

Ciemne metafory Różyckiego

Krytycy piszący o poezji Tomasza Różyckiego są zgodni: autor *Księgi obrotów* to pisarz znakomity, o „ugruntowanej pozycji”¹ na literackiej mapie Polski, jeden z najbardziej oryginalnych poetów współczesnych. Jego znakiem rozpoznawczym jest trudny do podrobienia idiom poetycki, styl właściwy tylko jemu, niepowtarzalny rytm frazy, specyficzna melodia wiersza, w których schodzą się „tradycja i sztuka, wystudiowana łatwość składania zwrotek, polot i wcale niebanalna ironia”². Różycki, jako autor „wierszy kunsztownych”³, o „regularnej, ułożonej formie”⁴, bywa nawet nazywany „głównym kandydatem do tytułu poety poetów”⁵, kimś na miarę Tuwima, Lechonia, Broniewskiego czy Gałczyńskiego⁶, zaś jego dykcja poetycka uchodzi za „jedną z dominujących dykcji najnowszej poezji”⁷. Zresztą nie sposób powtórzyć wszystkich komplementów, które już skierowano pod adresem tego poety.

Recenzenci wierszy Różyckiego doskonale wiedzą, co jest na rzeczy. Często korzystają jednak z osobliwego przywileju, który pozwala im snuć swobodne impresje, tworzyć śmiało skróty myślowe i odważne analogie, rywalizować z poetami na efekty stylu, stronić od dosłowności, celować w błyski i olśnienia, metafory tłumaczyć metaforami i nie unikać paradoksów. Efekt jest taki, że niektórzy z nich kuszą się nawet na pisanie bez oglądania się na wymogi ścisłości i bez zwracania sobie głowy zasadą wyłączonego środka. W chórze komentarzy na temat poezji Różyckiego brzmią więc niekiedy wprawiające w konfuzję stwierdzenia, jakoby nie był on „autorem szczególnie skomplikowanych tekstów”, „przynajmniej z pozoru”⁸, a jego wiersze były „przejrzyste i zrozumiałe, choć niekoniecznie łatwe i oczywiste”⁹... Takich krytyków niełatwo złapać za słowo! Ich dwuznaczne diagnozy dadzą się wyłożyć chyba tylko w taki sposób: „trudne to wiersze, oj, trudne, ale przecież jakby całkiem łatwe”...

Rozpaczam swój wywód od przytoczenia różnych opinii krytyków nie po to, by się z nich natrzęsać. Przeciwnie: chylę z uznaniem czoła przed wnikliwością wielu spostrzeżeń

¹ P. Wolski, *Dochodzenie do stacji*, [rec. zbioru T. Różyckiego *Wiersze*, Warszawa 2004], „Pogranicza” 2004, nr 6, s. 101.

² P. Śliwiński, *Były lotne* [rec. tomu *Kolonie*], „Res Publica Nowa” 2006, nr 3, s. 140.

³ R. Rżany, *Skoro jest miłość*, [rec. tomu *Litery*], „Nowe Książki” 2017, nr 1.

⁴ M. Piotrowska-Grot, *Tygiel liter(acki)* [rec. tomu *Litery*] „FA-art” 2016, nr 4 (106), s. 153.

⁵ P. Śliwiński, dz. cyt., s. 140.

⁶ Tamże, s. 140.

⁷ A. Świeściak, *Opowieść postkolonialna* [w:] tejże, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001-2010)*, Mikołów 2010, s. 161.

⁸ M. Olszewski, *Znaki zapytania*, „Odra” 2017, nr 3, s. 115.

⁹ R. Rżany, dz. cyt.

przez nich poczynionych – są to bowiem czytelnicy najszybsi z szybkich, a często też najważniejsi z uważnych. Jako historyk literatury, zawsze pozostający nieco w tyle za recenzentką awangardą, chciałbym raczej uzupełnić ich diagnozy o własne obserwacje, a przede wszystkim spojrzeć na poezję autora *Liter* z nieco innego punktu widzenia. Pominę więc problem miejsca Różyckiego wśród polskich poetów, dawnych lub współczesnych, i nie będę zajmował się oceną wartości artystycznej konkretnych wierszy. Nie podejmę się też objaśniania głębokich znaczeń tej poezji i nie będę mierzył stopnia uniwersalności pytań metafizycznych przez nią stawianych. Pochylając się nad utworami Różyckiego, skieruję wzrok na rejestry odległe od ulubionego przez hermeneutów „patosu metafizycznego”¹⁰. Będę natomiast pytał o sprawy pozornie błahe, głównie o zasady organizacji świata przedstawionego utworów poety, o cechy jego stylu, o fundamenty poetyckiego idiomu. Interesować mnie będzie to, jakie znaczenie w grze sensów i konwencji ma „regularność formy”, jej (prawdziwa czy domniemana) prostota, jak słowa łączą się tu ze słowami w zdania, frazy i obrazy.

Świadom uproszczeń, które zawsze wiążą się z generalizacjami, swoją odpowiedź ująłbym w następujący sposób: jedna z tajemnic poezji Różyckiego tkwi właśnie w rozpoznanej przez krytyków trudnej łatwości, a centrum jego języka poetyckiego są *ciemne metafory*¹¹.

Dlaczego akurat metafory?

