

Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz.

Irena Jokiel

Poeta w szarej strefie – Tadeusz Różewicz

We współczesnym języku potocznym frazeologizm „szara strefa” zrobił zawrotną karierę. Wystarczy odwołać się do pomocy internetowej wyszukiwarki, aby otrzymać tysiące zapisów, w których owa zleksykalizowana przenośnia pojawia się w najrozmaitszych kontekstach, zaskakując nieustanną metamorfozą i podatnością na różne użycia. Zatwierdzona przez zbiorową zgodę i zbrojna w ten rodzaj siły, której udziela statystyka, „szara strefa” przypomina organizm żyjący własnym życiem, aktualizując coraz nowe znaczenia przez metaforyczne zaspokajanie potrzeby więzłej informacji. Świadczą o tym połączenia słowne „szarej strefy” z takimi leksemami, jak: „obejmuje”, „powstaje”, „rozrasta się” lub „kurczy”, „pasożytuje”, a nawet „zaspokaja” (np. popyt na samochody). Klisza ta funkcjonuje również jako określenie cechy wspólnej dla wielu zjawisk, pojawiając się w zestawieniach z pojęciami z różnych dziedzin, jak na przykład „przemoc”, „transformacja”, „legislacja”, „moralność”, a nawet „interpretacja” („szara strefa interpretacji” – cokolwiek by to miało znaczyć) oraz w charakterystyce wielu instytucji (np. szara strefa w edukacji, gospodarce, turystyce, w szpitalach, na stacjach benzynowych). Nierzadko staje się nazwą własną (np. działający w Warszawie klub Szara Strefa czy film Nelsona *Grey Zone*, także gra internetowa), spotkać ją można w akcydenalnych, eliptycznych konstrukcjach językowych (z artykułu prasowego: „co wymusza szarą strefę?”), zdarza się w humorystycznie nieporadnych wypowiedziach polityków („szara strefa, która występuje, to jest gaz płynny”)¹.

¹ Wszystkie przykłady zaczerpnięte zostały z tekstów zamieszczonych w internecie. Frazeologizm ów, stosunkowo świeżej daty, genetycznie związany jest z terminologią ekonomii kapitalizmu; nie notuje go jeszcze ani *Słownik języka polskiego* pod red. M. Szymczaka (PWN, Warszawa 1978), ani *Słownik frazeologiczny języka polskiego* S. Skorupki (Wiedza Powszechna, Warszawa 1974).

Można zatem stwierdzić istnienie rozległej sieci znaczeń wariantowych, odnoszących się do figuralnego sensu „szarej strefy” jako współczesnej alegorii zjawisk sytuujących się na pograniczu, dwuznacznych, niejasnych, umykających jednoznaczному wartościowaniu.

Tę utartą formułę zauważył i wyróżnił Tadeusz Różewicz, wyczulony jak mało kto na przemiany zachodzące we współczesnej polszczyźnie potocznej; wierszem *Szara strefa* z tomu *Szara strefa*² włączył się do dialogu, w którym frazeologizm ów jest odmieniany na wszelkie możliwe sposoby.

Odpowiadając niejako na głosy dochodzące z przestrzeni socjolektu, inicjalnym dwuwersem („moja szara strefa / powoli obejmuje poezję”, s. 12) nawiązuje poeta do schematu – „szara strefa obejmuje”. Dopełnia jednak ową ramę składniową własnymi, ruchomymi elementami: zaimkiem „moja” i rzeczownikiem „poezja”. Pierwszy zapowiada indywidualne, nie obiegowe użycie stereotypowego powiedzenia, intrygując manifestacyjnym odcięciem się od sensów, w które wyposażała go publicystyczna codzienność. Co do funkcji drugiego, to struktura składniowa frazy nie upoważnia do jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy desygnatem „poezji” jest tu zjawisko jednostkowe, tzn. poezja Różewicza, czy ogólnie – poezja współczesna.

Niejasność zaprogramowana w semantycznej organizacji początkowych wersów rozciąga się na dalsze. Bo cóż znaczy tak oczywiste z pozoru stwierdzenie: „m o j a szara strefa” i na czym polega własne, niezapośredniczone użycie frazeologizmu? Fraza mająca postać stwierdzenia definiującego:

biel nie jest tu absolutnie biała
czerń nie jest absolutnie czarna
brzegi tych nie-kolorów stykają się
(s. 12)

zdaje się wskazywać, że chodzi tu o aktualizację znaczeń związanych z wyobrażeniami plastycznymi. Ale czy istotnie można na tym poprzestać? Kto wypowiada tę formułę? Czy to sam poeta w ten sposób wyklada sens „szarej strefy”, którą wcześniej określił jako atrybut własnej świadomości?

