

# Biel staje się bielsza.

## O Wyjściu

Ostatni tom Tadeusza Różewicza pt. *Wyjście* otwiera BIEL. Powszechnie wiadomo, że ten „recycligowy” autor komponuje tomy z dbałością o szczegóły (co gruntownie przebadał Andrzej Skrendo<sup>1</sup>), dlatego pamiętając o tym, wiersz o bieli (\*\*\*) [*biel się nie smuci...*]<sup>2</sup>) traktuję jako istotne wprowadzenie do *Wyjścia*. Tym bardziej że pojawia się on w dwu wersjach: rękopiśmiennej i drukowanej. Tę praktykę stosuje Różewicz od dawna, jednak tutaj – w przypadku tytułowej „bieli” – trudno przeoczyć grę typograficznych wariantów. Ponieważ czytanie zaczyna się od pierwszego materialnego kontaktu z książką, lekturę tomu zaczynam od okładki.

A na okładce, zaprojektowanej według pomysłu autora (o czym informuje kolejna strona): szare tło, czarne litery i fotografia instalacji *Kamień Nowosielskiego*, którą umieszczono na tle głębokiej czerni. Naprzód odbieram Nowosielskiego: ogromny piaskowy kamień (zamiast pierzyny?) przygniata stary prostokątny materac. Obity materia w kolorze piasku materac znakomicie koresponduje z kamieniem, a także z żółtawym poziomym paskiem „światła” nad materacem, u wylotu czarnej ramy tła. Są też kolory, na dwubarwnej poduszce z dwu prostokątów (czerwonego w niebieskim) widnieje czarna, może atramentowa, plama, przypominająca rozmyty kształt człowieka (korpus i zwisające nogi, czy też nogawki po pustym ubraniu). Podkreślam barwy okładki: szarość, czerń, żółć i trochę czerwieni z niebieskim. Tytuł oraz obraz na okładce (pusty materac i ślad po kimś) muszą kojarzyć się ze śmiercią. Ktoś, kto spał na tym łożu, gdzieś wyszedł...

Przewracam pierwsze, nieważne dla odbioru kartki i zatrzymuję wzrok na stronie piątej, gdzie znajduje się faksymila rękopisu wiersza \*\*\* [*biel się nie smuci...*], który w wersji drukowanej zostanie powtórzony na stronie siódmej. Znakiem śmierci są tutaj tradycyjne „barwy” malarsko-symboliczne: na zaczernionej kartce papieru **bieli się biały wiersz o bieli**.

---

\*Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, Wydział Humanistyczno-Społeczny, Katedra Literatury i Kultury Polskiej.

<sup>1</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.

<sup>2</sup> T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 7. Inne utwory z tomu *Wyjście* cytuję za tym wydaniem i lokalizuję je w tekście głównym, używając skrótu W i oznaczając numer strony.

Po pierwsze wiersz Różewicza (tzw. „czwarty system”) jest odmianą wiersza białego, po drugie jest on negatywem rękopisu, po trzecie mowa tu o bieli-śmierci – zarówno człowieka, jak i poezji.

W poezji Różewicza niewiele jest wierszy tak „śpiewnych” jak ten utwór – rymowany, oparty na „muzycznych” powtórzeniach, z rymami zewnętrznymi i wewnętrznymi: smuci – weseli – bieli; uparty – nie słucha; słucha – głucha – bielsza; biała – ślepa – doskonała. Płynna miękkość słowa „biel” rozlewa się na całą wypowiedź, zorganizowaną instrumentacyjnie dzięki nagromadzeniu spółgłosek miękkich i czternastokrotnego użycia łącznie „l” oraz “ł”. „Muzyczna aura” tego wiersza jest ciepła, spokojna, cicha, monotonna. We wszystkich strofoidach BIEL stale „się bieli” i płynąc sobie, „staje się / bielsza / powoli powoli”...