Najpierw dlatego, że faktura wierszy Różyckiego jest gęsta, a tradycyjna metafora występuje w nich bardzo często. Pisze na przykład poeta: „mróz obgryza słone brzegi miasta” (*Wigilia* – V, s. 17)¹², „cień składa skrzydło w dolinie” (*Daleko stąd na południu* – V, s. 32), „będziemy muzyką słodzić, muzyką solić” (*Literaturexpress* – ŚiA, s. 5), „świat nam się zepsuł” (*Pieśń dwudziesta druga (o ogniu)* – ŚiA, s. 33), „historia się rozrasta” (*Elegia na koniec zimy* – ŚiA, s. 11); „wierci się, kręci serce”, „serce, dziki kołowrót” (*Dziesiąta pieśń o szpilce* – ŚiA, s. 20), „w domu słońce plami ręce dzieciom i podpala obrusy” (*Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)* – ŚiA, s. 22), „miasto zgasło powoli” (*Pieśń dwudziesta dziewiąta* – ŚiA, s. 41), „wśród nocnej ciszy już się szczyrzy światło i spluwa na ulicę” (*Pieśń trzynasta (Trans)* – ŚiA, s. 42), „otwieram ziemię” (*Pieśń dwudziesta czwarta (Hades)* – ŚiA, s. 36),

¹⁰ Posługuję się formułą A.O. Lovejoya, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybyłowski, Warszawa 1999, s. 16.

¹¹ Używając formuły „ciemne metafory”, nawiązuję do tytułu rozprawy M. Głowińskiego *Ciemne alegorie Norwida* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 279–292.

¹² Cytaty z wierszy Różyckiego lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym, za pomocą następujących skrótów: *Vaterland*, Łódź 1997 – V; *Anima*, Kraków 1999 – A; *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003 – ŚiA; *Kolonie*, Kraków 2007 – K; *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2009 – Ds; *Księga obrotów*, Kraków 2010 – Ko, *Litery*, Kraków 2016 – L. Cyfry po skrótach oznaczają numery stron.

„zakładam kolonie na parapecie lata” (*Ognie Świętego Elma* – K, s. 13), „wieżowce dżgają niebo i ich wielkie paluchy szturczą obłoki” (*Facet, który kupił świat* – Ko, s. 6), „świt za chwilę w oknie przetnie ostrym mieczem firanki”, „świat wciąż stroi miny w rozbitym lusterku” (*W gorącym łóżku (Alba)* – Ko, s. 11), „syczy z muszli ocean”, „dzień się pieni na krawędziach”, „księżyc bezczelnie kręci dziś ciałem” (*Pociąg się spala* – Ko, s. 12), „wielkie Ideolo posykuje z sieci” (*Co za nieszczęście* – Ko, s. 40), „brak sam wylazi na jaw” (*Nie ma odpowiedzi* – L, s. 25); „lato już spakowane”, a „jesień wylusiała” (*Teoria próżni* – L, s. 28).

W wierszach Różyckiego normą jest „srebrna kalafonia księżycy” (*Pieśń druga (Bibop)* – ŚiA, s. 8) i „słońca złota osa” (*Rano coś na górze* – Ko, s. 42), „oko stawu” (*Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)* – ŚiA, s. 22) i „okno z widokiem na kosmos” (*Wieczna wojna przeciwieństw* – L, s. 55), „długi finisz kawy na języku” (*Niewolnicy* – K, s. 32) i „język, miedziany wąż” (*Pieśń dwudziesta druga (o ogniu)* – ŚiA, s. 33), „nitka ciszy” (*Utopia* – V, s. 16), „trudna szyjka butelki” (*Szklane domy* – L, s. 56) oraz „miłość, ta kukła, którą zrzuciliśmy z dachu”, miłość, która „nauczyła się latać” i „stuka o parapet” (*Kukła* – L, s. 48).

Lista metafor wydobytych z wierszy autora *Liter* mogłaby być znacznie dłuższa, bo też figuralność odgrywa w nich ogromną rolę¹³. Tworzy ona swoistą „poezję kostiumową, niedosłowną, niebezpośrednią”, której sednem jest „odejście od «poetyki bez poetyckości»”¹⁴, a przejawem – styl daleki od dosłowności, rozpostarty na antypodach mowy prostej¹⁵, w którym „estetyzująca funkcja metafor jest głównym znakiem rozpoznawczym”¹⁶.

Wydaje się jednak, że w wierszach Różyckiego metafory są czymś więcej i pełnią jeszcze ważniejszą rolę. To nie tylko barwne punkty na mapie stylu czy estetyczne dodatki do światów przedstawionych. Metafory mają tu tę właściwość, że uniezależniają się od struktury zdania, łączą się w rozbudowane łańcuchy, tworzą wielopiętrowe konstrukcje, niejednokrotnie wypełniają całą przestrzeń wiersza, konfrontują się ze sobą, wymieniają i uzupełniają, słowem – żyją własnym życiem. Oczywiście, używając terminu „metafory”, mam na myśli

