



Publikacja jest udostępniona na licencji  
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS  
Pismo Wydziału Polonistyki UJ  
2 (52) 2022, s. 23–38  
doi:10.4467/2084395XWI.22.002.15875  
www.ejournals.eu/Wieloglos

**Piotr Michałowski**

Uniwersytet Szczeciński

 <https://orcid.org/0000-0002-8716-9655>

## Z czego się śmieje wiersz Różewicza?

### Abstract

#### What is Różewicz Laughing about?

An overview of motifs appearing in Tadeusz Różewicz's poetry such as these of "jester" and "clownery," "smile," "laughter" and "mockery" serves as a background for the title reflection, in which the questions of affirmation of someone else's joy of life; acceptance for ludic laughter; therapeutic role of laughter in face of war trauma; and satirical distance from the observed events come to the forefront. In Różewicz's oeuvre, a meta-poetic reflexion on the role of laughter in poetry appears from the very beginning as well. The laughter means here the critique or the negation of poetry and the poet; irony and self-mockery – of different type and of different reach that go to the extremes of negative self-topicality. Ridicule of a poem becomes a leitmotif in the late oeuvre of Różewicz as its loudest manifestations are contained in the volume *Plaskorzeźba* [*Bas-relief*].

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Różewicz, śmiech, śmieszność, humor, błazen

**Keywords:** Tadeusz Różewicz, laughter, ridicule, humour, jester

„Komedio pisarz współczesny to błazen, który brodzi w kałużach krwi, w rzekach krwi, które płyną do niego z wielu stron świata”<sup>1</sup> – to zdanie mogłoby posłużyć za motto i zarazem punktę rozważań o humorze, śmiechu oraz śmieszności w poezji Różewicza.

---

<sup>1</sup> T. Różewicz, *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej* [w:] *idem, Teatr*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 426.

## Błazen i błazeństwo

Motywy degradacji błazna i upadku błazeństwa jako nie tyle profesji, ile postawy, sytuują się w kontekście najlepiej określonym w utworze *Jatki* z tomu *Czerwona rękawiczka*:

Różowe ideały poćwiartowane  
 wiszą w jatkach  
 W sklepach sprzedają  
 maski błaznów  
 pstre pośmiertne  
 zdjęte z naszych twarzy  
 którzy żyjemy  
 którzy przeżyliśmy  
 zapatrzeni  
 w oczodół wojny  
 (P, t. 1, s. 94)<sup>2</sup>

Błazeństwo – zdewaluowane i bezpowrotnie utracone w swej pierwotnej ludycznej postaci – staje się karnawałowym rytuałem ocalonych; trudno ocenić, w jakim stopniu przez poetę akceptowanym, a w jakim stopniu dozwolonym, tolerowanym czy tylko z przykrością konstатовanym. W prozie poetyckiej *Trzy profile poety* „poeta błazen” zajmuje miejsce między „poetą wypchanym”, czyli całkowicie zanurzonym w świecie literatury (także w jej środowiskowym „światku”), a „poetą drewnem” – oznaczającym (choć nie wyjaśnia tego sama nazwa w śródtytule, lecz dopiero charakterystyka rozwinięta w tekście) bezbronno cierpiącego, zapewne także tego romantycznego, cierpiącego „za miliony”. Błazen sytuuje się zatem między sztuczną konwencją a prawdą życia. Błazeństwo to maska, która zaznacza dwustronny dystans: z jednej strony jest reakcją po sowizdrzalsku prześmiewczą (także parodystyczną) na artyzm i autonomię literatury, z drugiej – satyrą na literaturę zaangażowaną i posłanniczą. A zatem błazen ma neutralizować obie postawy skrajne (awangardową i romantyczną) jako współcześnie zdezaktualizowane. Różewicz tworzy ich karykatury: pierwszą postawę wyśmiewa jako „lot wypchanego orła”, drugą również odrzuca, ale już z powagą i z empatią, jako „drzewo, odarte z kory, przemienione w pal i wbite we wnętrzości ziemi, [które] dźwiga na sobie cierpiącego człowieka, który o tym wie i myśli, że jest sam” (P, t.1, s. 518–519).

---

<sup>2</sup> Starsze wiersze cytuję według dwutomowego wydania zbiorowego: T. Różewicz, *Poezja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, podając w nawiasie skrót „P”, następnie „t” na oznaczenie tomu oraz numer strony.

Modalność charakterystyki usytuowanej centralnie postaci „poety błazna” nie pozwala jednak uznać jej do końca za *porte-parole* Różewicza:

Poeta błazen to częste zjawisko. Nawet utalentowani i wybitni poeci lubią błaznować. Stąd tyle anegdotek o poecie, tyle wesołych wspomnień. Znają jego maski. Nie widzieli jego twarzy prawdziwej nawet po śmierci. Wspominają błazna. Poeta błazen między dwoma lichtarzami w czerwonej czapce na głowie. Za każdym poruszeniem dzwoniły dzwoneczki i zwabiały gapiów, wielbicieli i wrogów. Ale kiedy spotkał człowieka, zdejmował z głowy błazeńską czapkę. Było zupełnie cicho przy stole, jego duże ręce leżały na ceracie. Ręce robotnika. Pochmurnie i ślepo wpatrywał się w siedzącego naprzeciw człowieka. W głębi zaczynał rodzić się trochę nieśmiały i trochę ironiczny uśmiech. Wtedy zamykał oczy (P, t. 1, s. 518–519).