### Negatyw rękopisu

Na wstępie warto przypomnieć kilka oczywistości związanych z notacją. Na białej kartce papieru poeta kreśli czarne litery i ten rękopis jest zapisem jego cielesnej, żywej ręki. Ponieważ lubię bawić się w grafologa, przyglądam się rękopisowi – **wyraźnie kaligrafowane** okrągłe litery (kto dziś tak pisze? – chyba tylko dzieci albo osoby starsze, które w dawniejszym systemie edukacji przechodziły kurs kaligrafii) i dwa skreślenia („niemądry” zamienione na „uparty”, wykreślone – zaiste zbyteczne – „o niej”) wiele mówią o autorze tomu.

Przedmiot mojej obserwacji nie jest fotokopią rękopisu, lecz jego negatywem, trzeba zatem wyraźnie podkreślić, że pierwszy zapis wiersza to **odwrócony obraz rękopisu**. Fotografia z natury uśmierca i utrwała, jednak tutaj zamiast reprodukcji mamy graficzny znak śmierci (śmierci poety – jego indywidualnej, kaligrafującej ręki). Myśląc o negatywie tego rękopisu, mam w pamięci *Negatyw*<sup>3</sup> Wisławy Szymborskiej, wiersz pisany po śmierci Kornela Filipowicza, który był przyjacielem Tadeusza Różewicza. W funeralnym *Negatywie*, gdzie słońce jest czarne, zmarły lokuje się w przestrzeni odwróconej – po stronie **tamtej** (w przeciwieństwie do **tej**, czyli ziemskiej). Klisza fotograficzna odrealnia znaki bez-cielesności, utrwała przewrócone na drugą stronę **ślady życia, ślady pisma**.

A zatem w *Wyjście* Różewicza wchodzimy **po śladach**. Przy uwikłaniu „śladu” w różne konteksty<sup>4</sup>, można interpretować wiersz tropem „śladu”. Tego jednak nie zrobię, w przekonaniu, że odbiorca wiersza \*\*\* [*biel się nie smuci...*] będzie go czytał zgodnie z własną potrzebą i projektem świata.

### Wiersz o bieli

Znawców poezji Różewicza utwór \*\*\* [*biel się nie smuci...*] odsyła do wiersza *Biel*<sup>5</sup> – o baranku, który gładził grzechy świata, ale go opluli, zamordowali,

<sup>3</sup> W. Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002, s. 5.

<sup>4</sup> Myślę o propozycji Ryszarda Nycza, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej poezji polskiej*, Kraków 2001.

<sup>5</sup> T. Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*, Warszawa 1989, s. 34. Podaję drugie wydanie „nowego wyboru wierszy” – wyboru autorskiego – dla pokreślenia wagi i zasięgu tej

zamienili w pusty symbol, dekoracyjny rekwizyt na wielkanocnym stole. *Biel* – dawniej obowiązkowo przerabiana w szkołach – stała się częścią kanonu, trudno zatem pominąć to odniesienie. Nawet samego autora podejrzewam o autoaluzję. Mając w pamięci „szkolne” interpretacje pierwszej *Bieli*, gdy czytam ostatnie zdanie „biel staje się bielsza”, to mimochodem sytuuję drugi wiersz w kontekście postępującej dechrystianizacji poezji, czy szerzej – naszej kultury.

Może jednak lepiej zacząć lekturę od ustalenia, co znaczy biel w wierszu \*\*\* [*biel się nie smuci...*]. Co o niej wiadomo? Że nie ulega emocjom, jest biała, ślepa, głucha, doskonała i powoli staje bielsza. Wiadomo też, że ona – biel – naprawdę jest i stale człowiekowi towarzyszy. Podmiot – w pierwszej wersji „niemądry”, w drugiej „uparty” – mówi do niej, zwraca się do czegoś, co określa pojęciem bieli, dodając jej głuchotę, ślepotę, obojętność i doskonałość. To coś bez nazwy, czego znakiem jest biel, i tylko biel – to oczywiście śmierć. Na przedmiot poetyckiej refleksji wskazują sygnały, o których wcześniej pisałam, a także sposób obrazowania.