¹³ Dość częste, zwłaszcza w pierwszych tomach Różyckiego, są również tradycyjne porównania. Oto niektóre z nich: „srebrna kalafonia księżycy jak obrączka dziś mi poślubionej” (*Pieśń druga (Bibop)* – ŚiA, s. 8), „po ulicach szły jak podmuch jedynie nasze wiersze”, „pierwsze zdania powieści szły jak płomień przez szarą i pustą równinę” (*Pieśń czwarta (o naszych czasach, dla W.B.)* – ŚiA, s. 10), „głowa na poduszce wyryła krater tak olbrzymi jak meteor tunguski czy kometa” (*Dziesiąta pieśń o szpilce* – ŚiA, s. 20), „tak szybko jak iskra” (*Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)* – ŚiA, s. 22), „sny podchodzą jak tatarscy łucznicy” (*Pieśń dwudziesta druga (o ogniu)* – ŚiA, s. 33), „miasto zgasło powoli jak rozgrzebane ognisko” (*Pieśń dwudziesta dziewiąta* – ŚiA, s. 41), „Las i miasta po drodze śpią, jak ogromne czarne kościoły” (*Epoka* – L, s. 57).

¹⁴ P. Śliwiński, dz. cyt., s. 140.

¹⁵ Tamże. Z kolei Rafał Rżany określił styl Różyckiego mianem „barokowego” (R. Rżany, dz. cyt.), zaś Michał Olszewski dowodził, że „Poezja Różyckiego nie trafi do przekonania tym, którzy z rezerwą podchodzą do staroświeckiej szkoły metafory czy alergicznie reagują na każdy przejaw estetyzacji”. (M. Olszewski, dz. cyt., s. 115).

¹⁶ M. Olszewski, dz. cyt., s. 114–115.

wszelkie formy używania języka niezgodnie z jego literalnym sensem (także alegorie, symbolizacje, personifikacje czy animizacje), wszelkie metody – jak powiedzieliby kognitywiści – „rozumienia i doświadczania pewnego rodzaju rzeczy w kategoriach innej rzeczy”¹⁷, wszelkie sposoby – jak stwierdziliby krytycy literaccy – przemiany indywidualnego światoodczucia w poetyckie metody jego „pseudonimowania”¹⁸. Ważne jednak jest to, że obecny w wierszach Różyckiego system metaforycznych skojarzeń decyduje o właściwościach ich świata przedstawionego, stanowi tu uniwersalną figurę myślenia o człowieku i świecie.

Spójrzmy na jeden z wierszy, zatytułowany *Droga do Indii*, piąte ogniwo cyklu *Kolonia*:

Droga na wschód otwarta. Przez zamknięte oczy
i przez zamknięte usta emigruje naród
tysiący elementów, atomów manganu,
krzemu, miedzi i węgla, wszystko to, co tworzy

krew i co tworzy ciało, pneumę i neurony,
przekracza w nocy skórę, przechodzi przez ścianę,
granice, rozgrzebuje miejsca zagrzebane
i szuka swojej formy, wciela się w fantomy,

wypełnia pustkę, widmo i obrasta mięsem,
snami i prądem kości, wpycha się w ubrania,
w doły po domach, drzewach i próżnię po ludziach,
i od nowa zasiedla, żyje drugim byciem

i jest to noc spełniania twych dziecięcych życzeń,
majaczeń i gorączki przed pierwszą podróżą.

(*Droga do Indii* – K, s. 9)

Sądząc po tytule i zakończeniu, to wiersz o odwiecznym marzeniu człowieka o podróży jako spotkaniu z nowym, nieznanym światem (reprezentowanym właśnie przez tytułowe Indie). Ów motyw, funkcjonujący jako nowy wariant prastarego toposu życia jako wędrówki, zyskuje tu oryginalne dopełnienie i rozwinięcie: jego tłem i kontrapunktem staje się obraz permanentnej metamorfozy materii, przebiegającej na poziomie cząsteczek, atomów i neuronów. Poeta ustanawia w ten sposób – metaforyczną właśnie – zasadę konfrontowania ze sobą dwóch łańcuchów obrazów i powiązanych z nimi znaczeń. Inaczej mówiąc, tematem tego wiersza okazuje się również ciało człowieka, które jawi się jako jeszcze jedna arena nieusta-

¹⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 31.

¹⁸ W odniesieniu do poezji Różyckiego tego określenia użył P. Śliwiński (dz. cyt., s. 140). Pochodzi ono jednak od Tadeusza Peipera, który zastosował je jako kryterium odróżniania poezji od prozy – co wyraził m.in. w głosnej formule „proza nazywa, poezja pseudonimuje” (zob. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac. tekstu i red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 341).

jącej wędrówki atomów: pozbawionej określonego kierunku i konkretnego celu, wydającej poszczególne elementy świata na pastwę przypadku i ślepych praw fizyki. Człowiek odbywający swoją wędrówkę życia powtarza zaś bezwiednie rytm przemian całej natury: jako istota zbudowana z materii jest jej elementem i podlega tym samym procesom co wszystkie inne byty. Dzięki temu ów obłądny kołowrót atomów staje się tu jeszcze jednym symbolem egzystencji.

Taki sposób budowania świata przedstawionego jest częsty w wierszach Różyckiego. Respektuje on reguły tzw. wielkiej metafory, czyli „operacji semantycznej na całej wypowiedzi bądź też na wyraźnie wyodrębnionym jej fragmencie”¹⁹. Wielka metafora, będąc „więcej niż tropem”²⁰, rozlewa się tu na cały obszar tekstu (albo przynajmniej na znaczące jego części), wchłaniając w siebie szereg jego elementów składowych.