Dopiero ten szczegółowy opis pozwala rozpoznać jakieś elementy autocharakterystyki, gdyż sam etos błazna zostaje obwarowany zastrzeżeniem, iż chodzi o wcielenie jedynie czasowe, które w chwili spotkania z prawdą rzeczywistości należy porzucić, by spełniać powinność realisty. Dopuszczalne jest zatem okazjonalne bywanie błaznem, ale nie bycie nim na stałe. Prześmiewcza maska powoduje bowiem niebezpieczeństwo niezrozumienia postawy i przesłania – nierozpoznanie twarzy.

W poemacie *Zastłony* z tomu *Poemat otwarty* w długiej enumeracji motywów opisujących młodość pojawia się motyw karnawałowego „świata na opak”: „błazen na tronie” (P, t. 1, s. 373). Przeważnie jednak jego pozycja jest inna, często nieokreślona, toteż jego śmiech wybrzmiewa w próżni, jakby zawieszony gdzieś między brakiem: raz nadawcy, innym razem odbiorcy, ponieważ poeta mianuje się „błaznem bez króla” (*Rozmowa z księciem*, P, t. 1, s. 477). Inne miejsce zajmuje błazen w *Rozmowie z księciem*, ale zdarzają się także utwory, w których słyszymy błazeński śmiech, choć nie ma śmiejącego się<sup>3</sup>. Śmiech zostaje odpodmiotowiony, wyizolowany, bezosobowy – trochę jak płacz w balladzie Leśmiana *Dziewczyna*; co można sparafrazować: „I nic nie było oprócz śmiechu”.

Niektórzy badacze stwierdzają, że Różewicz założył dwutorowość swego pisarstwa (rozłączne uprawianie twórczości satyrycznej i liryki) albo wskazują, że granica między strefami powagi oraz śmiechu (o funkcji głównie terapeutycznej) od pewnego momentu nakłada się na granicę rodzajową i żywioł humoru staje się domeną utworów teatralnych<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002, s. 115.

<sup>4</sup> T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007, s. 129.

Żaden z przytoczonych cytatów z Różewicza nie wyjaśnia jednak do końca wszystkich niuansów postawy błazna; upraszczają one problem jak niemal każdy efektowny aforyzm. Z pewnością wyprowadzane z nich proste definicje wymagają rewizji, gdyż trudno je uznać za diagnozy uniwersalne, obejmujące bezwyjątkowo cały dorobek autora *Niepokoju*.

Zbliżenia na poszczególne utwory poetyckie jako autonomiczne akty twórcze pokazują, że wskazywane w nich miejsce „błazna” jest ruchome i zawsze wyznacza ogólnie kryzysowy punkt wyjścia dla sztuki słowa – cywilizacyjny stan destrukcji humoru oraz wynikający z niego podejrzany status śmiechu – ale zmienia się zależnie od czasu, przedmiotu i kontekstu wypowiedzi. Śmiech wybrzmiewa wprawdzie z reguły powściągliwie (nie przeobrażając się w ludyczny rechot), lecz ma różne motywacje, funkcje i odmiany – w niektórych tekstach niełatwe do rozpoznania.

## Humor i uśmiech

O ile pierwsza z tych kategorii w wielu sytuacjach, kiedy nie jest jasno sprecyzowanym celem, pozostaje w odniesieniu do poezji Różewicza wątpliwa, o tyle druga nie budzi wątpliwości jako wielokrotnie w wierszach tematyzowana.

Uśmiech bywa pogodny i pobłażliwy – jak w tomie programowo zatytułowanym *Uśmiechy*. Z kolei przykładem humoru implikującego uśmiech jest znacznie późniejszy cykl *Portrety z zeszytów szkolnych*, a także jeszcze późniejszy *Appendix* do tomu *szara strefa*, w którym Różewicz zamieszcza żartobliwe repliki do wierszy swego przyjaciela, Leopolda Staffa. To humor komentujący światy minione, czyli – rzecz można – sentymalny.

W innych sytuacjach uśmiech ujawnia się jako ekspresja postaci w świecie przedstawionym albo na poziomie retoryki podmiotu komentującego prezentowaną rzeczywistość. W obu wypadkach słowo „uśmiech” bywa nadużywane i często wydaje się ucieczką przed koniecznością dookreślenia postawy – w pozawerbalną wieloznaczność. Przyjrzyjmy się wybranym kontekstom, w których pojawia się przelotny „uśmiech”, zwykle niedookreślony żadnym przymiotnikiem ani motywacją, po czym jak meteor prędko gaśnie.