O śmierci napisano tak dużo, że temat ten już dawno się zbanalizował<sup>6</sup>. Po pierwsze, trudno pisać o śmierci poza jej topiką, unikając zużytej retoryki. Po drugie, warto ustalić, o jakiej śmierci tu mowa? Różewicz – bardziej niż inni poeci – pisze o śmierci stale<sup>7</sup>. Od „furgonów porąbanych ludzi”, przez śmierć boga, śmierć poezji, śmierć Matki i przyjaciół, do refleksji na temat własnego umierania, wątek śmierci jest w twórczości poety stale obecny, zdecydowanie w nadmiarze. W tym zakresie – przy zasadniczych różnicach – mógłby z nim konkurować Stanisław Grochowiak, autor plastycznej kreacji śmierci w *Rozbieraniu do snu*<sup>8</sup>. Przypomnę tylko, że bohaterka z wiersza Grochowiaka to Pani w smołowej sukni, lekko podgniła, „głucha w obu czarnych gwiazdach”, „ślepa w obu ostrych uszach”. Tymczasem Różewicz zadawała się znakiem „bieli”, redukuje kulturowe wyobrażenie śmierci do ślepoty, głuchoty i doskonałości, i ta redukcja jest znacząca.

Przyjrzyjmy się tekstowi: cztery równiutkie trójwersowe strofoidy i tylko jeden wers izolowany, graficznie wyodrębniony, eksponuje wartościującą cechę bieli: **doskonałość**.

W sensie potocznym znak bieli (zależny od kodów symbolicznych) obśluguje/zastępuje czystość, niewinność i doskonałość. W kulturze chrześcijańskiej biel jest znakiem śmierci i zmartwychwstania, znakiem cierpienia i oczyszczenia, by wspomnieć znakomity – obejmujący *Psalmy* – wybór

książki. W tym wyborze z *Bielą* sąsiadują inne wiersze, też czytane w szkole: *Walka z aniołem*, *Białe groszki*, *Nic w płaszczu Prospera*, *Drzwi*, *Białe jak kreda*. Co więcej, przy interpretacji każdego z wymienionych trudno pominąć motywy: bieli i wejścia.

<sup>6</sup> Podejmujący ten temat redaktorzy niedawno wydanej książki, cytując „klasyka współczesnej tanatologii” Philippe Ariés’a, przypominają komunal: „Rodząc się zaczynamy umierać” i kilka innych popularnych zdań na temat śmierci, a powołując się na Vladimira Jan-kélévitcha, dodają jednak, że śmierć nadal pozostaje tajemnicą. Zob. G. Olszański, D. Pawelec, *Komunał?*, [w:] *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 7-9.

<sup>7</sup> Zob. M. Dzień, *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1, Bielsko-Biała 2010 (zob. zwłaszcza rozdział *Człowiek w obliczu śmierci*, s. 193-208).

<sup>8</sup> S. Grochowiak, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 52 (wiersz *Rozbieranie do snu* pochodzi z tomu pod takim samym tytułem z roku 1959).

wierszy Tadeusza Nowaka pt. *Bielsze nad śnieg*<sup>9</sup>, który wspominam dlatego, że tytuł wskazuje drugi stopień białości (białe – bielsze – najbielsze). Mam do wyboru dwie drogi: pozostać w obszarze abstrakcji lub przyjąć za punkt wyjścia biel śniegu. Eskimosi podobno mają kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt słów na określenie śniegu, ale dla nas śnieg jest tożsamy z bielą, a będąc synekdochą zimy i bieli, już zapowiada wiosenne zmartwychwstanie przyrody. Agrarna wyobraźnia Nowaka panteisty stopniuje biel w odniesieniu do zimy-śniegu, natomiast Różewicz materialista, który eksponował „mięśny” wymiar człowieka, tutaj pisze o śmierci bielą, unikając jakichkolwiek skojarzeń z materią. Jeśli przyjąć, że biel jest też znakiem milczenia, to można wnioskować, że w omawianym wierszu Różewicz o śmierci milczy.

