

# Arkadiusz Ściepuro

---

## Wobec stalinizmu : wiersze Tadeusza Różewicza z lat 1949-1956

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 88/2, 33-49

---

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ARKADIUSZ ŚCIEPURO

## WOBEC STALINIZMU

WIERSZE TADEUSZA RÓŻEWICZA Z LAT 1949–1956

### 1

W czasach fundamentalizmu ideologicznego rola autora z reguły sprowadzana jest do roli propagatora agitującego za przyjęciem takich czy innych postaw, narzucającego wizję świata uznaną za jedynie uprawnioną, lansującego stosowne nauki moralne... Twórcą jest ten, kto przyjmuje zamówienie i pisze utwory tak, jak od niego się żąda<sup>1</sup>. Sytuacja taka nie sprzyja rozwojowi literatury ambitnej, jako że żyje ona „wątpliwościami i samodzielnym poszukiwaniem prawdy”<sup>2</sup>. Konieczna w tym wypadku amputacja wątpliwości i rezygnacja z poszukiwań może rodzić tylko ujednoliconą „zaangażowaną” papkę.

Ponieważ w takiej sytuacji kryteria ideologiczne stawiane są zawsze wyżej niż artystyczne, utwory nawet żenująco słabe, ale za to „właściwe” politycznie, zwykle mogą liczyć na większe poparcie fundamentalistycznego protektora niż „niewłaściwe” arcydzieła.

Twórca wybitny może w tym wypadku wybrać jedno z czterech rozwiązań: 1) pisać, jak najlepiej potrafi, ale pod dyktando; 2) przynajmniej próbować „pisać swoje”, rozszerzając, na ile się da, granice narzuconej normatywnej poetyki i przy pomocy różnego rodzaju wykrętów i kamuflaży przemycać treści dla siebie istotne, co w czasach stalinowskich wiązać się musiało z zejściem na margines; 3) zamilknąć, tyle że – jak pisze Zdzisław Łapiński – „milczenie oddziaływało społecznie tylko w przypadku pisarzy o wielkiej renomie. Przez pewien czas tak właśnie słuchało się milczenia Marii Dąbrowskiej”<sup>3</sup>; 4) zdecydować się na emigrację, była ona jednak dla wybrańców i kosztowała wiele wyrzeczeń<sup>4</sup>. Wszelkie natomiast formy kultury niezależnej, podziemnej są w państwie totalitarnym nie do pomyslenia. Zauważa dalej Łapiński:

<sup>1</sup> Zob. M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992, s. 104–107.

<sup>2</sup> S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*. Poznań 1990, s. 12.

<sup>3</sup> Z. Łapiński, *Nagrobek*. W: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londyn 1988, s. 99.

<sup>4</sup> Zob. *ibidem*: „Na przykład Czesław Miłosz, gdy zabiegał o wyjazd z kraju na przełomie lat 1949/1950, składał prywatne i publiczne deklaracje lojalności, pisał paszkwile na Amerykanów, brał udział w stalinowskich imprezach literackich”.

Zanim pierwszy czytelnik zdążyłby przekartkować powielony utwór, autor przepadłby bez wieści w bezpiece. A że ta noc stalinowska urwie się po kilku latach, przypuszczać mogli tylko nieuleczalni fantaści<sup>5</sup>.

Tadeusz Różewicz, już doświadczony życiowo, ale wciąż pragnący samookreślenia poeta, chciał odnaleźć możliwość kontaktu z obowiązującą wówczas doktryną artystyczną (zamierzał drukować, a może nawet czuł, że musi<sup>6</sup>); zależało mu na tym, by jak najmniej utracić z własnej hierarchii wartości, a jak najwięcej „siebie” przemycić do systemu socrealistycznego.

Zdarzały się poecie, na szczęście rzadko, wpadki, utwory chybione. Jak pisze Stanisław Stabro:

ponosił [Różewicz] klęskę zawsze wtedy, kiedy rezygnował z roli klerka. [...] nadmierne, w duchu doktryny pojęte zaangażowanie niszczyło to, co było zawsze główną zaletą pisarza. Jego sceptycyzm, rodzaj stoickiego dystansu<sup>7</sup>.