Formuła definiująca szarość jest w istocie poetycką parafrazą sądu Ludwika Wittgensteina i odsyła do motta zaczerpniętego z jego *Bemerkungen über die Farben*³: „Szarość znajduje się pomiędzy dwiema skrajnościami (czernią i białą)”, a na pytanie filozofa, również przytoczone w motcie („Co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym? Czy jest to coś fizjologicznego, czy logicznego?”) odpowiedzią jest cytat z *Melancholii* Antoniego Kępińskiego, traktujący o „szarości depresji”.

² T. Różewicz *Szara strefa*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002. Cytaty z wierszy Różewicza opatrzone stronami podanymi w nawiasach pochodzą z tegoż wydania.

³ Polskie wydanie: L. Wittgenstein *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Spacja, Warszawa 1998.

Do dyskursu o szarości włączeni zostają także poeci, Cyprian Norwid z b i a ł y - m i i c z a r n y m i kwiatai oraz Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, którzy „byli kolorystami”. Czy w kontekście przytoczeń z dzieł filozofa i psychologa należałoby przyjąć sugestię, że romantycy nie akceptowali szarości ani w sensie wizualnym, ani psychologicznym? Że nie byli n e u t r a l n i ?

Tekst nie kieruje ku wyrazistemu rozstrzygnięciu, dopuszcza różne interpretacje, także i tę, że ci wielcy poeci byli twórcami i nosicielami światów ufundowanych na klarownym porządku wartości, i że w opozycji do tych światów współczesność jest nijaka, szara, pozbawiona konturów i granic, tkwi między czernią i bielą, w strefie pozorów. „Świat w którym żyjemy” – powiada poeta – to tylko

kolorowy zawrót głowy
ale ja w tym świecie nie żyję
zostałem tylko niegrzecznie przebudzony
(s. 13)

Frazę tę, pobrzmiwającą Norwidowskim echem, można by odczytać jako wyraz tęsknoty za jednoznacznością i powrotem do snu-życia w utraconej rzeczywistości, natomiast ze względu na swą strukturę wyznania i stopień uogólnienia mogłaby stanowić puentę wiersza. Jednak w kompozycyjnym układzie całości ten przywilej jej nie przysługuje, a kontynuację wątków potencjalnie w niej zawartych zostawia poeta asocjacyjnej inwencji czytelnika.

Od tego momentu rozpoczyna się poetycki dyskurs o szarości i innych barwach w ich pierwiastkowym, wizualnym bycie. Ujęty jest on w formę relacji z rozmowy z malarzem i grafikiem, Getem Stankiewiczem („malarz Get mówi”, „roz-mawiamy dalej”, „wydaje mi się mówię do G.”), który twierdzi, że „ma wadę wzroku”, „kolory rozróżnia po napisach / na tubach czy pudełkach”, „ale jego paleta jest szara” (s. 13). Tematem są ponownie Wittgensteinowskie dociekania, (np. o „czerwonym kole / czerwonym kwadracie zielonym kole”⁴) ujęte w kształt parafraz, dosłownych przytoczeń, a nawet cytatów drugiego stopnia (cytowany przez Wittgensteina kilkakrotnie Lichtenberg jako autor aforyzmu mówiącego, iż tylko nieliczni ludzie widzieli czystą biel).

Trudno o trafniejszy wybór – poeta w „szarej strefie” i malarz „ślepy na kolory”, obaj z różnych względów zainteresowani szarością, rozprawiają o sądach filozofa, który zakwestionował utrwalone w tradycji przeświadczenie, iż kolor jest obiektywnie daną, logicznie jednolitą formą bytu. Szarość w rozumieniu psychologa, malarza i filozofa to zupełnie różne szarości. Także w rozumieniu poety. Wypada zatem powtórzyć: czy w metaforycznej tkance analizowanych dotąd wersów odnajdujemy odpowiedź na pytanie o indywidualne użycie wyeksponowanego na początku stereotypowego powiedzenia? Zapytajmy inaczej: czy poeta chce i czy może nam tej odpowiedzi udzielić? Kryje się wszak za głosami innych, przybiera maskę słuchającego, posługuje się cytatami i kryptocytatami, konfrontuje różne

⁴ L. Wittgenstein *Uwagi...*, s. 68-69, <http://rcin.org.pl>

kody, odsyła po wykładnię do znaków przestrzeni kulturowej, nie werbalizując ostatecznie, czym jest *j e g o* szara strefa, poprzestając na impulsach znaczeniowych, które prowokują do wejścia w semantyczną pułapkę, w skomplikowany i pozbawiony krawędzi świat językowej gry. Nie bierze odpowiedzialności za żaden rodzaj interpretacji, przyzwalając zarazem na różne odczytania. Mówi tylko tyle, że *jego szara strefa* to coś, co istnieje między czernią i bielą, i od czytelnika zależy, czy poprzestanie na literalnym znaczeniu słów, czy w owej czerni i bieli dostrzeże metafizyczne symbole odwiecznych przeciwieństw i z opozycji tej wnioskował będzie o naturze szarości.