Znaczące jest tu zanegowanie stanów emocjonalnych: „biel się nie smuci / ani weseli” (przysłowiowa para „smutek i wesele”), wyeksponowanie braku komunikacji (ze Śmiercią nie będzie żadnej rozmowy): biel „nie słucha”, a także stopniowy, powolny proces „bielenia”: „i staje się / bielsza / powoli powoli”. To biel zdepersonalizowana – znak ciszy, pustki, nicości absolutnej, czyli tego, co trudno sobie wyobrazić.

Biel, która „staje się bielsza”, Różewicz przedstawia jako powolny proces zamierania zmysłów, wrażeń, pamięci, słów. Właśnie **zamieranie**, stopniowa i konsekwentna intensyfikacja tego, co zawiera się w bardzo pojemnym słowie BIEL. Powolne zamieranie, bez emocji i nadziei na Nadzieję. W *Bieli* poeta opłakiwał „białego baranka” (w poetyce lamentu), natomiast tutaj emocje są zgaszone. Proste zdania oznajmujące niewiele oznajmują. Gdyby jednak odczytać w bieli potencjalnie możliwe znaczenia: „białego baranka” (np. cukrowy kicz, a zarazem symbol Zmartwychwstałego), różne koncepcje śmierci człowieka i poezji, wówczas interpretacja znakomicie się skomplikuje, dając szansę różnych odczytań, satysfakcjonujących zarówno zwolenników lektury metafizycznej (mam na myśli np. Jacka Gutorowa czy Mariana Stalę<sup>10</sup>), jak i antymetafizycznej (np. Andrzej Skrendo). Od *Płaskorzeźby* badacze tej poezji mają sporo problemów z bogiem/Bogiem Różewicza, co nie dziwi, ponieważ „dziedziczą” problemy autora. Na ten temat wiele napisano, zwłaszcza po opublikowaniu *Płaskorzeźby*, lecz omawianie tych stanowisk nie wydaje się konieczne, ponieważ mimo pozornej komunikatywności teksty Różewicza są otwarte na odczytania wręcz przeciwstawne, jakby autor świadomie adresował je do myślących i czujących różnie, powiedzmy: z bogiem i mimo boga. Mając to wszystko na uwadze i nie lekceważąc wcześniejszych głosów krytyki, wypowiem własne zdanie w tej sprawie.

Wojna, lektury filozofów i tzw. „śmierć Boga” – to przyszło później i rzeczywiście mocno zachwiało dziecienną wiarą w boski porządek świata, ale nie wymazało wspomnień z rodzinnego domu dzieciństwa. Domu, w którym religijne obyczaje i wartości przekazuje synom kochana i kochająca Stefania Różewiczowa. Jak twierdzą psycholodzy, „język” dzieciństwa pozostaje

<sup>9</sup> T. Nowak, *Bielsze nad śnieg*, Warszawa 1980.

<sup>10</sup> Prawda, że „Różewicza interesuje nie istota nie-wiary, lecz codzienne życie człowieka, który powiedział «nie-wierzę», ale *Cierń* można czytać inaczej” (M. Stala, *Czas, który nastął po czasie marnym. O jednym wierszu Tadeusza Różewicza*, [w:] tenże, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 47).



w pamięci na zawsze. Wielkanocny „biały baranek”, który „gładzi grzechy świata”, obiecuje niebo i zmartwychwstanie. Figura baranka (symbol o wielu znaczeniach) nadal mieszka w głębinie pamięci. Wyparta przez świadomość, powraca w snach. Mam na uwadze tzw. **nieświadomość** czy **podświadomość indywidualną**<sup>11</sup>, która ujawnia się w snach i marzeniach.

Monolog podmiotu w wierszu *Cierń* zaczyna się słowami: „nie wierzę / nie wierzę od przebudzenia / do zaśnięcia” i kończy myślą o „bogiu krwawiącym / w białych / chustach dzieciństwa”<sup>12</sup>. Na jawie w Boga nie wierzę – mówi podmiot – myślę o nim, gdy czytam przypowieści, ale co dzieje się w czasie snu? Wątpię, by w tekście poety, który bardzo starannie dobiera słowa, motyw snu przypadkiem pojawił się w kontekście przebudzenia i zaśnięcia. W wierszu z tomu *Szara strefa* czytamy:

nie chcę dostać się do nieba  
nie mam drabiny  
[...]  
Ach! byle dotrzeć „do siebie!”

pożyczę drabinę od Junga!  
o boże! też jest za krótka!