Na takie rozwiązania artystyczne natrafiamy w wierszach Różyckiego co krok. Raz przybierają one postać alegorycznych (czy alegoryzujących) personifikacji – jak w wierszu *Mrówki i rekiny* (K, s. 30), w którym pojawia się postać poety jako potwora pożerającego wszystko, czy też jak w wierszu *Glina* (L, s. 58), gdzie biblijny motyw Boga lepiącego człowieka z prochu ziemi został odwrócony i zastąpiony obrazem lepienia przez człowieka golema, który następnie zaczyna kontrolować wszystkie sfery jego życia. Innym razem wielkie metafory przybierają kształt nieomal przypowieściowy – jak w wierszu *Kokon* (L, s. 60), w którym życie ludzkie zostało przedstawione jako roślinność, wiodącej swój żywot w konie wygodnej izolacji, by potem śmiało pofrunąć na swą zgubę „w stronę pierwszej żarówki”. W zbliżony sposób Różycki komponuje świat przedstawiony wiersza *Szklane domy* (L, s. 56) – doskonale znany, szkolny motyw literacki urasta tu do rangi symbolu ucieczki człowieka od grozy lub zwykłości życia. Z kolei w wierszu *Lustro* (L, s. 29) rozbite zwierciadło staje się metaforą ludzkiego poznania, pozwalającego dostrzegać jedynie niepowiązane ze sobą „odłamki świata”.

Wydaje się, że w wierszach Różyckiego szczególnie intensywnym przetworzeniem ulegają motywy wędrówki, angażujące odwieczną topikę w refleksje o współczesnym świecie: dość wspomnieć choćby o wierszu *Lawinia* (L, s. 27), w którym sztafaż Wergiliańskiej opowieści o Eneaszu nie tylko uwzniośla losy współczesnych imigrantów z Afryki, ale przede wszystkim nadaje ich dramatycznej tułaczce (i naszym na nią reakcjom) uniwersalny wymiar wiecznie powtarzającej się, ciągle na nowo odgrywanej historii osamotnienia i obojętności.

¹⁹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 110.

²⁰ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 309.

Powtórzę zatem: nasycenie wypowiedzi poetyckiej metaforami – jako figurami stylu oraz metodami organizacji świata przedstawionego – jest znamieniem wyobraźni poetyckiej Tomasza Różyckiego. Dlaczego jednak metafory tego poety nazwałem ciemnymi?

I tym razem konieczny będzie przykład. Oto wiersz *Metamorfozy* z tomu *Litery*:

Jakże lekko żyjemy! Ponad horyzontem
znów dymił stary wulkan, podobno uśpiony.
Mówią, że czas wybuchnie, tak jak było wcześniej,
sąsiedzi się pakują, rząd zamyka przejścia,

na naszych drzwiach namalowano nocą znaki,
lecz my żyjemy lekko. Już nas tyle razy
miał pochwyć i nie mógł, zmienialiśmy postać.
Kiedy przyszedł jak wybuch, staliśmy się cieniem,

kiedy przyszedł jak podmuch, weszliśmy do ziemi,
kiedy był jako pociąg, my byliśmy dymem,
kiedy przyszedł jak strzelec, byliśmy oddechem,
piórkiem nad gruzowiskiem, głosem wołającym

dzieci, chodźcie do domu. Skreślona litera
w podpisanym wyroku. Tańcem drobin kurzu
gdy wyniesiono meble, ich bardzo powolnym,
szczęśliwym opadaniem, gwiazdą ich podróży.

(*Metamorfozy* – L, s. 43)

Przytoczony utwór jest relacją uciekinierów chroniących się przed wybuchem starego wulkanu. Dzięki od razu zapowiedzianej podwójności znaczeniowej (wulkan jest tu równocześnie czasem), a także za sprawą bardzo pojemnego, pierwszoosobowego zaimka „my” wątek liryczny tego wiersza rozwija się równolegle na dwóch planach. Pierwszy plan powstaje jako efekt literalnego znaczenia użytych tu określeń: mowa tu najpierw o wieściach na temat spodziewanej erupcji wulkanu, potem o samym wybuchu i ucieczce ludzi, którzy stawali się – kolejno – cieniem, ziemią, dymem, oddechem, piórkiem, głosem, literą, drobinami kurzu, wreszcie gwiazdą. Na równoległym planie – jak to w metaforze – rozgrywa się podobna historia, ale bardziej uogólniona: w niej liryczne „my” to po prostu cały rodzaj ludzki, zmagający się z czasem i świadomością przemijania, podlegający rozkładowi w drobiny materii, uciekający przed unicestwieniem niczym Dafne przed Apollinem. Przemieniając się w nieuchwytnie cząsteczki, człowiek łądzi się, że uda mu się wymknąć czasowi, ale faktycznie przestaje być tym, kim jest, wpada w pułapkę zastawioną przez konieczność, przypieczętowuje swój los, i tak z góry przesądzony. Różycki kreśli w ten sposób dynamiczną historię, zza której wychyla się obraz życia jako serii beznadziejnych prób uwolnienia się od tego, co nieuchronne.