Próba dekonstrukcji frazeologizmu, który we współczesnym socjolekcie funkcjonuje jako znak tego, co pośrednie, niejasne, zmieszane – bo do tego sprowadza się Różewicza poetycki dyskurs o kolorach – pozwala przypuszczać, że mówiące w wierszu „ja” nie potrafi wyśłowić wewnętrznej prawdy ukrytej za wyznaniem w inicjalnym dwuwiersie. Aby wyrazić tę prawdę sięga po kliszę, po intersubiektywny zwyczaj językowy, choć jest to narzędzie zwodnicze z samej natury, nie tylko dlatego, że nadużyte, ale głównie z tego powodu, że język jest upośledzony wobec jednostkowego doświadczenia, wobec tego, co nazywamy wewnętrzną prawdą. Odwołuje się do głosów z zewnątrz, ale i one zaledwie tej prawdy dotyczą. Jej eksplikacja wymagałaby stworzenia prywatnego kodu, tyle że ów kod uniemożliwiałby oznaczanie, a zatem i porozumienie.

Nie znamy jednak innej drogi porozumienia, niż poprzez kulturowe, a więc zapośredniczone symbole. Wittgensteinowska teza mówiąca o granicach naszego języka, które są granicami naszego poznania⁵, odnosi się także do owej prawdy wewnętrznej. Prawdy ukrytej za sztafażem „szarej strefy”, o której poeta powiada: „moja”. Można się domyślać, zbliżyć się do niej może ten, kto sam nosi w sobie światy sobie tylko znane, dla których nie znajduje innego określenia poza metaforyczną szarością.

Intencją tekstu jest, abyśmy z takim багаżem przemyśleń dotarli do finału, w ich świetle bowiem końcowy fragment wiersza zaczynający się od słów „niemiec mówi...” zyskuje prawomocność w semantycznej organizacji utworu. Fragment

⁵ Znakomitą wykładnię tej prawdy daje Ryszard Kapuściński w *Podróżach z Herodotem* (Znak, Kraków 2004), opisując wrażenia wynikające z nieznajomości języka w obcym kraju: „Poczułem się nagle schwyty w pułapkę, osaczony. Osaczony przez język. Zdał mi się w tym momencie czymś materialnym, czymś istniejącym fizycznie, murem, który wyrasta na drodze i nie pozwala iść dalej, zamyka przed nami świat, sprawia, że nie możemy się do niego dostać. Było coś przykrego i poniżającego w tym uczuciu” (s. 24). I dalej: „Pojąłem, że każdy świat ma własną tajemnicę i że dostęp do niej jest tylko na drodze poznania języka. Bez tego świat ów pozostanie dla nas nieprzenikniony i niepojęty, choćbyśmy spędzili w jego wnętrzu całe lata. Co więcej – zauważyłem związek między nazwaniem a istnieniem, bo [...] widziałem na mecie tylko to, co umiałem nazwać, [...] pamiętałem napotkaną akację, lecz już nie drzewo, które stało obok niej, ale którego nazwy nie znałem” (s. 26).

ten można potraktować jako poetycką głosę do wspomnianego wyżej twierdzenia austriackiego myśliciela, jest bowiem argumentem na rzecz tezy, iż wszyscy tkwimy w klatce języka, znaków, które przystają do rzeczy wyłącznie na zasadzie umowy⁶. Wystarczy nieznanomość kodu, aby porozumienie stało się niemożliwe:

niemiec mówi
weiße rose i rote rose
ktoś nie zna niemieckiego
dla niego róża
nie jest „rote” ani „weiße”
jest tylko róża
ale ktoś inny nie słyszał słowa
róża i to co trzyma w ręce
jest kwiatem albo fajką