W paru takich właśnie nieudanych wierszach poety z tamtych lat (*Troskliwość robotnicza o wspólne, Wola, Rzeka światła*) spotykamy charakterystyczną dla socrealizmu tendencję do ukazywania rzeczywistości poprzez zestawienie nowego ze starym – w perspektywie afirmacji nowego. Mamy tu na myśli owe – tak znamienne – „dawniej” i „teraz”, jak w wierszu *Troskliwość robotnicza o wspólne* (z tomu *Czas który idzie*, 1951)<sup>8</sup>:

<p>Dawniej kiedy wielką elektrownię w Banhidzie mieli w kieszeni Anglicy zdarzało się: Robotnik widzi poniewiera się jakaś część maszyny leży na ziemi kabel wiązka drutu na deszczu w śmieciach Wzruszył ramionami poszedł dalej</p> <p>Potknie się o co nawet nie spojrzy kopnie ze złością – Niech rdza zezre i co mnie do tego –</p>	<p>A teraz niech zobaczy na dziedzińcu śrubkę byle jaką kawałek metalu podniesie obejrzy rękawem obetrze głową pokiwa</p> <p>Niech zobaczy leży coś na drodze to się schyli jakby dziecko upadło na ziemię...</p>
--	---

To, co działo się „dawniej”, było – w odczuciu podmiotu tego tekstu – jednoznacznie złe. Robotnik nie będąc współwłaścicielem przedsiębiorstwa, w którym go zatrudniono („wielką elektrownię w Banhidzie / mieli w kieszeni Anglicy” – obcy kapitał), nie czuł się odpowiedzialny za mienie tego zakładu.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> T. Różewicz w szkicu *Tożsamość* (w: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1971) wspomina: „Nie chciałem po »bohatersku« milczeć, chciałem pisać, publikować, drukować”. Tę ówczesną decyzję twórcy przekonująco skomentował T. Drewnowski (*Walka o oddech. O piśarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 101): „Czy materialna i ideowa sytuacja tych lat nie skłaniała poety, by zmienić fach, zarzucić pisanie czy pisać do szuflady? Nie, w przypadku Różewicza w ogóle nie wchodziło to w rachubę. Poezję traktował jako rzecz główną: powołanie, fach”. Dalej do książki Drewnowskiego odsyłam skrótem: D. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

<sup>7</sup> S. Stabro, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*. Kraków 1995, s. 220.

<sup>8</sup> T. Różewicz, *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 204. Przytoczone w artykule wiersze pochodzą z tego właśnie wydania. Wszystkie podkreślenia – A. Ś.

Natomiast „teraz” – w państwie socjalistycznym, od kiedy „pracuje u siebie”, o majątek „wspólny” (a więc – w myśl doktryny – również jego) troszczy się jak o własne dziecko. To oczywiście myślenie życzeniowe, utopia, która niewiele miała wspólnego z ówczesną rzeczywistością, bo „gdzież podobna oaza w ziemi brakoróbstwa?” – słusznie pytał poetę Kazimierz Wyka<sup>9</sup>.

Wiersz ten nie ma nic (albo niewiele) wspólnego z empirycznie poznaną prawdą, stąd też nie może być traktowany jako realistyczny<sup>10</sup>. Odzwierciedla natomiast – zgodnie z socrealistyczną metodą – „rzeczywistość w jej rewolucyjnym rozwoju”. Utwór wyraża zatem, uznaną za właściwą, tendencję wychowawczą, w myśl której pisarz powinien wpajać robotnikom szacunek do mienia społecznego, tak aby troszczyli się o nie jak o własne. Autor starał się osiągnąć ten cel przedstawiając bohatera pozytywnego, w tym wypadku – nie skonkretyzowanego (a więc nie będącego np. przodownikiem pracy), lecz jakoby „typowego”, chodzi tu bowiem o komunikat w rodzaju: patrzcie, tak postępuje typowy robotnik w państwie proletariatu. Ten utwór miał, z punktu widzenia socrealistycznego dogmatu, jeszcze jedną zaletę: przez pochwałę „troskliwej o wspólne” klasy robotniczej chwalił *per se* (to jest w tekście implikowane) partię i ustrój socjalistyczny.