Uśmiech to życzliwość i tak właśnie zatytułowany wiersz można czytać jako motywowany ocaleniem program – zarówno społeczny, jak i poetycki:

urwani ze stryczka  
uśmiechamy się do siebie  
życzliwie i ciepło  
(*Życzliwość* z tomu *Rozmowa z księciem*, P, t. 1, s. 496)

W licznych wierszach, zwłaszcza z lat 50., uśmiech lub śmiech mają charakter terapeutyczny albo wręcz ludyczny, ponieważ są ekspresją radości życia, przeciwstawionej wojennej traumie. Właśnie rozpięcie między biegunami śmiechu

oraz krzyku uzasadnia egzystencję poety i nadaje sens uprawianiu poezji. Po-  
przez uśmiech, przeważnie pozbawiony motywacji, a czasem także wyizolo-  
wany z fabularnej konsytuacji, zwykle wyraża się po prostu afirmacją życia  
lub Freudowski Eros, którego przeciwieństwem jest śmierć.

W innych wierszach z tomu *Rozmowa z księciem* uśmiech traci jednak tę  
moc i nie wyraża już empatycznej łączności z otoczeniem, lecz przeciwnie –  
staje się uniwersalną maską obojętności albo nawet służy do asertywnej ochro-  
ny przed cudzym spojrzeniem. W utworze napisanym w konwencji liryki roli  
*Koncert życzeń. Opowiadanie babuni z kraju chrześcijańskiego* postawa taka  
zostaje przypisana kobiecie sprzątającej mieszkanie:

nie rzucam się w oczy w ten sposób  
uśmiecham się do wszystkich  
nawet do klamki słucham kroków  
(P, t. 1, s. 489)

Ale podobnym uśmiechem – zastępującym odpowiedź, dialog albo polemikę –  
często także sam poeta zbywa niepożądane ingerencje rzeczywistości, broniąc  
dostępu do swego wewnętrznego świata.

## Śmiech radosny

Śmiech to fizjologiczny przejaw życia i wyraz jego afirmacji, więc prawa do  
niego nie wolno nikomu odbierać:

Rozróżnia smaki i kolory  
Przypomina sobie śmiech  
Nie trzeba go płoszyć  
(*Ostrzeżenie z tomu Formy*, P, t. 1, s. 438)

Do nieskrępowanych wybuchów radosnego śmiechu oczywiście mają prawo najmłodszy:

W dole bawiły się dzieci  
dół pieniał się zgielkiem  
kipiał śmiechem  
(*Pogoda z tomu Srebrny kłos*, P, t. 1, s. 300),

a także szaleńcy, jak w wierszu *Ciemne źródła* (P, t. 1, s. 317–322). W innym  
utworze z tomu *Srebrny kłos* (jednego z najbardziej nasyconego motywami  
śmiechu) na karuzeli „rozkreca się srebrna sprężyna śmiechu” (*Karuzela*, P, t. 1,  
s. 343), a *W ciszy tak drogo okupionej* z tomu *Czas, który idzie* (P, t. 1, s. 199)  
rozbrzmiewa kontrastujący z codzienną sytuacją, historią i wydarzeniami po-  
litycznymi śmiech żony oczekującej dziecka.

Im bardziej ten motyw zostaje rozwinięty, tym bardziej służy do skonstruowania dobrej terażniejszości ze złą przeszłością, co zresztą nieraz nakłada się na propagandową wizję historii właściwą socrealistycznej dialektyce epok, ale punktem odniesienia dla „dziś” pozostaje przede wszystkim czas wojny. Eksplozję ludycznego śmiechu wyzwała oczywiście karnawałowa zabawa:

błyskają lśniące ostrza śmiechu

i otwierają rany

[...]

fruwają lśniące płatki śniegu

i zasypują rany

(*Karnawał 1949. Maskarada z tomu Pięć poematów*, P, t. 1, s. 173)

Tu śmiech nie leczy, ale przeciwnie: odnawia traumę, która musi wygasnąć samoczynnie – w naturalnym procesie przemijania (motyw śniegu).

Śmiech nie jest jednak wyłącznie domeną terażniejszości jako czasu ocalenia, lecz także wojennych wspomnień, gdyż pojawia się również w chwili śmierci jako równoprawny z innymi, niezbywalny atrybut człowieczeństwa. Oto ginący człowiek –

miał usta otwarte

może wzywał pomocy

otwarte są usta przerażenia

i usta śmiechu

usta boleści

i usta rozkoszy

(*Prędeż z tomu Poemat otwarty*, P, t. 1, s. 375)

## Szyderstwo i satyra

W tym samym tomie, w tytułowym *Poemacie otwartym*, pojawiają się „szydercze uśmiechy” – w długim wyliczeniu wskazane są jako jedna z wartości negatywnych, odrzucanych, zamkniętych w klamrze puentujących refrenów: „To jest umieranie” i „To wszystko jest składanie / które się złożyć nie może” (P, t. 1, s. 365–366). „Szydercze uśmiechy” zostają więc ukazane jako jeden z elementów składających się na bezsens egzystencji.