(*Dos moi pou sto*)<sup>13</sup>

Parafrazując słynną frazę z *bez*, powtórzę paradoks, który implikuje wiele innych sprzeczności: życie bez bieli (bez tego, co symbolizuje baranek boży) jest niemożliwe, życie bez bieli jest możliwe. Oba – wzajem sprzeczne twierdzenia – można udowodnić, tym przecież zajmują się filozofowie. Sprzeczność ta stale zaprzęta uwagę poety. „Życie bez wiary jest wyrokiem” (*Kara*<sup>14</sup>), a nieobecność boga trudno zdefiniować inaczej niż jako BRAK. Powiada Różewicz: chciałbym wierzyć, ale nie umiem, nie mogę, choć wiem, że bez gwaranta ładu, bez porządku opartego na dekalogu, świat stacza się na dno. Ta kwestia powtarza się w jego poezji do znudzenia – od *Bieli* po *biel jeszcze bielszą*.

Śmierć Boga pociąga za sobą rozpad kultury i śmierć poezji. Wielokrotnie komentowaną kwestię uśmiercania poezji przez Różewicza tylko przypominam. Poza tym dla autora *Wyjścia* (człowieka po osiemdziesiątce), który zawsze utożsamiał życie z poezją, zamieranie życia jest tożsame z umiowaniem poezji.

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć. Więc Różewicz milczy, wyręczając się tautologią: mówi o bieli, że jest biała i powoli staje się bielsza. O tym, co niepoznawalne, milczy. W tomie *Rozmowa z księciem* personifikował śmierć jako istotę, która dyscyplinuje, grozi palcem:

<sup>11</sup> Posługując się kategoriami psychoanalizy, których używają różne „szkoły” (jungowskie, freudowskie i antyfreudowskie), zwracam uwagę na ich nieprzejrzystość. Dla jednych oba pojęcia odnoszą się do treści nieświadomych, czyli niedostępnych dla świadomości, dla innych – podświadomość oznacza to, co zapomniane (ukryte, lecz dostępne we wspomnieniu).

<sup>12</sup> T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 3, Wrocław 2006, s. 38–39.

<sup>13</sup> Tenże, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 103.

<sup>14</sup> Tenże, *Słowo po słowie*, Wrocław 1994, s. 107.

śmierć jest  
 prawdziwa  
 ogląda się  
 i grozi mi palcem  
 (*Śmierć*)<sup>15</sup>

W omawianym wierszu biel też jest prawdziwa – im bliżej jesteśmy końca, im bardziej odmawiają zmysły (na starość głuchnie się i ślepnie), a rzeczywistość staje się bielsza. Tautologia wyraża bezradność człowieka wobec czegoś, co lokuje się poza jego doświadczeniem. Nie mam odwagi sięgnąć do autorów podejmujących problemy współczesnej tanatologii<sup>16</sup>, bo za dobrze pamiętam ironię i szyderstwa Różewicza. Trudno pominąć np. taki fragment poematu *tempus fugit (opowieść)* z tomu *Wyjście*:

Léwinas o tym że musi umrzeć  
 dowiaduje się od Jankelevitscha  
 (W 75)