Cała ta misterna konstrukcja opiera się na jednym, powtarzającym się zabiegu: mam na myśli figurę wyliczenia. Polega ona na nagromadzeniu podobnych motywów, które sprawiają takie wrażenie, jak gdyby można je było dowolnie poprzesztawiać – ich równorzędność podkreśla też parataktyczna składnia, oparta dodatkowo na anaforycznym powtórzeniu takich samych elementów syntaktycznych. Efekt poetycki powstaje tu zatem nie dzięki puen- cie czy spowolnieniu rytmu wiersza, lecz za sprawą rosnącego napięcia wywołanego wraże- niem kumulacji.

Wspominam o tej kwestii, gdyż są ku temu ważne powody. Oto bowiem wyliczenie, nagromadzenie, amplifikacja to figury na stałe umieszczone w poetyckim niezbędniku Ró- życkiego. Powracają one nieprzerwanie, z zastanawiającą regularnością, w każdym tomie, nieomal w każdym wierszu. Wytwarzają one bardzo szczególny efekt, który jeden z krytyków celnie nazwał „artykulacją intensywności”²¹. Oto garść przykładów, wybranych na chybił trafił:

Dlatego każdy uniósł co mógł
pod powiekami, ziemię, piasek, cegły, całe płyty
nieba i zapach traw [...].
(*Entropia – V*, s. 11)

Wyobraź sobie
tylko te sny, bez końca, polarne noce, kręgi
na ścianach, dotykane barw, olśnienia, pod
powiekami schowane gruzy słońca.
(*Utopia – V*, s. 16)

Ziemia odstepuje, zdeptuje ogniska w sadach, zwija żagle
i namioty. Bez wyraźnej przyczyny, u progu zwycięstwa,
odchodzi, zdejmując płachty, prześcieradła, demaskuje las,
pole i ścieżki.
(*Zima, zima – V*, s. 20)

Prądy i wiry
w łóżku, w kuchni resztki rozbitych statków,
kubki, dzbanek z kawą. Ścięte morze.
Rozbitkowie wypluci przez muł dają sobie
znaki, w ciemności prawa poznają, budują
szalasy, mają dziecko, gotują wodę.
W czajniku sztorm, w łazience ślady stóp
i twarz w ręczniku.
(*Martwe morze – A*, s. 55)

Błachownia, strzępy, betonowy stadion,
tu żyjemy, żywe organizmy. [...]

Tunelem jadę do pracy i popycha
mnie ruch, niebo bulgocze, burczy ulica
i śluzówka chodnika drży.

²¹ M. Olszewski, dz. cyt., s. 115.

(*Pieśń trzecia (Pasożyty)* – ŚiA, s. 9)

Kiedyś mieliśmy to wszystko wewnątrz,
kolorowe ekrany i zabawki, wieczne pióra,
sklepy z niklowaną rampą, perfumy i do nich
kobiety, pachnące, opakowane w folię.

(*Pieśń czwarta (o naszych czasach, dla W.B)* – ŚiA, s. 10)

Przecież były
wycieczki za miasto, słynne wakacje
spędzane na wsi, przecież jest mapa, rowery,
siodełka rowerów, słupki co kilometr,
są pocztówki [...].

(*Pieśń siódma* – ŚiA, s. 17)

Wyjeżdżamy. Rodzice, książki, szuflady i armie
piesze, konne oraz dziwne zwierzęta pozostały w mieście [...].

(*Rajska plaża* – K, s. 8)

Znajdujemy
w piasku ich ślady, kapsle, szkło, rybi kręgosłup,
węgiel drzewny, pudełka zupełnie bez związku,
a głębiej szmaty, spinki, włosy w środku ziemi.

(*Węgorze elektryczne* – K, s. 14)

[...] nic więcej nie mamy
ponad własne dzieciństwo – pozostałe sprawy
to noc i dzień, dzień i noc, adresy, koleje,
telefony i łóżka.

(*Kakao i papugi* – K, s. 25)

[...] nadal lecę tanim samolotem
z tysiącem łóżek, szafek, pasażerów,
taksówek, ulic, pięt, tuż nad ziemią.

(*Strzela Aurora* – Ko, s. 5)

Życie: papierki, numery, strzępy słów, krzyki,
zapisany na skórze ślad dotyku, ciepło
które wciąż się ulatnia, zapach. Co uciekło
i co właśnie ucieka w kierunku błękitu.

(*Via Giulia* – L, s. 42)

Wszystko przez wojnę między nami, to krążenie,
omijanie, zderzanie, ocieranie cieniem
o istnienie, dążenie, milczenie.

(*Wieczna wojna przeciwieństw* – L, s. 55)

Ten sposób komponowania świata przedstawionego czasem obejmuje bardzo obszerne partie tekstu, a nawet całe utwory, jak w przypadku *Pieśni czternastej (o żalu)* z tomu *Świat i Antyświat*:

Od bujanego Helu, blokowisk Rozewia
i suwalskich tartaków, smaźalni Wolina,
po turoszowski worek, solińską turbinę
cały naród szykuje się, żeby mnie pożreć,

tak, jak najpierw zjadł lasy, a w lasach wiewiórki,
 purchawki i dziecióły, i kosodrzewinę,
 czarne pszczoły i krety, i czarną jeżykę,
 a w jeziorach kijanki, jak przeżuł podwórka,

ławki, parki i jeże, turkucie, bociany;
 naród wciąż ma apetyt – połknięte są konie,
 osły, raki i kundle, zjedzone na koniec
 magle, antykwariaty, po jednej wyrwane

kartki ze wszystkich książek – wszystkie moje wiersze
 naród pożre powoli, żując wers po wersie.