Negatywnie bywa nacechowany również śmiech, który wybucha w świecie przedstawionym wiersza jako zachowanie niestosowne, reakcja nieadekwatna – jeśli otacza go atmosfera poważnej refleksji czy historyczny kontekst daleki od wszelkich żartów i radości:

dziewczyna kipiąca śmiechem

[...]

w usta prawdy

wkłada rękę

białą i ciepłą

(*Bocca della Verità* z tomu *Zielona róża*, P, t. 2, s. 8)

Zostało tu jednak opisane dość powszechne zachowanie turystów w Rzymie, gdzie słynne Usta Prawdy, dawniej – według legendy – w okrutny sposób testujące prawdomówność, dziś służą jako rozrywka, atrakcja. Głos poety reportera nie wybrzmiewa zatem satyryczną naganą, lecz odnotowuje tę zabawę, konstatując raczej kontrast epok i paradoks historycznej zmienności funkcji obiektu.

Podobną sytuację obserwujemy w wierszu *Płytko prędeż*. W kawiarni z eschatologicznych rozmyślań wyrwa poetę widok zgrabnej i wesołej kobiety. Kontrast nastrojów eksponuje zeugma:

dusza wyszła

roześmiała się

młoda kelnerka

(P, t. 1, s. 501)

Śmiech jest zachowaniem różnie wartościowanym, zależnie od perspektywy. Oto dwa przykłady dotyczące relacji świata żywych ze światem umarłych, które ilustrują tę ambiwalencję albo raczej asymetrię oceny.

umarli stali

w moich oczach

cicho uśmiechnięci

(*Krzyczałem w nocy* z tomu *Poemat otwarty*, P, t. 1, s. 381)

Umarli widzą nasze usta

roześmiane od ucha do ucha

(*Rehabilitacja pośmiertna* z tomu *Poemat otwarty*, P, t. 1, s. 407)

Prawo do (u)śmiechu w kontaktach z zaświatami nie jest zwrotne i przeważnie działa jednokierunkowo: przysługuje umarłym bez ograniczeń, ale śmiech żywych jest dla nich nieznośny, oczywiście według poety, który tym razem, a czyni to rzadko, piętnuje śmiech cudzy śmiechem podmiotu – pośrednio, bo za pomocą karykaturalnego opisu.

Śmiech bywa narzędziem złośliwej satyry, komentującej rozmaite choroby społeczeństwa i współczesnej cywilizacji, nie tylko kultury masowej; mieni się wówczas licznymi odcieniami ironii oraz autoironii. Zwłaszcza ta ostatnia

okazuje się wielokierunkowa i wieloznaczna – niepewna co do celu i zakresu przedmiotowego. Dlatego warto przyjrzeć się jej uważniej.

Śmiech akceptacji niekiedy płynnie zamienia się w śmiech z kogoś, a więc śmiech dezaprobaty, śmiech polemiczny, krytykę, szyderstwo. Czasem załamuje się w sytuacjach niejednoznacznych. Kpina z „poety” i kwestionowanie jego statusu stają się pośrednio autokrytyką. Wróćmy do *Rozmowy z księciem* oraz przywołanego już motywu „błazna bez króla”. Oto poeta –

Obojętny mówi  
do obojętnych  
oślepiiony daje znaki  
niewidomym  
śmieje się i  
szczeka przez sen  
obudzony  
płacze

Wiersz ten, relacjonujący wyimaginowany dialog z Hamletem, kończy się słowami:

śmiejesz się ze mnie  
dobry Książę  
poznajesz ukrytego za kotarą  
gadulę  
(*Rozmowa z księciem*, P, t. 1, s. 477)

W istocie jest to monolog poety, który aby usprawiedliwić swą postawę, potrzebuje odniesienia do postaci literackiej z innej epoki i przywołania dość odległej problematyki. Pomysł takiej teatralizacji może się wydać nawiązaniem naciągany, zwłaszcza w finałowej aluzji do podsłuchującego za kotarą Poloniusza – figury nijak niedającej się sprowadzić ani do „gadulstwa”, ani do sceny słynnej rozmowy o chmurach. Z kolei Hamlet, w oryginale znacznie bardziej niż Poloniusz rozgadany, nie wydaje się upoważniony do krytyki wielosłownia.

Niemniej samobiczowanie poety za urojony grzech nadużycia słowa stanie się lejtmotywem późnej poezji Różewicza.

## Ironia i autoironia

Przegląd sytuacji, które mogłyby wyjaśnić stosunek poety do roli błazna, różnych funkcji uśmiechu i odmian śmiechu<sup>5</sup> posłużył jednak tylko za tło do próby

<sup>5</sup> Tomasz Mizerkiewicz, systematyzując zagadnienie śmiechu, pisze o trzech koncepcjach komizmu. Zob. *idem*, *op.cit.*, s. 126–140.



rozwiązania centralnego problemu, który dotyczy śmiechu nietematyzowanego w utworach poetyckich, ale podmiotowego – rozumianego jako pewna modalność wypowiedzi. Zatem: z czego się śmieje wiersz Różewicza?