Przeciwny intelektualizowaniu wiedzy o śmierci, wobec nieznanego Różewicz zachowuje „zdroworozsądkowy” dystans (i po co tutaj filozofia?)<sup>17</sup>. Pisząc biela, poeta zdaje się mówić: wiem, że ona – śmierć – jest nieodwołalna i nieodwracalna, ale to już wszystko, co o niej wiem na pewno, jestem świadom tego, że muszę umrzeć, lecz póki żyję, nie wiem o niej nic. Byłaby zatem **biel** również **znakiem doskonałej niewiedzy**. Od wieków rozmawiają o niej ci, którzy tak naprawdę wiedzą niewiele, bo ich „wiedza” jest zależna od kodu kultury, z którego – jak wiadomo – nie ma wyjścia (przypominam tytułowe „wyjście”). Różewicz proponuje zatem **wyjście** najprostsze, sprowadzając wiedzę/niewiedzę do twierdzenia tautologicznego: Śmierć jest śmiercią – biel jest biała. A z drugiej strony, posługuje się znakiem, którego znaczenia alegoryczne i symboliczne znakomicie komplikują prosty przekaz utworu \*\*\* [*biel się nie smuci...*]. Wybierając czystą, doskonałą BIEL, ewentualne skojarzenia poeta zostawia czytelnikom. Bieleją kości i czyste kartki, wybielić znaczy „wyczyścić”, itd... W kolejnych wierszach tomu motyw bieli powraca w takich kontekstach:

tam się **wierszyk biały**  
 nagi  
 przemienia  
 w popioły

(*Kamień filozoficzny*, W 8 – podkr. A.W.)

<sup>15</sup> Tenże, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 2, Wrocław 2006, s. 252.

<sup>16</sup> Z długiej listy wybieram jedną z ostatnich ważnych publikacji na temat śmierci. Zob. V. Jan-kélévitch, *Quoddite jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, tłum. M. Jastrzębiec-Mosakowski, [w:] tenże, *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2010.

<sup>17</sup> Pomijam kwestię stosunku poety do konkretnych filozofów. W tym tomie obok Jaspersa i Heideggera (*Filozofowie*) na szczególną uwagę zasługuje deklaracja bliskości z „hipopotamami” Arystotelesem i Lutrem (*Co zobaczył Akwinata*, W 42–43) i takie zakończenie: „Widzę ich ogromne ciała / które zanurzają się / w żywej wodzie / wiary nadziei i miłości”.

słowa zostały zużyte  
przeżute jak guma do żucia  
przez młode piękne usta  
zamienione w **białą**  
**bańkę balonik**

osłabione przez polityków  
służą do **wybielania**  
**zębów**

(Słowa, W 9 – podkr. A.W.)

Wobec bankructwa „zużytych słów” poeta powinien zamilknąć. Wieloślowie to dmuchanie balonu, „wybielanie” brudów świata. Tutaj biel słabo kojarzy się z barankiem, proces desymbolizacji trwa – biały obrus czy biała kartka papieru jeszcze mają wartość symboliczną (są czyste!), wątpliwości budzi jednak biały nosorożec (Toni z wiersza *Nosorożec*), natomiast biała podpaska ze skrzydełkami z pewnością nie symbolizuje niczego. Wspominam o niej dlatego, że do skrzydlatej reklamy podpasek Różewicz chętnie wraca. Zasadniczo biel symbolizuje czystość i doskonałość, jeśli jednak próbujemy zdefiniować doskonałość (pojęcie abstrakcyjne, stosowane np. w odniesieniu do Boga) – zwłaszcza uwzględniając to, co sądzi na ten temat sam Różewicz – trudno wątpić w ironiczny sens wypowiedzi. Różewicz najlepiej porusza się w strefie szarości, w obszarze „szarej strefy” – między czernią i bielą, nawet Boga ściągając w dół.

Można sprawdzić, które wiersze z motywem Boga w *Wyjściu* pominął, a które przedrukował, w jakim układzie i kontekście. Moją uwagę przykuwa *Bajka* – wiersz datowany na Boże Narodzenie 2002 roku – ironiczna, „sielankowa”, senna wizja wieczności (raju), którą odbieram jako dialog poety z późnym Miłoszem. Bohater tego snu znalazł się „w świecie czystym // świetle / nowo narodzonym”. Starzec, któremu w nocy cierpną nogi, w święta Bożego Narodzenia śni o wieczności jak dziecko, a przynajmniej opowiada sen-marzenie w naiwnej konwencji dziecięcego snu: „trzymałem za ręce / tatę i mamę / czyli Pana Boga”. Oczywiście, w poezji Różewicza takie niebo z rodzicami już było, np. w *Powrocie z Czerwonej rękawiczki*, rzecz w tym, że powtarzając pewne motywy czy obrazy, poeta dodaje nowy komentarz. Tu zwracam uwagę na trzy rzeczy: tytułową „bajkę”, wstępne określenie tego snu jako „długi, niewygodny” i pointujący senną wizję finał wypowiedzi: „i było mi tak dobrze / jakby / mnie nie było” (*Bajka*, W 20–21).