(*Pieśń czternasta (o żalu)* – ŚiA, s. 25)

Jak poucza dawna teoria wymowy oraz współczesna poetyka, figury wyliczenia opierają się na równorzędności i wymienności elementów, zrównują dowolne motywy, układając je w porządku horyzontalnym, łączą na równych prawach nawet odległe skojarzenia, usuwając w ten sposób sugestie ich hierarchiczności²². Nie oznacza to jednak, że sposób ich wewnętrznej organizacji pozbawiony jest motywacji semantycznej. Jak przekonuje Maciej Grochowski: „Kolejność członów wyliczenia w wierszu (daleka od przypadkowej) wynika z indywidualnych przekonań twórców, stanowi odbicie określonego sposobu widzenia świata”²³.

Figury wyliczenia to prawdziwy fundament poetyckiej *mimesis* Różyckiego²⁴. Zasady ich wewnętrznej organizacji są tu jednak bardzo trudne do określenia. Można nawet odnieść wrażenie, iż poeta demonstracyjnie rezygnuje z wykładników regularności prezentowanych ciągów enumeracyjnych, by w ten sposób wytworzyć efekt bezładnego nagromadzenia, nadmiaru i przypadkowości, a co za tym idzie, by zniweczyć domniemanie ładu panującego w świecie przedstawionym jego wierszy. Dzięki temu rozwichrzeniu uwaga poety skupia się na różnorodnych obrazach życia, na portretowaniu jego rozbuchanego bogactwa i nieustannej zmienności, na ukazywaniu chaotycznej cyrkulacji przedmiotów i cząsteczek, na prezentowaniu bezładnego ruchu atomów i permanentnego rozpadu ciał na czynniki pierwsze, na zrównywaniu wszystkich elementów materii z człowiekiem, jeszcze jednym jej składnikiem, na obrazowaniu nieczytelnego szyfru świata.

²² Por. M. Grochowski, *Wprowadzenie do opisu wyliczenia jako zasady budowy tekstu*, „Pamiętnik Literacki” LXIX, 1978, z. 3, s. 131-147; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 217; D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 299.

²³ M. Grochowski, dz. cyt., s. 146.

²⁴ W wierszu *Repetycje* Różycki pisze wprost: „W powtarzaniu potęga, w powtarzaniu stałość” (A, s. 24).

Wyliczenie to zarazem twarda podstawa koncepcji metafory Różyckiego. Dzięki tej figurze wszystko bowiem może zostać skojarzone ze wszystkim²⁵, każdy element może być tematem metafory lub jej nośnikiem. Ta zamierzona dowolność skojarzeń powoduje, że wspomniana wcześniej skłonność do alegoryzacji wcale nie ciąży ku przejrzystości semantycznej, lecz odwrotnie – jest nieustannie mącona stylistyką nadmiaru.

Dzieje się tak również z tej przyczyny, że Różycki nie ukazuje tylko takiego świata, jakim go znamy (tylko trochę bardziej rozsypanego), ale często prezentuje osobliwe negatywy rzeczywistości, jej rewersy, światy zaprzeczone, pominięte, poniechane, niedokonane, sceny i pejzaże widziane „z drugiej strony”, z hipotetycznych „zaświatów”, sportretowane z perspektywy nicości, braku i próżni. Poeta skupia się w ten sposób na tropieniu w naszej rzeczywistości „czarnych dziur” – po ludziach, rzeczach i uczuciach – to w nie w wyniku implozji zapada się sens tego, co nas otacza (jak w wierszu *Zegar* – L, s. 18). W swoich utworach Różycki z uporem ukazuje królowanie pustki i próżni, panoszenie się braku (a często też upersonifikowanego Braku, jak w wierszu *Nie ma odpowiedzi* – L, s. 25). Portretuje tracenie, zamieranie, rozpadanie, wysysanie, wydziobywanie, całą tę rozbuchaną biologię z fizyką, a do tego – jak dodaje sarkastycznie – zaledwie „kilka nieistotnych dla chemii szczegółów” (*Szczegóły* – L, s. 30). Przygląda się samemu sobie – dokładniej: poetyckiemu „ja” – odciętemu od świata, odalonymu duchowo od innych ludzi, pozbawionemu bliskości zwierząt i przedmiotów, zmagającym się z nieistnieniem (jak w wierszu *Miejsce Ja* – L, s. 17), przyglądającym się symulakrom, „zaopatrzonemu w próżnię, w pustkę w [...] głowie” (*Siedemnasta pieśń (dla A.S i I.D)* – ŚiA, s. 28).