Odpowiedź musi wydać się nieoczywista uważnemu czytelnikowi zwłaszcza późnej twórczości poety, począwszy od *Plaskorzeźby*, toteż pytanie warto rozłożyć na kwestie szczegółowe dotyczące rodzajów śmiechu i jego przedmiotowego zakresu.

Przyjąć można jedynie, że z pewnością prawie nigdy nie chodzi tu o śmiech radosny, lecz satyrę albo ironię. A skoro śmiech Różewicza niemal zawsze wybrzmiewa goryczą, to gdzie należy go zlokalizować i jakim oznaczyć wektorem? Możliwości jest wiele, ale zsumowane tworzą szereg alternatyw, w niektórych przypadkach rozłącznych. Na pierwszy plan wysuwa się ironia metapoetycka, lecz jej zakresy pozostają niepewne i ruchome.

Czy chodzi o powszechne prawo? Czy zdaniem autora *Plaskorzeźby* poezja już jako sama konwencja pisarska jest martwa i dlatego zasługuje na ośmieszenie, będąc z założenia nieadekwatną próbą opisanego świata? A może na odwrót: każda wypowiedź poetycka, jako deformujące zwierciadło rzeczywistości, ze swej natury jest wobec tego świata ironiczna? Nie można jednak wykluczyć również zawężenia zakresu ironii do własnej sytuacji twórczej, a nawet do perspektywy ściśle autotematycznej. Wtedy wolno ułożyć inny zestaw pytań.

Czy (zdaniem Różewicza) wyłącznie twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza, jako jedynej, która przeciwstawia się konwencji mowy wiązanej, przysługuje ironia, właśnie w tę konwencję wymierzona? Czy jedynie w niektórych wierszach Różewicza wybrzmiewa ironia wycelowana w istotę i misję poezji, którą przecież sam autor uparcie tworzy do końca życia? Czy ironia wymierzona jest głównie we własne dokonania poetyckie, a więc jest autoironią, rewidującą wiersze Różewicza, ale tylko te dawniejsze? I czy na zasadzie przechodniości każdy nowo powstający wiersz śmieje się ze wszystkich napisanych wcześniej? A jeśli tak, to czy autoironia skierowana jest wyłącznie wstecz, czy też obejmuje także wiersze jeszcze nienarodzone, które mają powstać później, mimo jak mantra powtarzanej zapowiedzi zaprzestania twórczości? Innymi słowy, czy działa przewrotnie, na zasadzie figury retorycznej *praeteritio*? Czy wreszcie – eskalując tę zasadę do sytuacji paradoksalnej – także wiersz autoironiczny stanie się ofiarą autoironii w wierszu następnym?

Mnożąc te kwestie, świadomie wykluczam pewną możliwość kompozycyjnego wyrafinowania: ironii szkatułkowej, takiej jak w *Beniowskim*, gdyż mowa tu nie o jednym utworze zbudowanym według z góry przyjętej zasady zwielokrotnionej modalności, ale o pewnym procesie, w którym dochodzi do spontanicznych, a nie pozorowanych zmian perspektywy, czyli mowa o dziele w toku. Pod tym względem nie da się stworzyć stałej mapy zależności między utworami Różewicza. Relacje wydają się wielokierunkowe. Ogromny zbiór, narastający

w nieco zacierającej się chronologii parokrotnie autorsko redagowanych dzieł zebranych (choć obiektywna bibliografia pozwala ustalić kolejność ich genezy, pierwodruków i wariantowych przedruków poszczególnych wierszy), zdaje się nie mieć początku ani końca. Owszem, znajdziemy wyraźne autocytaty oraz inne odniesienia intertekstualne do poezji własnej, ale częściej ironia próbuje ogarnąć, podważyć lub zanegować śmiechem obszary znacznie rozleglejsze, by nie rzec – nieogarnione. Poeta woli jednak kwestionować, czy też ujmować w cudzy-słów, swój dorobek raczej ogólnie, przydzielając negacji wielki kwantyfikator.

Wszystkie postawione tu pytania dopuszczają odpowiedzi w jakimś stopniu twierdzące. Z tym, że nie można odnosić ich do wszystkich sytuacji łącznie, lecz trzeba uwzględnić zróżnicowane proporcje ingrediencji modalności ośmieszającej w poszczególnych utworach. Na niektóre spróbuję odpowiedzieć, odwołując się do konkretnych wierszy. Ale odpowiadając, zarazem rozwinę listę dalszych wątpliwości.

