

MAGDALENA CIURA

Kolaże pamięci — czyli *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza

A collage of memories — that is — *Mother Dies* by Tadeusz Różewicz

Śmierci nie można dotknąć,
można jej się tylko przyjrzeć.

Zbigniew Różanek

Współczesna literatura odchodzi od form kanonicznych, w ich miejsce pojawiają się powieści serialne, dyskursywne, introspekcyjne (typologia Bogdana Owczarka) oraz tzw. współczesne sylwy (termin Ryszarda Nycza).

Konstrukcja *silva rerum* (w kulturze szlacheckiej oznaczająca księgę rodzinną, w której zapisywano rozmaite wydarzenia, teksty literackie, przepisy i porady) w literaturze współczesnej powoduje zatarcie się granic poezji, prozy i dramatu, tekstu literackiego i użytkowego, współistnienie różnych stylów wypowiedzi. Zasada kompozycyjna tekstów sylwicznych polega na zestawieniu obok siebie form niejednorodnych, skontrastowanych gatunkowo, które pozornie nie tworzą logicznych związków.

Cechami konstytuującymi formę sylwiczną są: antymimetyzm, odrzucenie fabuły, amorficzność, otwartość oraz wyeksponowanie „procesu tworzenia”.

Dzięki tej ostatniej właściwości sylwa stać się może tekstem autotematycznym. Struktura tekstu Różewicza *Matka odchodzi* opiera się na skupieniu poszczególnych fragmentów wokół trzech tematów-centrum: matki; poezji — poety; starości — przemijania.

Granice tekstu, co jest typowe dla formy sylwicznej, są nieustabilizowane, całość można odczytać na różne sposoby w zależności od wyboru centrum. Tekst ma charakter otwarty (w rozumieniu Umberto Eco) i spełnia kryteria

formy sylwicznej, opisane w literaturze przedmiotu przez Stefanię Skwarczyńską¹ i Ryszarda Nycza.²

Stefania Skwarczyńska w *Karierze literackiej form rodzajowych bloku silva* wywodzi pochodzenie nazwy form *silva* od mowy Cycerona *De Oratore*, źródłem jej mają być teksty twórców antycznych przełomu I w. p.n.e. i I w. n.e. Autorka przedstawia historię form sylwicznych w literaturze doby staropolskiej. Zwraca uwagę na dwie płaszczyzny konstruujące owe formy: *variétés*, pod którą kryje się wielość wchodzących w obręb struktury jednostek, różnorodność w ich treści oraz w formie, a także rozdzźwięk w ważkości ich tematyki oraz sposób uszeregowania, wyznaczający otwartość tekstu, a polegający na braku konturu całości, przy czym o faktycznym końcu formy decyduje mechaniczne zamknięcie tekstu.

Wszystkie te formalne założenia struktury *silva rerum* spełnia tekst *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza.

Na całość tomu składają się teksty niejednorodnie stylistycznie i gatunkowo: opowiadanie, stylizowana gawęda, impresja, fragmenty dziennika intymnego, pamiętnika, listów.

Tom otwiera prozatorska impresja *Teraz*, której przedmiot stanowi wspomnienie matki. Refleksje osobiste przeplatają się z ogólnymi o charakterze socjologiczno-filozoficznym. Narracja pierwszoosobowa funkcjonuje obok „niby-dialogów” z matką. Podmiot wypowiedzi przyjmuje postawę introspekcji i wyznania. Wspomnieniu Stefanii Różewiczowej towarzyszą dygresje dotyczące kondycji współczesnego świata, pozbawionego zasad moralnych, zamkniętego na głosy sumienia. Dominuje funkcja ekspresywna. Obok odautorskiego *Teraz* umieszczone zostały dwie gawędy: *Wieś mojego dzieciństwa, Rok 1921, 9 października* — sygnowane jako Stefania Różewiczowa, będące wynikiem celowej koncepcji autora (dysponenta reguł), stylizowane na opowiadania ustne. Autorem realnym tekstu pozostaje Tadeusz Różewicz, jego podmiotem zaś — narrator pierwszoosobowy, matka poety, mieszkanka wsi, ale inteligentka (w rozumieniu Żeromskiego), przyjmująca postawę obserwatora, mentora i świadka zdarzeń.

Dominującymi funkcjami językowymi są: funkcja konatywna, poznawcza, metajęzykowa (stylizacja tekstu na folklorystyczny). Tekst budują „migawkowe wspomnienia” oparte na zdaniach krótkich, reportażowych. Relacja zostaje uwierzytelniona („widziałam”, „pamiętam”). Przeważa składnia wypowiedzi mówionej:

Higiena była okropna. Dzieci wieczorem kładły się spać bez mycia. Były przemęczone, bo przecież dziecko, które miało 5 lub 6 lat, pasło już gęsi. Niedośypiały dzieci.

¹ S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] *Wokół teatru i literatury, Studia i Szkice*, Warszawa 1970.

² R. Nycz, *Sylwy współczesne, Problem konstrukcji tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1984.

Całość uwiarygodniona jest przez tekst „dodany” — fotografię uzupełniającą obraz językowy, opatrzoną komentarzem: „Mama po skończeniu kursu gospodarstwa domowego we dworze państwa Kozarskich w Konopnicy”. Tekst charakteryzuje się prostą leksyką, która służy uwierzytelnieniu jego autorstwa, sugerowanego w podpisie. Anegdotyzm podkreśla charakter gawędy:

Nieraz ojciec mówił: szkoła bardzo waszym dzieciom potrzebna. Odpowiadali dowcipnie: Panie, kto się zna na piśmie, ten się do piekła ciśnie.