Doświadcza nieobecności istot gwarantujących ład i sens świata: Boga, Matki i Ojca (jak w utworze *Pieśń dwudziesta (Entomologia)*, ŚiA 31). Pochyla się nad beznadziejnymi próbami podjęcia przez człowieka rywalizacji z rozpadem, nad jego spiskami przeciw konieczności, nad nieustanną ucieczką przed próżnią zaświatów, nad jego spoglądaniem w niewyrozumiałe oczy niebytu. Słowem – poeta komponuje „Traktat o nicości co sam się wciąż pisze” (*Korzystając z przerwy* – Ko, s. 39). Tę szczególną technikę poetycką – polegającą na ujrzeniu życia okiem spoglądającym z nicości – określiłbym mianem *m i m e s i s n e g a -*

²⁵ Dawni teoretycy metafory (jak Arystoteles) przekonywali, że opiera się ona na podobieństwie. Wraz z ewolucją samej poezji, a także przemianami teorii wyobraźni, geniuszu twórczego oraz popularyzowaniem się koncepcji sztuki jako ekspresji coraz popularniejszy stawał się pogląd przeciwny, wedle którego metafora opiera się na odległych skojarzeniach. Por. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przełożyła M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

t y w n e j²⁶. Ona właśnie – wraz z wszechobecnymi obrazami nadmiaru – tworzy awers i rewers poetyckiej *mimesis* Różyckiego.

Jak fortunnie radzi sobie z tym poeta, widać choćby w wierszu *Zakręt* z tomu *Litery*:

Odkąd ciebie tu nie ma, całą tę podwójność
pozostało mi teraz pielegnować w sobie,
co jest o tyle trudne, że nie o osobę
chodzi, ale o jej brak. Kto obcował z próżnią,

ktokolwiek z nią spał kiedyś, wie, że im jej więcej
tym jego mniej po prostu. Kto jej dał cokolwiek,
wie, że pożre każdy gest, dźwięk, pochłonie oddech,
wreszcie słowo po słowie też listę prezentów.

Lecz najgorszy w niej jest sam jej brak. Brak granicy
pomiędzy jedyneką a zerem. Nieistnienie
„jest” między „było” i „będzie”, szara strefa
pomiędzy tym, co jest i tym, co nie jest niczym,

słowem: gdzie jesteś? Jest gdzieś we mnie miejsce
o najniższej możliwej energii, bliskiej zeru,
zeru absolutnemu. W tamtą stronę skręca
się każdej nocy ciało w wirówce pościeli.

(*Zakręt* – L, s. 52)

Zwróćmy więc jeszcze uwagę, że w przypadku przytoczonego utworu (a także całego tomu *Litery*) istotną rolę w budowaniu sensów poetyckich odgrywają oczywiste aluzje do głośnego liryku Stanisława Barańczaka *Widokówka z tego świata*. Samą figurę zwrotu do milczącego Boga potraktował jednak poeta odmiennie niż jego poprzednik. W tekście pierwowzoru dominował opis świata – niedoskonałego, a nawet budzącego grozę – ale jednak ukazanego jako realny byt. W liryku Różyckiego dzieje się inaczej – ujawnia się w nim spojrzenie na rzeczywistość z perspektywy próżni i nieistnienia, które każe powątpiewać w oczywistość doświadczenia zmysłowego.

Jesteśmy na tropie jeszcze jednej właściwości sztuki poetyckiej autora *Liter*. Otóż na swoje gry nadmiarem i brakiem narzuca on niezwykle gęstą sieć (wręcz gęstwinę) skojarzeń intertekstualnych – cytatów, kryptocytatów i aluzji – faktycznie istniejących, choć w pełni

²⁶ Pojęcie „*mimesis* negatywnej” rozumiem jako element szerszego zjawiska określanego mianem „poetyki negatywnej”. Pierwszy termin oznacza nasycenie stylu literackiego takimi figurami, których funkcją jest albo niemożność ukazania rzeczywistości w jej zmysłowo doświadczanym kształcie, albo też prezentacja świata „z drugiej strony”, z perspektywy tego, co nieprzedstawialne, niepoznawalne lub pozbawione istnienia. Termin drugi obejmuje wymienione wyżej zabiegi stylistyczne, ale zawiera w sobie także inne kategorie negatywne, jak efekty ciszy, milczenia, niemożliwości wypowiedzenia, nadreprezentację w tekście wykładników przeczenia itp. Por. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 41–52; D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 37–71; D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015, s. 17–40.

rozpoznawalnych tylko dla nielicznych. Wzbogacają one sensy poetyckich refleksji Różyckiego, ale ich liczba rodzi w czytelniku poczucie niepewności i zwątpienia, czy aby na pewno jest on w stanie odczytać wszystko, co istotne²⁷. W demonstracyjnej intertekstualności upatrywałbym jeszcze jednego przejawu *mimesis* negatywnej.

Doprawdy, spore to wyzwanie dla kogoś, kto układa wiersze! Wszak poezja jest ekspresją myśli i uczuć, ale jest też sztuką przedstawiającą i nie znosi próżni, trudno więc oddawać do druku pustą kartkę. Różycki umie jednak osiągnąć ten efekt sobie tylko znaną metodą: przedstawia życie w sposób możliwie nieprzejrzysty, epatuje obrazami zawiłymi i zawiłymi, zasypuje motywami i skojarzeniami intertekstualnymi, zongluje punktami widzenia.