Pod koniec pierwszej fazy twórczości poetyckiej można zaobserwować proces stopniowej inwaginacji: śmiech przemieszcza się niejako z pozycji zewnętrznej wobec wiersza (czyli opisywanego świata) do jego wnętrza, co sugeruje tytuł tomu: *Na powierzchni poematu i w środku* (1983), ostatniego wydanego przed dziesięcioletnią przerwą w publikowaniu nowej poezji. Następuje tu zerwanie z dotychczasowymi wcieleniami poety: i tym z „wieńcem laurowym”, ośmieszonym już dawno, i tym „w czapce błazeńskiej” – odrzuconym teraz. Śmiech dyskredytujący ich obu rozlega się tymczasem z zewnątrz: „ktoś trzeci z nas się śmieje” (*Spóźniona odpowiedź*, P, t. 2, s. 423). Zatem – kto?

Poeta w czasie pisania

jest bezbronny

łatwo go wtedy zaskoczyć

ośmieszyć przestraszyć

(*Poeta w czasie pisania z tomu Na powierzchni...*, P, t. 2, s. 420)

Izolacja od świata nie stanowi jednak dostatecznej ochrony; skuteczniejsze wydaje się zamknięcie i powstrzymanie się przed realizacją projektów poetyckich:

Próbowałem sobie przypomnieć

ten piękny

nie napisany

wiersz

[...]

ale nie wyciągam go

z ciemnej głębiny

na płaski brzeg

rzeczywistości

(\*\*\**Próbowałem sobie przypomnieć...* z tomu *Na powierzchni...*, P, t. 2, s. 410)

Są to tęsknoty konceptualisty – implikujące ideał dzieła niezmaterializowanego – podobnie jak u Herberta „najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma”<sup>6</sup>. Werbalizację uznał poeta za okaleczenie czystego pomysłu, niespełnionej idei. Napisanie wiersza nieuchronnie ośmiesza twórcę. Jedyne ratunek stanowić może całkowite milczenie, a nie utopijna ochrona wiersza przed słowem. Oczywiście „milczenie” okaże się ratunkiem, tylko jeśli będzie stematyzowane, opowiedziane w świecie przedstawionym, choć wtedy paradoksalnie musi narodzić się wiersz, tyle że asekurowany jakimś dystansem autora, a więc niejako z góry wpisujący owo „milczenie” w cudzysłów. Ten chwyt ma uprzedzić albo rozbroić potencjalny śmiech, który według poety będzie stanowić nieuniknioną reakcję czytelnika, ale już bezpieczną, gdyż rozlegnie się poza granicami wiersza. Skąd ta pewność albo obsesyjny lęk przed śmiesznością? Czy chodzi o rzeczywistą obawę, czy obserwujemy tylko przerafinowaną grę – teatr z rolą poety, który poetą być nie chce, ale kierowany niezrozumiałym imperatywem musi o tej niechęci pisać – nie prozą, ale właśnie wierszem?

dojrzywałem przez pięćdziesiąt lat  
do tego trudnego zdania  
kiedy „nic nie robię”  
robię NIC  
usłyszałem śmiech  
kiedy nic nie robię  
jestem w środku  
widzę wszystkich tych  
co wybrali działanie  
(Przyszli zobaczyć poetę z tomu *Na powierzchni...*, P, t. 2, s. 428)

Oczywiście – poeta w tym gronie widzi także siebie. Wybrane na azyl miejsce w oku cyklonu otaczających go wyłącznie cudzych słów to urojenie, ale relacja o nim pozwoli zawczasu uniknąć śmiechu z zewnątrz i oswoić na resztę życia absurd pisanie o niepisaniu. Jak wspomniałem, zapowiedziane milczenie okazało się nie końcem twórczości, lecz dziesięcioletnią przerwą, po której ten wątek powrócił ze zdwojoną siłą i autotematyzm negatywny stał się lejtmotywem seniliów.

Dlatego autoironia wybrzmiewa najsilniej w utworach późnych, wzmocniona niekiedy chwytami polemicznymi w edytorskim wystroju książek, w których pojawiają się pełne autopoprawek i skreśleń *facsimile* autorskich rękopisów, a czasem także rysunki, jak w tomie *Wyjście*. Różewicz prowokuje kontrastem. Okładka *Plaskorzeźby* stylizowana jest na inskrypcję wykonaną klasyczną kapitałą w szarym marmurze – trochę jak tablica na cokole pomnika albo płyta

<sup>6</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu* [w:] *idem, Wybór poezji*, wybór, wstęp i oprac. M. Miłojajczak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2018, s. 261.

nagrobka. Otwarcie tej dostojnej Księgi ujawnia jednak, obok ostatecznych wersji drukowanych, brudnopisy – jako świadectwa wahań w procesie twórczym. Fotografie na wyklejkach prezentują wizerunki poety w kontrastowych sytuacjach: jako dumnego laureata uśmiechniętego nad swymi (śmiesznymi) trofeami poetyckimi oraz człowieka wynoszącego śmieci – niewykluczone, że pośród nich znalazły się niektóre manuskrypty autora.

