesława i Tadeusz, Voglerowie, Romana i Henryk. *Korespondencja*, zebrała, z rękopisów odczytała i przypisami opatrzyła Anna Romaniuk. Wrocław: Wydawnictwo Warstwy, 2019.
- Różewiczowa, Wiesława. „Wspomnienie o Tadeuszu Różewiczu”. W: Wiesława i Tadeusz Różewiczowie, Romana i Henryk Voglerowie, *Korespondencja*, zebrała, z rękopisów odczytała i przypisami opatrzyła Anna Romaniuk, 8. Wrocław: Wydawnictwo Warstwy, 2019.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. Jan Stolarczyk. Wrocław: Biuro Literackie, 2011.
- „Wiersz szuka domu. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Rafał Dutkiewicz”. W: *Teksty odzyskane*, zebrał, ułożył, przypisami i posłowiem opatrzył Przemysław Dakowicz, 197. Kołobrzeg: Biuro Literackie, 2022.