Określenia „tak dobrze”, „czystość”, „doskonałość” czy „prawda” są tutaj podejrzanym, nie do przyjęcia. Dopiero teraz – powiada poeta – „zaczynam rozumieć / Dostojewskiego”, który mówił, „że gdyby mu kazano wybierać / między prawdą i Jezusem / wybrałby Jezusa” (\*\*\*) [*Dostojewski mówił...*], W 22). Ale rozumieć, nie znaczy myśleć tak samo. Tym bardziej że Różewicz stara się rozumieć różnych „rozmówców” (przy założeniu, że lektura jest rozmową). Recenzujący *Wyjście* Przemysław Dakowicz trafnie zauważa, że *Wyjście*, obok *Płaskorzeźby*, jest jedną z najważniejszych książek Różewicza, głównie dlatego, że poeta znów „uczy się chodzić”. Tym razem

pobiera lekcje u luterańskiego pastora Dietricha Bonhoeffera<sup>18</sup>, który proponuje koncepcję „chrześcijaństwa bezreligijnego”. Różewiczka trudno „przyszpilić”, bo jego „liryczne myśli” wciąż są w ruchu. Niejednokrotnie zarzucono poecie brak konsekwencji, zwracano uwagę na jego zamiłowanie do ironicznych nierozstrzygaliów<sup>19</sup>. Autor *Wyjścia* z jednej strony konsekwentnie broni stale deklarowanej postawy niewierzącego, a z drugiej – usiłuje zrozumieć wierzących (Dostojewskiego, Miłosza). Po *Płaskorzeźbie* i karierze *bez Różewicz* staje się poetą, któremu doskwiera brak. Rzecznik materialistycznej koncepcji świata nie potrzebuje bogów, nie robi problemu z ich śmierci czy nieobecności. Bóg po prostu go nie obchodzi, taki ktoś zajmuje się światem i sobą, ignorując problemy metafizyczno-eschatologiczne. Natomiast Różewicz, który konsekwentnie odrzuca religijne projekty eschatologiczne<sup>20</sup>, jednak zazdrości wierzącemu:

wierzący przechodzi  
przez wrota śmierci  
z zamkniętymi oczami  
po przejściu  
ma uśmiech na ustach

(*Wrota śmierci*)<sup>21</sup>

Na swój sposób zazdrości też „hipopotamom” (Akwinata, Marcin Luter), których „ogromne ciała / [...] zanurzają się / w żywej wodzie / wiary nadziei i miłości” (*Co zobaczył Akwinata*, W 43), a może także „drażącemu zaświaty” Leśmianowi, którego z ironiczną pobłażliwością nazywa „leśmiankiem” (*Labirynty*, W 32). Ironia jest mądrością słabych – z „labiryntu życia” nie ma innego wyjścia, jak tylko przez śmierć, choć żyjącemu trudno takie wyjście zaakceptować. Kluczowy dla tego tomu motyw wyjścia znów prowadzi interpretatora w różne konteksty (Księga Wyjścia, wyjście z życia, wyjście z domu, wyjście z sytuacji), tym bardziej że koresponduje z wejściem (na ostatniej stronie okładki zamieszczona została fotografia poety, który przez drzwi wchodzi do mieszkania). Biel jest tutaj znakiem zanikania, milczenia, nicestwienia (że się tak „leśmianowsko” wyrażę), więc wychodzenia z życia.