Opis wsi opiera się na schemacie liturgicznym (Wielkanoc, Boże Narodzenie, Zaduszki), w który wpisany jest schemat życia jednostki (narodziny, dzieciństwo, zaręczyny, wesele...). Na tej samej płaszczyźnie funkcjonują ludowe przysłówki, powiedzenia, „bajania”, gusła, „prawdy”. Pod względem gatunku tekst zbliżony jest również do formy reportażu i pamiętnika.

Tematem tekstu *Rok 1921, 9 października* są narodziny syna — Tadeusza. Całość ma charakter zmitologizowanej, wyidealizowanej biografii poety. Obok elementów realistycznych: „Tadeusz urodził się 9 października 1921 roku, w Radomsku, ul. Reymonta 12, koło rzeczki Radomki”, współlistnieją elementy kreowanej biografii w postaci anegdot: „W polu jak chciał zerwać kłosek zboża, a nie mógł, krzychał do kłoska: puść, puść. Myślał pewnie, że tam w ziemi ktoś trzyma”. „Jeszcze dzieciak nie miał dwóch lat, jak dostałam atak nerki. Pamiętam, jak przyszedł do łóżka i płacząc mówił: musia, niech cię boli, ale nie umieraj”. Obok tekstu *stricte* językowego pojawia się kolejny „tekst dodany” — fotografia rodziców poety, z komentarzem: „Rodzice wybierają się z wizytą, mnie wtedy jeszcze nie było na świecie”. Podwójna kreacja bohatera opiera się na obrazie przyszłego poety jako wybitnego dziecka oraz portrecie jego matki (matki Polki, katoliczki), stojącej na straży tradycji i patriotyzmu (Różewiczowa nadała synowi imię — Tadeusz na cześć Kościuszki). Część III stanowią teksty poetyckie sygnowane przez Tadeusza Różewicza. Spoiwem łączącym teksty w tej części tomu jest wspólny im temat: matka, przedstawiony z wielu różnych perspektyw, na podstawie różnych kontekstów (biblijnych, mitologicznych, społecznych, kulturowych i historycznych) o dominującej funkcji ekspresywnej (*Ręce w kajdanach* — odwołanie biblijne, *Dwa wyroki* — odwołanie mitologiczne: skamieniała matka — Niobe, *Martwy owoc* — odwołanie biblijne do Matki Boskiej, *Kasztan* — apologia dzieciństwa, *Ściana* — obraz oddalenia syna od matki, *Powrót* — wizja nieba z matką i ojcem, *Kopiec* — motyw Mater Dolorosa — matka patrząca na śmierć dziecka, *Zabawa w Konie* — obraz matki opiekunki, współtowarzyszki zabaw z dzieciństwa, *Ale kto zobaczy* — porter matki umierającej, *Kobieta w czerni stąpa po różach* — obraz matki Pokolenia Kolumbów, *Zły syn* — ukazujący obcość między matką a synem, *Powrót do lasu* — metafora oparta na analogii: matka to

dom, *** — śmierć matki, *** — matka i ojciec stanowiący wszechświat dla dziecka, *Drzwi* — „krajobraz” dzieciństwa, *Cierni* — odwołanie biblijne, *Złote góry* — niemożność przekazania emocji nawet najbliższej osobie, samotność, *** — śmierć matki, *** — matka jako duch wymagający wsparcia od żyjącego syna).

Całość uzupełniają „teksty dodane”:

1. Fotografia Stefanii Różewiczowej z jej dopiskiem: „rok 1944 okrutny dla mnie”.

2. „Kartka z tajemniczej Erbalungi, małej miejscowości na północnym krańcu Korsyki”.

Część IV rozpoczyna tekst prozatorski *Czerwone pieczęcie*. Przedmiotem opowieści jest wizyta komornika w domu rodzinnym, w wyniku której dom przestaje być azylem, symbolizująca kres bezpiecznego dzieciństwa i konieczność nagłego przejścia w dorosłość. *Wspomnienie z roku 1929*, tekst prozatorski, kreujący obraz matki — altruistki, mistrzyni, duchowej przewodniczki, uczącej syna życzliwości dla potrzebujących.

Obok zestawiono fotografię matki z komentarzem „Mama w stroju wizytowym. Tak się pozowało do zdjęć”. Kolejnymi elementami struktury są teksty liryczne: *Ojciec* — pokazujący obraz człowieka szczęśliwego, żyjącego w zgodzie z samym sobą i ze światem; *Odwiedziny Dziadka*, którego tematem jest nieunikniona zmiana pokoleniowa (dziadek u schyłku życia, wnuk wkraczający w życie), tekst wykorzystujący stereotyp dziadka pobłażliwego wobec wnuka; liryk *Łódź*, będący zapisem emocji towarzyszących śmierci ojca. Tekst liryczny *Dwie siekiery* o charakterze egzystencjalnym, poprzedzający liryk zatytułowany *Czy warto żyć?*, będący swoistą analizą więzi łączących ojca i syna. Obok usytuowany jest tekst prozatorski *Tarcza z pajęczyny* (fragment), będący studium starości, oraz opowiadanie *Matki Boskiej Gromniczej*, ukazujące matkę jako katoliczkę pielgrzymującą na Jasną Górę w podzięce za ozdrowienie męża.