Nie zmienia tego faktu nawet demonstracyjne posługiwanie się liczbowymi wykładnikami ładu i porządku, sugerowane choćby przez arytmetyczne gry i gierki (te wszystkie dziewięćdziesiątki, dziewięćdziesiątki, osiemdziesiątki ósemki, siedemdziesiątki siódemki, czterdziestki czwórki i trzydziestki trójki), których jest tu aż nadto i na które tak łatwo się nabrać²⁸. Owszem, sugerują one jakąś formę porządku metafizycznego, ale czynią to poprzez unieważnianie tradycyjnych wyobrażeń o nim – podporządkowują poetyckie kreacje prawu wielkiej liczby, dają zbiorczą nazwę chaotycznej sumie doznań i szczegółów, akcentują rolę zbiegów okoliczności, wpisują każdy wiersz w sieć wszechobecnych wyliczeń. Jednym słowem – porządek przekształcają w nieład i nadmiar.

Dodajmy do tego wreszcie upodobanie Różyckiego do motywów ciemności i mroku, ciemność (że tak to ujmę) przedstawioną i stematyzowaną, tworzącą „piąty żywioł” świata (*Lustro* – L, s. 29). Jest ona w wierszach poety częstym motywem – dość przytoczyć takie oto zdania: „ciemność się otwiera na jeszcze większą ciemność” (*Te poniechane światy* – Ko, s. 58); „Po jednej stronie ja, / a po drugiej mrok” (*Fotografia dla Argeo* – V, s. 30)²⁹. Po uwzględnieniu tego faktu jeszcze bardziej uzasadniona wydaje się hipoteza o „ciemnych metaforach” jako centrum dykcji poetyckiej Różyckiego.

²⁷ Wśród autorów najczęściej reprezentowanych w poezji Różyckiego znajdują się: Adam Mickiewicz (*Dwanaście stacji, Kolonie*), Bruno Schulz (*Kolonie*), Stanisław Barańczak (*Litery*), a także Josif Brodski czy Stéphane Mallarmé. Oprócz skojarzeń oczywistych, widocznych w wielu tekstach, mamy tu też aluzje bardziej ukryte: do utworów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Różewicza, Joachima du Bellay czy Rolanda Barthes’a. Wydaje się, że Różycki w pełni świadomie układa w swoich wierszach intelektualne rebusy, erudycyjne zagadki i poetyckie łamigłówki – współtworzą one osobliwy, tajemniczy klimat tej poezji nawet wtedy, gdy nie są precyzyjnie rozszyfrowane przez odbiorcę.

²⁸ *Dwanaście stacji* to kompozycja dwunastoelementowa, w oczywisty (choć przewrotny) sposób przywołująca symboliczny porządek Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Cykl *Kolonie* składa się z 77 utworów. *Litery* mają 99 wierszy, które dzielą się na trzy części po 33 utwory każda. Na tom *Chata umaita* składają się 44 wiersze. *Księga obrotów* to 88 tekstów.

²⁹ Trudno w tym miejscu oprzeć się jeszcze jednemu skojarzeniu intertekstualnemu – mam na myśli tom wierszy Aleksandra Wata *Ciemne świecisko* (I wyd.: Paryż 1968).

Ciemnych – to oczywiście nie znaczy: niezrozumiałych. Znaczą tylko, że sens fraz zawartych w tej poezji nie został dany wprost, na wyciągnięcie ręki (w dobrej poezji to się nigdy nie zdarza!), lecz został zaklęty przez autora w wartki, choć zmacony, potok słów, figur i obrazów, tak, by dobrze wyrażał jego pogmatwane doświadczenie egzystencji. A składa się na nie obraz człowieka jako istoty wewnętrznie sprzecznej i nieodgadnionej oraz osobliwa wizja rzeczywistości – przestrzeni wypełnionej wybujałymi przejawami życia i naznaczonej nieustannym rozpadem.

Jest taki wiersz – *Kakao i papugi* w tomie *Kolonie* (K, s. 25) – o synku uczącym się mówić. Powtarza się w nim zdanie: „Mój syn mówi prawdę”. Mówi prawdę dzięki temu, że wypowiada się inaczej niż my, inaczej niż telewizja, rządy, nauczyciele i gazety, po swojemu, w niezrozumiałym dla nas języku. „Mówi prawdę” właśnie dlatego – napisze poeta w innym wierszu – że „to, co najcenniejsze, migocze w ciemnościach” (*I znowu dzień* – Ko, s. 41).

W ciemnościach metafor.

Marek Stanisław

Różycki's dark metaphors

Summary

The article is concerned with the characterisation of Tomasz Różycki's art of poetry, especially the qualities of his style and the structure of the world presented in his poems. The author argues that Różycki's poetics is characterised by the complex and multi-level use of metaphors, accompanied by diverse figures of enumeration as well as the specific way of presenting the world from the point of view of nothingness, lack and emptiness. The enumerations and figures of absence in this poetry create the effect of accumulation and excess, but at the same time ruin the sense of harmony and clarity: they together create a poetic technique that could be called negative *mimesis*. Metaphorical associations and poetic games with excess and lack in Różycki's poems serve the purpose of showing the man as a being that is internally contradictory and impenetrable, and the world around him as a space filled with both abundant signs of life and continuous destruction.