Jacek Łukasiewicz łączy biel z błyskiem poezji. „Poeci ukamienowali poezję słowami”, zabili poezję byle jakim gadaniem („byle jak, byle gdzie”), ale dla Różewicza – od początku, a bardzo wyraźnie od *Płaskorzeźby* – poezja jest

[...] czarną szparą w półprzymkniętych drzwiach lub **błyskiem, bielą, refleksem niedostępnego**. Na kontraście niepoznawalnej czerni i niepoznawalnej bieli opiera się wszystko. One, niedostępne, są istotą poezji czy jej osnową. *Nox atra* albo biel (światłość) mistyków. Trzecia jest cisza<sup>22</sup>.

18 P. Dakowicz, *Tadeusz Różewicz uczy się chodzić*, „Topos” 2005, nr 1-2, s. 159-163.

<sup>19</sup> Zob. A. Skrendo, dz. cyt., s. 107.

<sup>20</sup> M. Dzień, dz. cyt., s. 241.

<sup>21</sup> T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 383.

<sup>22</sup> J. Łukasiewicz, *Jak te pięcioraczkę*, „Odra” 2005, s. 67 [podkr. A.W.].



Dla mieszkańców „strefy szarości” biel absolutna, czerń głęboka czy pełna cisza są niedostępne. W omawianym wierszu biel się bieli, staje, dzieje. Nie stan, ale proces bielenia prowadzi w nieznaną stronę. Jest więc poezja refleksem niewyobrażalnego, przeczuciem wyjścia; nie – przejścia na drugi brzeg, ale właśnie wyjścia z szarości w strefę czerni/bieli/ciszy. Na ostatniej stronie okładki Tadeusz Różewicz stoi pod drzwiami, wchodzi z powrotem, ale nie są to drzwi, które stały się „bramą”, lecz zwykle drzwi prowadzące w głąb budynku. Póki żyję – powiada autor *Wyjścia* – wychodzę i wchodzę, jestem zanurzony w życiu, które „zasłania / To / co jest większe od życia” (*dlaczego piszę?*, W 31). Wiem – zdaje się mówić dalej poeta – że nigdy tego nie zobaczę (nie dotknę zmysłami) i właśnie dlatego piszę. Poeta milczy, ale przecież mówi. Ważne, czego nie mówi, co przemilcza. Choć jego przeczucia są ciemne, podszyte grozą, w „białym wierszu” przemilcza ciemność, rozpacz i lęk przed nieznanym. Z tego lęku rodzi się poezja – zasłuchana w senne, podświadome, lękająca się filozofowania, wychodząca naprzeciw temu, co „białe”, nagie, niewyraźne:

trzeba uśpić  
ten wiersz

[..]

tam się wierszyk biały  
nagi  
przemienia  
w popioły

(*Kamień filozoficzny*, W 8)

## SUMMARY

Anna Węgrzyniak

The white grows whiter. On *Wyjście* (“Exit”)

The author approaches the poem \*\*\* [*biel się nie smuci...*] (“\*\*\* [the white is not sad...]”) opening the collection *Wyjście* (“Exit”) as essential introduction to the volume, the interpretation of which begins with confronting the title with the image on the cover. The significance of the poem about the white is highlighted by a double depiction – printed version (black letters) and the negative of the manuscript (white letters). The theme of white, always present in Różewicz’s works, operating as a multi-functional sign, refers the author to the poem *Biel* (“The White”), in which the poet mourns a lamb. Analysis of the poem leads to the conclusion that it is a record of the dying of senses, sensations, memories, words. Allusion to the figure of a lamb which “takes away the sin of the world” provides eschatological sense. The white brightens death, it is a sign of perfect

ignorance, of what is unknowable and inexpressible. The white combines the “gray area” with suffering (which cleanses) and death (of man, of poetry). Given the bankruptcy of exhausted words, the white, as a sign of peace and silence, leads the poet to “exit” – beyond the reality of the surrounding world, into a zone of peace and silence. The poet says nothing about death, using typography instead (black letters on a white page, white on a black one), as well as dialogue and play with its cultural representations.