Część V stanowi *Dziennik gliwicki* (23 maja–27 lipca 1957 r.), w którym sytuacja choroby matki staje się przyczyną odwrócenia ról rodzinnych: syn przejmuje opiekę nad matką, umierająca zaś staje się dzieckiem:

Kiedy odchodziła korytarzem, była jak mała dziewczynka. Kocham matkę, jakby była moim chorym małym dzieckiem.

Dziennik intymny budują dwa motywy: cierpienia, choroby i śmierci matki oraz zmagania poety z kształtowaniem warsztatu artystycznego:

To, co moi „krytycy” lub „koledzy po piórze” oceniali jako „powtarzanie się”... mówili: „Tadeusz R. się powtarza”, to była i może jeszcze jest najcenniejsza rzecz w całej mojej twórczości.

Uporczywe przerabianie, powtarzanie, wracanie do tej samej materii i tak... aż do końca. Inne rzeczy będzie już pisał inny człowiek. Inaczej nie można.

Wizja śmierci matki, załamanie się osobistego świata, zestawione jest z prognozami naukowymi zagłady świata w sensie globalnym:

Nie chcę zgodzić się z jej chorobą. Nie chcę zgodzić się i wiem, że jestem śmieszny — nie chcę zgodzić się z jej śmiercią. Jestem jak nierozumne zwierzę, które karmi swoje małe martwe. Wpycha mu jedzenie do ust.

A dalej przytacza fragment z aktualnego czasopisma:

W dzisiejszej „Trybunie Ludu” notatka: „Tokio. Pracownicy Tokijskiego Uniwersytetu Gamma oznajmili w poniedziałek, że w organizmach Japończyków wykryli po raz pierwszy obecność Cezu-173, izotopu radioaktywnego powodującego szkodliwe zmiany dziedziczne. Cez-173, podobnie jak stront-90, rozprasza się w atmosferze w wyniku eksplozji jądrowych”.

Podmiot wypowiedzi, syn, będący świadkiem choroby matki, przejmuje wobec niej rolę opiekuna, rodzica: „Moje chore, biedne dziecko”, „Biedne, najbiedniejsze moje dziecko”. Autor zestawia obok siebie wypowiedzi o charakterze intymnych, sentymentalnych zwierzeń oraz konstatacje pozbawione wszelkich emocji: „Czytam Flauberta LISTY”, „Upały straszne — chyba ponad 40°C w słońcu. Pełno much”. Tekst językowy uzupełnia „tekst dodany”: zdjęcie kalendarzyka poety „z notatką o śmierci Mamy”.

Zapis o śmierci matki ma charakter lakoniczny, informacyjny:

16 lipca 1957 roku, wtorek. Matka umarła o godzinie 10.20 rano. Carcinoma ventriculi.

Tuż obok pojawia się wyznanie intymne:

Byłaś moją trwogą, strachem, radością i oddechem. Miła, całuję Twoje rączki wyschłe i opuchnięte nogi, Twoje oczy — Twoje sine ręce, kiedy konałaś. Całuję Twoje zbolące ciało, które oddałem naszej matce wielkiej Ziemi.

Bohater stara się oddalić moment ostatecznego pożegnania z matką:

Ja wiem, że powinienem brać się do roboty, że czas leci. Ucieka. Ale jeszcze chwilę. Jeszcze trochę z Tobą porozmawiam. Moja Dobra, Kochana, Staruszko. Całuję Twoje ręce i oczy. Rozmawiam z Tobą.

Kartka wydarta z dziennika, ... po dwudziestu latach to wspomnienie matki w kolejną rocznicę śmierci:

lipiec
zbliża się 20 rocznica Twojej śmierci.
Ten szelest to krople deszczu
Deszczu
Muzyka w tym szumie — i ja żyjący
idzie wieczór.

Grzech to tekst prozatorski, opowiadanie, którego kanwą stanowi wspomnienie z dzieciństwa o umyślnie stłuczonym wazonie — dziecinny „przestępstwo” spowodowanym zazdrością o matkę.

Część VI, sygnowana przez Janusza Różewicza, ma charakter wspomnieniowy. *Droga ze szkoły do domu* (fragment listu, Radomsko, 25.05.1940 r.), zawiera „teksty dodane” — fotografie: „Janusz, starszy brat po maturze”, „Mama z Zulką, dziewczyną Janusza”.

Część VII, sygnowaną przez Stanisława Różewicza, rozpoczyna wspomnienie o matce i szkolnych czasach, *W kalejdoskopie* zostało poprzedzone „tekstami dodanymi”, fotografiami: „Na majówce z mamą”, „A oto rodzina: Ojciec, Staś, Mama, Tadzio, panna Zosia P. i Janusz”, „Ojciec był kawalerem pełnym fantazji”. Całość tomu kończy zdanie-klucz, stanowiące klamrę kompozycyjną: „To co w naszym domu było najdroższe, najpiękniejsze, to Mama”.

Poszczególne elementy tekstu zawierają wielorakie potencjały znaczeniowe, nie są ułożone w porządku hierarchicznym, lecz stanowią kompozycję kolażową, niekohezyjną na poziomie struktury.