Otóż to. Mieszkamy w języku, jesteśmy jego zakładnikami, język jest twórcą naszych prawd, poruszamy się w jego labiryntach, prowadząc gry słowne, chwytamy się idiomu w złudnym przeświadczeniu, że skoro ów wytrych otworzył tyle znaczeń, to otworzy i naszą prawdę. Ale słowa odsyłają do słów, rozrastają się jak fraktale, nic nie zostało rozstrzygnięte, nic powiedziane ostatecznie. Słowo niczyje zderza się tu ze słowem wtajemniczonego – filozofa, psychologa, malarza, słowa te wchodzi w służbę poetyckiej konstrukcji, a tym samym na nowo się semantyzują, skłaniając nas do tego, abyśmy zwątpili w możliwość osiągnięcia znaczeń pewnych, które umykają jak horyzont przed wędrowcem⁷. Czyż pojawiające się w zakończeniu „róża” i „fajka” nie zachęcają do wyjścia poza tekst? W stronę innych tekstów? Wolno przecież tę „różę” interpretować nie tylko na tle wszystkich róż zaistniałych w twórczości Różewicza, ale i słynnej ikony językowej Gertrudy Stein: „Róża jest różą, jest różą, jest różą”. A „fajka” – czyż nie przywodzi na myśl rozważań Michela Foucaulta o zwodniczej władzy pozorów na rysunku René Magritte’a zatytułowanym *To nie jest fajka*?

⁶ „Ale dlaczego ten sam przedmiot ludzie opisują za pomocą znaków zupełnie różnych? Na całym świecie człowiek, góra czy drzewo wyglądają podobnie, a jednak w każdym alfabecie odpowiadają im inne symbole, wyobrażenia czy litery. Dlaczego? Dlaczego ta pierwsza, najpierwsza w każdej kulturze istota, chcąc opisać kwiat, stawia kreskę pionową, inna robi w to miejsce kółko, a jeszcze inna – dwie kreski i stożek?” (tamże, s. 66).

⁷ Por. wnikliwe uwagi R. Nycza („*Tajemnica okaleczonej poezji*”. *Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza w: Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalemba-Kasprzak, WIS, Poznań 1993) o strategii pisarskiej Różewicza. Mówiąc o „parataktycznej strukturze” jego wierszy, „ukrywającej związki między częściami całości” [utworu] i „przerzucającej obowiązek ich odtwarzania na czytelnika” (s. 103), badacz zwraca uwagę na fakt, iż niekonkluzywny charakter tej organizacji semantycznej aktywizuje podważające się, konkurencyjne wykładnie, alternatywne hipotezy interpretacyjne, zaś „każda próba wyjścia poza krąg sprzecznych odniesień prowadzi, mocą samej swej logiki, ku [...] wieloznacznej grze znaczeń” (s. 102).

W którąkolwiek stronę podążymy, rozważając sensy zawarte w tym wierszu, którego prostota wyrazu dorównuje semantycznej złożoności, natrafimy na ironiczne podteksty, rodzące się na podłożu sugestii, że ślizgamy się po powierzchni słów, a nasze prawdy mają charakter „życzeniowy” i dopiero demontaż wyrazistych na pozór sformułowań uczy zbawczej podejrzliwości co do treści kryjących się za regułami gry ludzkiego języka.

Truizmem stał się powtarzany przez krytykę uogólniony sąd, w myśl którego Różewicz to pesymistyczny diagnosta naszej współczesności, specjalista od opisu cywilizacyjnego śmietnika, zatem i języka, który jest tej cywilizacji organicznym elementem. Począwszy od napisanego przed półwieczem wiersza *Ocalony*, Różewicz wciąż mówi o konieczności odbudowania znaczeń elementarnych i jednoznacznych, z tą różnicą, że tamten utwór był postulatem zaprowadzenia porządku etycznego po wojnie, szukaniem mistrza, który „jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia / [...] oddzieli światło od ciemności”⁸, natomiast *Szara strefa* powstała w kontekście współczesnego naporu kultury masowej. W jednym z najpiękniejszych utworów wchodzących w skład tomiku (*Jest taki pomnik*) poeta składa hołd jednemu z tych mistrzów. Dzisiaj pod jego pomnikiem

nikt [...] nie składa wieńców
czasem wiatr przymiecie
jakieś gazety śmiecie
ktoś zostawił blaszaną puszkę
po piwie
puszka po kamieniach się toczy
to taka metalowa
muzyka techno
[...]
zrobili cię na szaro

(s. 33-34)

„Zrobili cię na szaro” – mówi poeta o Janie XXIII. Wolno przyjąć, że wyświechtane powiedzenia, dla powstania których szarość stała się podstawą, wprowadził Różewicz do języka poetyckiego po to, aby je odświeżyć w ironicznym kontekście. Taki bowiem sens – jeden z wielu alternatywnych sensów – może mieć korespondencja z wierszem sprzed półwiecza: światło od ciemności nie zostało oddzielone, tkwimy w szarej strefie.

Irena JOKIEL