Dystans wobec przypisanej i oczekiwanej przez publiczność roli poety Różewicz manifestował również na spotkaniach autorskich, co przenikliwie zanalizował Edward Balcerzan w szkicu *Różewicz jako „Różewicz”*<sup>7</sup>. Cytowanie siebie wymusza sztuczny dystans, pozę i aktorstwo z rolą, w której poeta odgrywa siebie jako postać, a więc dokonuje swoistej autokreacji – opartej na rekonstrukcji dawnego autoportretu (jak czynił to Tadeusz Kantor w swoim teatrze Cricot 2) albo narzuconego stereotypu.

W *Plaskorzeźbie* jednak ironia nie zawsze ma charakter autotematyczny, gdyż niekiedy zarówno jej przedmiot, jak i funkcja pozostają niejasne. Utrzymany w tonacji elegijnej wiersz *rozmowa z Przyjacielem* poświęcił poeta Kornelowi Filipowiczowi. Pojawia się tu kot, a za nim Wisława Szymborska – niby antycypacja jej słynnego *Kota w pustym mieszkaniu*. Jednak nie ten żart, zresztą sympatyczny i ciekawy intertekstualnie, budzi wątpliwości, lecz naruszenie *decorum* poważnego tonu w innym miejscu:

próbowałem  
 bronić  
 pisarza poety nie-zależnego  
 niezależnego  
 od Warszawy Londynu  
 Rzymu Moskwy Paryża  
 Krakowa i Pacanowa<sup>8</sup>.

Niejasne jest zakończenie tej frazy, czyli hiperboliczne zamknięcie enumeracji. Dlaczego poeta wymienia cel pielgrzymki Koziołka Matołka? Z czego lub z kogo to żart? Oczywiście musimy wykluczyć, że ośmieszenie celuje w zmarłego przyjaciela, któremu Różewicz poświęca swe poetyckie wspomnienie. Zatem śmieje się ze swego dawnego, rzuconego w rozmowie z nim, niewinnego dowcipu? A może jednak z własnej, przesadnie zapobiegliwej „obrony” niezależności przyjaciela? Dodam tylko, że reprodukcja zamieszczonego równoległe rękopisu nie ujawnia w tym miejscu żadnych skreśleń świadczących o twórczym wahaniu poety, który najwidoczniej uznał, że wszystko pozostaje jasne. A takie bynajmniej nie jest.

<sup>7</sup> E. Balcerzan, *Różewicz jako „Różewicz”* [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997, s. 65–74.

<sup>8</sup> T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1991, s. 81.

Trudno oceniać poczucie humoru i nośność dowcipu, ale niektóre akcenty humorystyczne wydają się niestosowne, niefortunne albo wręcz chybione. Także wówczas, gdy w wierszu „*Sukces*” i *prośba* poeta stwierdza, że zamiast Sztandaru Pracy zasłużył sobie na przyznawany za twórczość dla dzieci Order Uśmiechu.

Dystans wobec konwencji mowy wiązanej Różewicz zaznacza cudzy-słowowym charakterem użytych środków stylistycznych, zwłaszcza banalnych rymów. Ponadto w wielu utworach dostrzec można przesadnie zagęszczoną klauzulami segmentację wersyfikacyjną, obsesyjną przerzutnię, która w coraz mniejszym stopniu służy wieloznaczności, a raczej wydaje się autokarykaturą systemu dawniej określanego jako „wiersz różewiczowski”. I przede wszystkim to, co Janusz Sławiński nazwał „retoryką bezradności”<sup>9</sup>, a Tomasz Mizerkiewicz „celową nieporadnością języka” – z wystawieniem jakby „jakanego wiersza” na „chłostę śmiechu”; ale i ta chłosta traci krwiożerczą atrakcyjność średniowiecznego widowiska. Wybrzmiewa bowiem zaledwie słaby „zastygły śmiech” – zdławiony i wyjąkany podobnie jak wiersz<sup>10</sup>.

Autoironia rządzi niepodzielnie wieloma tekstami, na przykład całym *Poematem autystycznym*. Gdzie indziej przygasa, ustępując miejsca poważnej krytyce albo konstatacji rzekomego wyczerpania i kryzysu całej poezji współczesnej, w której

maleją naturalne zasoby  
języka  
[...]  
nasze sieci są puste  
wiersze wydobyte z dna  
milczą  
rozsypują się

(\*\*\* [*Wygąśnięcie Absolutu...*] z tomu *Plaskorzeźba*, s. 51)

To już diagnoza postawiona serio, nieironiczna i całkowicie wyzbyta śmiechu, ale dlatego, że Różewicz ukazuje własną niemoc jako stan całej poezji współczesnej. Uogólnienie takie większość czytelników (a tym bardziej poetów) zapewne uzna za konstatację nieuprawnioną i pochopną, znajdując wokół wiele dowodów na to, że mimo wszystko poezja wciąż kwitnie, co oznacza, że Mistrz jednak się myli.

Wiersz *Do Piotra* to z kolei satyryczne ośmieszenie pogrzebu poezji, ale zarazem zwierzenie się z kłopotliwego statusu komizmu i śmiechu:

<sup>9</sup> J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *idem, Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. V, Kraków: Universitas 2001, s. 293.