W obrębie całości funkcjonują równoległe teksty literackie (prozatorskie i poetyckie) i teksty o proveniencji pozaliterackiej: cytaty z gazet, zdjęcia, fotokopie. (Notatka prasowa z „Trybuny Ludu” o odkryciu cezu na Uniwersytecie Gamma zestawiona jest z intymnym wyznaniem).

Różne instancje nadawcze sugerują wielopodmiotowość tekstu poprzez sygnowanie jego fragmentów przez różne podmioty — Tadeusz Różewicz, Stefania Różewiczowa, Janusz Różewicz, Stanisław Różewicz. Funkcję nadrzędną nad zmiennym podmiotem wypowiedzi pełni autor — Tadeusz Różewicz (Polak, poeta, syn, człowiek u kresu życia, dokonujący bilansu zysków i strat). Wewnątrztekstowy dysponent reguł występuje jednocześnie jako podmiot w rolach realnych. Różewicz świadomie odrzuca typowe liryczne sytuacje nadawcze, ukazuje autonomię tekstu (autografy, faksymile zestawia z tekstem uporządkowanym graficznie). Choć w *Matce...* funkcjonuje linearne uszeregowanie elementów tekstowych, to ma ono charakter wyłącznie mechaniczny, samo zaś odczytywanie odbywa się w sposób wielopoziomowy, przestrzenny, wiariantywny. Wybór inwariantu pozostawiony jest czytelnikowi.

Relacje fragment–całość wskazują na dyskursywny charakter tekstu oraz jego procesualność.

Plan jedności dla poszczególnych fragmentów tekstu stanowi klamra tematyczna — wspomnienie matki (Stefanii Różewiczowej). Temat centrum jest nadrzędny wobec pozostałych. W zależności jednak od wyboru centrum tekst można odczytywać z różnych perspektyw, zmianie ulega również sytuacja czytelnika.

Rezygnacja z poziomu fabularnego sprawia, że poszczególne fragmenty mogą być odczytywane w dowolnej kolejności, ustalonej przez indywidualnego odbiorcę. Zdarzeniowość przybiera formę anegdoty, ma charakter wspomnieniowy.

Źródłem formy tekstu Różewicza można doszukać się w poetyckich sylwach Statiusa, w których przeważają gatunki funeralne i dominuje ton żałobny. Autor *Matki...* określa swoje reminiscencje jako „żebrawcze treny” — co odsyła do bogatej tradycji poetyckiej, z cyklem Kochanowskiego na czele.

Treny Kochanowskiego, co podkreślają równocześnie Jerzy Ziomek³ i Janusz Pelc⁴, stanowią model trenów ujętych w formę sylwiczną. Osobiste przeżycie Kochanowskiego (śmierć córki Urszuli w roku 1578 lub 1579) staje się pretekstem dla powstania wybitnego dzieła o charakterze funeralnym.

Punktem odniesienia dla renesansowego poety są znane z literatury greckiej i rzymskiej gatunki żałobne (naenia, epitafium, tren) oraz biblijny wzorzec *Trenów* Jeremiasza.

Epicedium (czyli utwór o charakterze funeralnym) w założeniu poetyki Juliusa Cezara z Scalligera powinno być utworem zwartym, jednolitym (w przeciwieństwie do cyklu czy zbioru), o ściśle określonym wewnętrznym układzie struktury, opartym na następujących elementach:

1. Laudes (pochwały)
2. Iacturae demonstrantio (okazywanie wielkości straty)
3. Luctus (żał)
4. Consolatio (pocieszenie)
5. Exhortatio (napomnienie)

W epicedium funkcjonują trzy typy bohaterów:

- osoba zmarłego,
- bliska osoba, której udzielono napomnienia i pocieszenia,
- osoba chwalać zmarłego i udzielająca napomnienia, pocieszenia.

Bohaterem i adresatem trenów Kochanowskiego jest zmarła córka — Urszula Kochanowska — funkcjonuje więc tutaj konwencjonalny adresat gatunkowy. *Żebrawcze treny* Różewicza oprócz adresata konwencjonalnego — zmarłej matki (Stefanii Różewiczowej), posiadają drugiego adresata — poetę, syna, jest nim autor — Różewicz.

Zarówno tekst renesansowy, jak i Różewiczowski opiera się na kompozycji wariacyjnej (przeciwstawiającej się konwencji gatunku). W obydwu pojawia się forma monologu skierowanego do zmarłej oraz odwołanie mniej lub bardziej bezpośrednio do odległych i bliższych literackich tradycji (antycznych, biblijnych).

³ J. Ziomek, *Renesans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

⁴ J. Pelc, *Wstęp*, [w:] Jan Kochanowski, *Treny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Oba teksty cechuje nowatorstwo, u Kochanowskiego ujawnia się ono w doborze adresata trenu, gdzie pierwszy raz w literaturze w roli tej pojawia się dziecko, a nie mąż stanu, polityk czy sławna osobistość, u Różewicza zaś polega ono na odwróceniu ról — nie zmarła pociesza syna, lecz żyjący stara się przynieść matce ukojenie.

Światy żywych i umarłych przenikają się nawzajem, a mostem łączącym je staje się pamięć o umarłych.

Oto jak pisze o relacji świata żywych i zmarłych Anna Kamińska w wierszu *Skąd przychodzą umarli do snów ludzi?*:

Ostygło powietrze po ich oddechu,
 Odebrzmiała fala głosu,
 Ciało oddaje się ziemi solą, żelazem i wapnem.
 Lecz żyją dłużej pod sennymi powiekami bliskich.
 Stąd sięgają znowu do spraw życia,
 Do drzwi, które tylekroć mijali,

 Do stołówznaczonych odciskami ich dłoni,
 Do strzępów mowy, do obrazów,
 Które osadzają się w pamięci ludzkiej długo,
 Jak muł skalny w głębokim dnie oceanu.

Bliski zmarły staje się często ważniejszy od żyjących, zauważa to Władysław Broniewski w wierszu poświęconym zmarłej córce, zatytułowanym jej imieniem:

Zawsze pierwsza, choć nie żyjąca,
 choć taka na pozór daleka,
 jedyna spośród tysiąca [...]

 (W. Broniewski, *Anka*)

Żebracuse treny Różewicz zamienia w spowiedź, intymne wyznanie syna, który „dopuścił się grzechu zaniedbania” wobec matki, nie dotrzymał składanych obietnic, był oschły, zły, daleki, teraz czuje się winny:

Patrzę przez okno
 w różowych kwiatach
 i moja stara matka
 czerpie żółtą wodę
 rękami świętej

 w oknie stoi jej młode
 źle uśmiechnięte
 (T. Różewicz, *Zły syn*)

Przez wiele lat obiecywałem Mamie trzy rzeczy: że zaproszę ją do Krakowa, że pokażę Zakopane i góry, że pojedę z Mamą nad morze [...] Nie dotrzymałem obietnic...

Poeta oskarża się, bo wie, że miłość synowska, choć ogromna, okazała się niedoskonała. W przeciwieństwie do miłości matki, która jest z założenia bezwarunkowa i niezbywalna, miłość dzieci może się okazać niewystarczająca, o czym pisze w jednym z wierszy poświęconych matce Anna Kamińska:

umieramy samym sobie
Synowie córki zawsze się
spóźniają
to ich prawo

(A. Kamińska, *Psalm*)

Różewicz nie odnajduje pocieszenia w wierze, w przeciwieństwie do Kochanowskiego, nie przeklina Stwórcy, ale również podaje w wątpliwość istnienie Boga, „będącego z tamtej strony, w którą ja nie wierzę”.

Zdaniem poety współcześnie nawet miłość nie potrafi obronić się przed skażeniem obojętnością, apatią, brakiem wysiłku. Przyczyny tego stanu upatruje Różewicz w diagnozie stanu współczesnego świata, gdzie zanikają wszelkie wartości i „zostaje Nic”.

Tren, choć silnie skonwencjonalizowany jako gatunek funeralny, rządzący się określonymi prawami, może być gatunkiem autobiograficznym.

Niejednokrotnie bowiem jego powstanie poprzedza śmierć bliskiej autorowi osoby. Przykładem potwierdzającym tę tezę może być: cykl trenów Kochanowskiego poświęconych zmarłej córce Urszuli, tom *Anka* Władysława Broniewskiego adresowany do córki Anki, wiersze Anny Kamińskiej ze zbioru *Dobranoc matce* — poświęcone matce poetki oraz Różewiczowskie treny z tomu *Matka odchodzi*.

Całość tomu przybiera formę osobliwego trenu, spoiwem dla elementów lirycznych i prozatorskich jest temat funeralny.

Sytuacja biograficzna autora znajduje w przywołanych tekstach literacką realizację i podlega prostej weryfikacji historycznej. Czytelnik może łatwo znaleźć ich potwierdzenie.

Wpływ na kształtowanie ludzkiej osobowości mają nie tylko doświadczenia osobiste jednostki, ale także osoby ważne, znaczące dla jej egzystencji. Na biografię autora składają się więc nie tylko daty i fakty historyczne. Kluczową rolę odgrywają również kontakty z drugim człowiekiem.

Najbliższe otoczenie ma wpływ na to, czym staje się jednostka. Utrata bliskiej osoby jest jednocześnie utratą części siebie. Żyjący stara się więc za wszelką cenę odwrócić to co nieodwracalne, paradoksalnie jego pamięć może wygrać ze śmiercią, zapewnić trwanie tym, którzy odeszli.

Długotrwała choroba zbliża człowieka do śmierci. Cierpienie jako znak egzystencji wcześniej niż u Różewicza pojawia się w listach Zygmunta Krasińskiego do księcia Jerzego Lubomierskiego.

Podobnie jak Krasiński Różewicz pokazuje, że dolegliwości somatyczne i obserwowane destrukcyjnego działania choroby otwierają pole do rozważań o charakterze filozoficzno-egzystencjalnym, zadawania pytań dotyczących celu i sensu życia i śmierci, osamotnienia w chwili odchodzenia. Krasiński pisze w liście z 25 stycznia 1840 roku.