<sup>10</sup> T. Mizerkiewicz, *op.cit.*, s. 132.

nasz trup romantyczny wzdęty poezją  
 jest w tym sezonie  
 post-modernistycznym  
 pono ironiczny  
 (Do Piotra z tomu *Plaskorzeźba*, s. 79)

To prawda. Postmodernistyczna ambiwalencja zatarła granice między powagą a śmiesznością, a więc żonglowanie tymi kategoriami stało się niemożliwe. Ale i diagnoza Różewicza z tego powodu traci kontur: nie wiadomo już, czy śmiechem da się zakwestionować moc ironii, czy też poeta powinien ośmieszać postmodernizm za to, że ten rozbroił ironię, zmieniając ją w narzędzie tępe albo dezorientująco wielosieczne.

Inny wiersz z *Plaskorzeźby* został zatytułowany celowo niezręcznie i rozwlekle *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo*. Na tym jednak nie koniec, bo w tekście pojawia się, niby omyłkowo, błędne powtórzenie tego zdania, a w istocie parafraza zmieniająca sens nagłówka, a raczej powodująca rozchwianie owego sensu:

więc jednak żyje się  
 za długo pisząc wiersze

Inwersja i rozbitcie wersyfikacyjne uruchamiają dwuznaczność. Po pierwsze: tytuł sugeruje, że pisanie wierszy na starość – wbrew powszechnym przeświadczeniom – jest jednak możliwe albo że poeta, wbrew stereotypom, nie musi umrzeć młodo. Natomiast parafraza tytułu w tekście podsuwa możliwość innego odczytania: pisanie wierszy przedłuża życie? Nie wiadomo jednak, czy to autoprzygana, czy powód do chwały. Nie wiadomo też, co jest za długie zdaniem poety: życie czy pisanie? *Ars longa, vita brevis* czy też na odwrót?

Zatem: z czego się śmieje wiersz Różewicza?

Jedna z hipotez brzmi: przede wszystkim z siebie samego. Wiersz śmieje się z wiersza, który właśnie powstaje i od razu, autotematycznie (oraz niemal automatycznie) przez sam fakt swych narodzin się samośmiesza.

To laboratorium otwarte dla zwiedzających, to z rozbijającą szczerością odsłonięty warsztat, autorskie zaplecze wiersza. Ale w pracowni tej nie dokonuje się wynalazków, lecz prowadzi solowe gry, może stawia samotnie pasjanse, może układa scrabble; gry, w których końcowy rezultat zależy zarówno od umysłowego wysiłku, jak i od przypadku. W takiej sytuacji dochodziłoby do celowego samośmieszenia i dyskredytacji już nie tylko roli poety, ale także każdej autokrytycznej wypowiedzi poetyckiej.

Inna hipoteza: wiersz Różewicza pod pozorem niezborności i niekonsekwencji celowo podsuwa czytelnikowi rozbieżne tropy interpretacji – prowadzi w labirynty antytez i paradoksów. Z każdej ścieżki poeta zapewnia sobie odwrót, pozostawiając egzegetę z jego konsternacją nad porzuconym przez

autora tekstem. Różewicz projektuje daremne trudy interpretatora, poszukującego sensu wyrazistego i jedyne go, który zawczasu, niejako na kredyt, ulega ośmieszeniu. W tym przypadku wiersz śmiały się z czytelnika, który wpada w zastawioną pułapkę.

Oczywiście również piszący te słowa, jako bezsilny analityk śmiechu Różewicza, czuje się przez cytowane teksty ośmieszony – stało się to, zanim jeszcze przystąpił do pracy. Czytelnik, a zwłaszcza krytyk, ośmiesza się tym bardziej, im bardziej zdaje sobie z tego sprawę. Ale nawet gdybym się mylił, stawiając taką właśnie diagnozę mechanizmu ośmieszenia, to także się ośmieszam. Nie mam więc w y j ś c i a. Takiego nawet, jakie zmanifestował poeta tytułem i grafiką swego późnego zbioru.

Tadeusz Różewicz próbuje stworzyć utwór niepodległy i nietykalny. Na pozór niezborny, a jednak szczelny. Wypowiedź zawczasu ośmieszoną, ale przez to jednak zaimpregnowaną, uodpornioną na cudzy śmiech, odbijany zwrotnie oraz przenoszony – jak u Czechowa – ze sceny na widza.

## Bibliografia

- Balcerzan E., *Różewicz jako „Różewicz”* [w:] *idem, Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków: Universitas 1997.
- Herbert Z., *Studium przedmiotu* [w:] *idem, Wybór poezji*, wybór, wstęp i oprac. M. Miłkołajczak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2018.
- Mizerkiewicz T., *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków: Universitas 2007.
- Różewicz T., *Płaskorzeźba*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1991.
- Różewicz T., *Poezja*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Różewicz T., *Teatr*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas 2002.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *idem, Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. V, Kraków: Universitas 2001.