Jestem chory i zatruty sam w sobie. Jestem sam, okropnie sam. [...] Każdy musi jak kameduła własną trumnę sobie wyciosać. Każdy własną mogiłę sobie wystawić — czyli żyć i życiem zabić życie swoje...⁵

Oto słowa Różewicza:

W nocy matka nie spała. Budzi się co chwila. Bełkot niemowlęcia to bełkot, z którego ukształtują się słowa życia — bełkot u odchodzącego to zanikanie, rozkład, rozpad słów prowadzących do milczenia ostatecznego.⁶

W przeciwieństwie jednak do konwencji, w której zmarły pojawia się, by przynieść ukojenie żyjącemu, to podmiot wypowiedzi stara się oswoić śmierć, ułatwić matce odchodzenie. Obraz matki wylania się z okruchów pamięci, zlepków wspomnień. Choć śmierć wyznacza kres istnienia realnego, to bohaterka istnieje w przestrzeni świadomości syna, pozorny koniec staje się więc trwaniem: „jesteś w ziemi / i jesteś we mnie”.

Ważnym elementem struktury jest jawne podkreślenie procesualności dzieła. Punkt ciężkości z artefaktu jest przesunięty na proces wytwarzania. Podmiot wypowiedzi ujawnia tajemnice warsztatu literackiego, mówi o poszukiwaniu formy idealnej, koncepcji przetwarzania, stwarzania tekstu od nowa.

Aktywność piszącego jest „znakowana”, towarzyszy jej metaliteracka refleksja, czytelnik w miarę narastania tekstu śledzi przebieg zachowań i decyzji autora:

To co moi „krytycy” i „koledzy po piórze” oceniali jako „powtarzanie się” [...] to była może i jest jeszcze najcenniejsza rzecz w całej mojej twórczości. Uporczywe przerabianie, powtarzanie, wracanie do tej samej materii i tak... aż do końca. Inne rzeczy będzie już pisał inny człowiek. Inaczej nie można. Albo wpada się w „literacką gadaninę”.⁷

Koncepcja „dzieła w toku” nie pojawia się przypadkowo w *Matce*..., ale jest znamieną dla całej twórczości Różewicza, stanowi jej programowy element: „Niech to wszystko samo się stwarza / w ruchu”⁸ (*Et In Arkadia ego*).

Autor ma świadomość autonomii tekstu: „Mój wiersz / mnie tworzy / ja nie tworzę wierszy”⁹ (***) *Mój wiersz*).

⁵ Z. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, oprac. Z. Sudolski, PIW, Warszawa 1965.

⁶ T. Różewicz, *Matka odchodzi*, s. 107.

⁷ *Ibid.*, s. 27.

⁸ T. Różewicz, *Et In Arkadia ego*, *Poezje*, t. II.

⁹ T. Różewicz, ****Mój wiersz*, *Poezje*, t. II.

Tom *Matka odchodzi* opiera się na strategii nieostateczności tekstu, który nieustannie podlega ciągłej rekonstrukturalizacji, jego poszczególne elementy — desemantyzacji i rearanżacji.

Wewnątrz tekstu funkcjonują cytaty, autocytaty, autorskie wybory książek, aluzje do tekstów własnych i obcych tworzące „bibliotekę autobiografii duchowej”.¹⁰

Według Małgorzaty Czermińskiej nawiązania tekstowe mogą obejmować cztery kategorie:

1. autokomentarz, czyli odniesienie do właśnie powstającego, ale już uprzedmiotowiającego się tekstu własnego,
2. odwołanie do cudzych dzienników, pamiętników, autobiografii,
3. odwołania do własnych tekstów nieautobiograficznych,
4. odwołania do cudzych tekstów nieautobiograficznych.¹¹

Różewicz w toku dyskursu o poezji i przemijaniu powołuje się na teksty własne: *Opowiadanie o starych kobietach* (1963), *Stara chłopka idzie brzegiem morza* (1952), wiersze z tomu *Czerwona rękawiczka* (1948) oraz nawiązuje do twórczości innych: Mickiewicza, Norwida, Staffa, Prusa, Sienkiewicza, Kuncewiczowej, Dostojewskiego, Czechowa, Conrada, Stendhala, Flauberta.

Dzięki obecności „obcej mowy” w tekście pojawia się „wielogłosowość”. Podmiot odnosi się do cudzych dzieł w celu pokazania tożsamości poglądów ich twórców lub po to, by polemizować z ich tezami:

Wielki genialny śmieszny Norwid powiedział: z rzeczy tego świata zostaną tylko dwie, Dwie tylko poezja i dobroć... i więcej nic... Wielki Don Kichocie! Zostało Nic.¹²

„Dialog” z innymi tekstami kultury stanowi punkt wyjścia intertekstualności. Różewicz ustawicznie dąży do przekroczenia instytucjonalnych granic literatury, uprawia swoistą „grę” z tekstem i jego materią językową. Sprzeciwia się tzw. ostatecznej wersji tekstu, dokonuje zmian i uzupełnień w ramach „dialogu” z własnym dziełem.

W tomie *Matka odchodzi* tylko jeden z fragmentów nie był wcześniej publikowany — impresja *Teraz*, o charakterze prozatorskim. *Kartki wydarte z dziennika* weszły w skład tomu *Proza II* (Kraków 1990), wiersz ****Przedzieratem się przez ten sen* został wcześniej umieszczony w tomie *Regio*, wiersz *Ściana* był publikowany w „*Twórczości*” z 1984 roku, a od wersji umieszczonej w *Matce*... różni się wersem końcowym „ja żywy” obecnym tylko w pierwodruku. Wiersze

¹⁰ Termin zaczerpnięty z: M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt, świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2000.

¹¹ *Ibid.*, s. 100.

¹² T. Różewicz, *Matka odchodzi*, s. 12.

umieszczone w tomie *Matka odchodzi* pod hasłem [wiersze dla matki]: (*Czerwone pieczęcie, Kopiec, Dwa wyroki, Ręce w kajdanach, Fotografia*) w tomie *Nasz starszy brat* w 1994 roku, zgromadzone zostały pod hasłem [wiersze o Starszym Bracie].

Doborem tekstów w obu tomach rządzi dyrektywa podporządkowania wypowiedzi ich adresatowi. W *Matce*... dopełniają one obraz Stefanii Różewiczowej, w zbiorze *Nasz...* — służą portretowaniu Janusza Różewicza. Różnice w budowie tekstów z różnych tomów powodują zmiany w ich interpretacji. Zmiana sytuacji kontekstowej pociąga za sobą inne odczytywanie poszczególnych fragmentów, ale jak twierdzi autor:

Żywa materia sama szukała dla siebie form. I tak to wszystko zostawiłem. Nie tracę nadziei, że rozbite, rozrzucone obrazy zaczną zbierać się w całość.¹³

Rola powtórzenia w twórczości Różewicza nie sprowadza się wyłącznie do strategii budowania pojedynczej wypowiedzi, ale stanowi formułę dla „tekstu Różewiczowskiego” jako potencjalnej całości — abstrakcyjnej i modelowej.

Wielogłosowość narracji, dwoistość „ja-piszącego” i „ja-opisywanego”, dwupłaszczyznowość czasu (przed chorobą i po śmierci matki) powodują, że tekst jest niekohezyjny.

Koherencja ujawnia się na innych poziomach. Po pierwsze, dzięki zastosowaniu strategii autotematycznej i wygenerowaniu jednego podmiotu gospodarującego tekstem (w różnych rolach, przede wszystkim poety), po drugiej zaś — strategii autobiograficznej. Obie te strategie są ze sobą sprzężone.

Matka odchodzi to tekst noszący znamiona osobistego dokumentu. Całość wpisuje się w schemat paktu autobiograficznego opracowanego przez Ph. Lejeune'a.¹⁴ Pakt ten zakłada tożsamość nazwiska autora, bohatera i narratora. Zarówno autorem realnym, jak i podmiotem wypowiedzi oraz bohaterem *Matki*... jest Tadeusz Różewicz.

Tożsamość trzech elementów istnieje w tekście Różewicza w sposób ujawniony. Formuły umowy autobiograficznej są rozmieszczone: powtarzane w tekście; odwołują się do przestrzeni autobiograficznej: „Napisałem poemat *Opowiadanie o starych kobietach*, napisałem wiersz *Stara chłopka idzie brzegiem morza...*”¹⁵, „Minęło sześćdziesiąt lat od wybuchu II wojny światowej. Mam 77, 78 lat. Jestem poetą”.¹⁶ Narracja ma charakter autodiegetyczny.

¹³ T. Różewicz, *Proza*, t. II, Kraków 1990.

¹⁴ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, TAiWPN, Universitas, Kraków 2001, oraz idem, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5.

¹⁵ T. Różewicz, *Matka odchodzi*, s. 9.

¹⁶ *Ibid.*, s. 9.

Tekst wskazuje konkretnego nadawcę — Tadeusz Różewicz (poeta, syn, Polak) oraz konkretnego odbiorcę — Stefania Różewiczowa (matka poety).

O istnieniu paktu referencjalnego zaświadcza obecność informacji autentycznych, prostych do weryfikacji:

Tadeusz urodził się 9 października 1921 r. w Radomsku, ul. Reymonta 12 koło rzeczki Radomki.¹⁷

Na dokumentalny charakter tekstu wpływa ujęcie w jego strukturze dziennika intymnego, fragmentów autentycznej korespondencji rodzinnej oraz „dodanie” fotografii z rodzinnego albumu.

Wspomniane zdjęcia pełnią funkcję uwierzytelniającą dla osobistej historii, jaką przedstawia tekst literacki.

Umieszczenie ciągu fotografii przedstawiających bohaterów *Matki*... nie jest wyłącznie zabiegiem estetycznym, uatrakcyjniającym tekst, ale kolejnym jego poziomem znaczącym, posługującym się innym od literackiego środkiem wyrazu, lecz nie mniej istotnym.

Według Rolanda Barthes’a fotografia to obraz niezapśredniczony; „czysta przyległość”, która w przeciwieństwie do obrazu słownego nie zamienia rzeczywistości na znaki, lecz odtwarza to, co istniało w dosłownym kształcie owego istnienia, w konkretnym momencie czasowym. Utrwalenie czasu na fotografii nie zatrzymuje jego biegu, obecność zdjęć jako „dodatku” do obrazu słownego zwielokrotnia świadomość przemijania. Fotografia staje się świadectwem chwili obecnej usankcjonowanej w przeszłości.

Różewicz wyznaje w *Matce*...: „mam 77, 78 lat...” — skłonność do „znakowania” własnego wieku towarzyszy poecie w całej twórczości, pełni funkcję dookreślającą, otwiera pole dla kontekstów referencjalnych, stwarza pewność autentyzmu, np.: „Mam lat dwadzieścia” (*Lament*); „Mam dwadzieścia cztery lata” (*Ocalony*); „(u nas przeciętna lat 50)” (*Wyobraźnia kamienna*).

Podjęcie konkretnego tematu jest umotywowane wiekiem — w *Matce*... poeta, sam będący u kresu życia, podejmuje temat przemijania i śmierci.

Całość jest próbą ekspiacji, poetyckiej spowiedzi. Łączenie roli syna, mającego wyrzuty sumienia i misji twórcy, tworzy nieuniknione antagonizmy. Poeta musi dokonać wyboru między powinnościami rodzinnymi a oddaniem się sztuce. W tym kontekście myśl Różewicza zbliża się do wizji romantycznych, czemu jednak zaprzeczają jego metaliterackie refleksje o roli poety jako rzemieślnika — znanego z manifestów awangardowych. Choroba matki staje się znakiem egzystencji, punktem wyjścia stawiania pytań o charakterze otwartym, o podłożu filozoficznym i etycznym.

¹⁷ *Ibid.*, s. 43.

Podmiot kształtuje dwie perspektywy rozważań: powraca do dzieciństwa i młodości, jednocześnie wyraziście akcentując terażniejszość. Wspomnienia dzieciństwa mają charakter autobiografizmu przetworzonego, umitycznionego, którego głównym filarem jest matka. Owe „powroty do początku” przybierają formę gawędy, anegdoty, dykteryjki. Chociaż osnute wokół historii konkretnej jednostki, odzwierciedlają losy pokolenia naznaczonego piętnem wojny, dążącego do uwolnienia się od obsesyjnych lęków i wspomnień, do budowy elementarnych zasad humanizmu i etyki. Tom *Matka odchodzi* staje się „autobiografią, w której przegląda się cała epoka”.

Wybór tematu egzystencjalnego otwiera perspektywy znaczeń niedosłownych, wychodzących poza utarte schematy.

Przetwarzanie przeszłości odbywa się za pomocą różnych filtrów (z których najważniejszym jest pamięć), to, co pozostaje w tekście jako znaczące, ma charakter egzystencjalny. Autor zakłada ukazanie wyidealizowanego, symbolicznego obrazu matki, stanowiącego kwintesencję wszelkich „idei matek”, odwołuje się do dwóch źródeł kultury europejskiej: Biblii — motyw Mater Dolorosa, oraz mitologii — postać Niobe, dopełniając obraz portretem matki „pokolenia Kolumbów”. W tej perspektywie — bohaterka (i adresatka) — Stefania Różewiczowa przestaje być jedynie matką poety, staje się symbolem „bycia matką” *in abstracto*.

Całość tekstu zbudowana jest z trzech sfer przestrzennych skupionych wokół dzieciństwa, wojny i śmierci.

Konkretne przestrzenie wypełnia symboliczna leksyka. Dzieciństwo to: dom, stół, chleb, drzwi, kolorowe łańcuchy, gwiazdy, anielskie włosy, siano, wieś, las, religia, święta, Matka Boska. Wojnę obrazują: kajdany, wyrok, rana, kopiec, mundur, hełm, kamienna droga, krzyż, czarny marmur, przerażenie, krew, zaś śmierć: martwy owoc żywota, szpital, zło, żywot wieczny, martwe aniołki, cierni, zaświaty, trumna, płacz, wściekłość, samotność, bezradność, lęk, zmęczenie, niemoc, pokrajane zmaltratowane ciało, świece, ból.

Istotne wydaje się, że leksyka służąca opisowi wojny jest podobna do tej, która użyta jest przy tworzeniu obrazu śmierci. Obie, silnie nacechowane pejoratywnie, przeciwstawiają się językowemu portretowi dzieciństwa.

Koherencja tekstu ujawnia się na poziomie znaczeń. Funkcję spajającą pełni uniwersalny charakter użytych tu kontekstów literackich i kulturowych.

Matka odchodzi Różewicza to tekst w każdym sensie wielowymiarowy, dwuznaczny, niedookreślony. Jego konstrukcja nie jest ostateczna. „Ruchomość” struktury pozwala czytelnikowi na indywidualizację procesu odczytywania całości. Bogactwo ukrytych sensów, wielopoziomowość tekstu czyni go wyjątkowo atrakcyjnym.

Matka... to studium starości, przemijania, śmierci, pomnik na cześć matki, ale także opowieść o warsztacie pisarskim i artystycznych założeniach autora.

Różewicz wielokrotnie sygnalizuje potrzebę „powracania” do tekstu, nadbudowywania go, ulepszania.

Skłonność do uprawiania „dialogu” z własnym dziełem wyznacza kierunek rozwoju współczesnej literatury, jest również głosem samego poety w dyskusji o kondycji tekstów powstałych po modernizmie.

Potwierdza się w tym przypadku teza Małgorzaty Czermińskiej, że współcześnie „autobiografia staje się gwarancją i sensem literatury”.¹⁸

SUMMARY

An article entitled *A collage of memories — that is — "Mother Dies" by Tadeusz Różewicz* is an attempt to analyze the form of the text which is *silva rerum*, autobiographical and mournful in character.

Żebracze treny by Różewicz is a literary memorial in honour of the poet's mother — Stefania Różewicz. The article indicates one of the possibilities of the text interpretation based on the principles of an open literary work (as understood by Umberto Eco), poetics of *silva rerum* form (according to Stefania Skwarczyńska and Ryszard Nycz) as well as the realization of an autobiographical pact (as defined by Ph. Lejun).

¹⁸ M. Czermińska, *op. cit.*