Ponadto cytowany wiersz spełniał również narzucony przez socrealizm wymóg „prostoty wyrazu artystycznego” – odwołuje się bowiem do „uczuc powszechnych i słów prostych”<sup>11</sup>. Tok wypowiedzi lirycznej odpowiada tu poetyce pogadanki uświadamiającej wygłaszanej przez agitatora: wyrażenia potoczne („w kieszeni mieli Anglicy”), typowe dla polszczyzny mówionej skróty eliptyczne („zdarzało się: Robotnik widzi”), maksymalne uproszczenie obrazowania poetyckiego, by słowo-znak odpowiadało plakatowo-agitacyjnemu *cliché* („niech zobaczy [...] / śrubkę byle jaką / [...] / podniesie obejrzy / rękawem obetrze / głową pokiwa”).

Z kolei w wierszu pt. *Rzeka światła* (z tomu *Wiersze i obrazy*, 1952) socrealistyczny podział na „dawniej” i „teraz” został wykorzystany przez Różewicza przy tworzeniu *quasi*-mitycznej historii o przekształcaniu oblicza ziemi przez młodych herosów postępu<sup>12</sup>:

<sup>9</sup> K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*. Opracowała M. Wyka. Warszawa 1977, s. 106.

<sup>10</sup> Drewnowski wspomina (D 103), iż bohater tego „reporterskiego wiersza, a także Stary Górnik z *Kartoteki* to jedna i ta sama, autentyczna postać, znana [Różewiczowi] blisko nie tylko z imienia, nazwiska i adresu (Józef Riczu z elektrowni w Banhidzie k/Tatabanyi w okręgu węglowym, awansował później na dyrektora, a po 15 latach rozgoryczony emeryt)”. Jak się więc okazuje, Różewicz opisywał w tym wierszu postać autentyczną, ale to, co w przypadku jednostkowym (Józefa Riczu) było możliwe, wcale nie musiało być (i nie było) typowe dla robotników. A przecież utwór ten już w tytule anonsuje, iż mowa w nim o „troskliwości robotniczej o wspólne”, zatem – o bohaterach „typowych”. Stąd też – miał chyba jednak rację Wyka (*loc. cit.*), gdy zaliczał *Troskliwość* [...] do „sielankopisarstwa”.

<sup>11</sup> Przytoczone słowa pochodzą z dość szczególnego wiersza Różewicza pt. *Odpowiedź* (z tomu *Pięć poematów*, 1950), w którym na pytanie podmiotu (zapewne autora): „Czego żąda ode mnie / poezja”, mentorski interlokutor odpowie: „Stwórz nową / która buduje / z uczuc powszechnych / słów prostych”.

<sup>12</sup> O wierszu *Wola* – również historii *quasi*-mitycznej, pisał J. Łukasiewicz (*Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław 1993, s. 110–115).

W słowackiej wiosce w mroku nic się nie dzieje nie łączy nie wiąże [. . . . .]  W chatach w ciemnym języku lampki naftowej wędną rajskie ogrody [. . . . .]	Powiedziała partia Tu stanie zapora Z wiosną przyszli młodzi rozkopali ziemię przenieśli góry zaskoczyli bystrą wodę [. . . . .]  Rzeka światła wejdzie w dolinę ciemną
---	--

W cytowanym utworze „przeszłe” ujęto jako „ciemne”, naznaczone piętnem niesprawiedliwości; stanowi ono kontrast dla tego, co terażniejsze, „jasne”, wiążące się z nowym ustrojem. Niezwykle istotne jest tu podkreślenie, iż „nowe” nie dzieje się samo przez się, że to partia zdecydowała („powiedziała”) o tym, że „stanie zapora”. A więc dobrodziejstwa cywilizacji nie spływają na mieszkańców wioski „z nieba”, ale nie są również owocami ich własnego wysiłku, to partia proletariacka jest tu dobrodziejką — bez jej „wysiłków na rzecz...” pozostałoby biedni, ciemni i zacofani. Partia wyznacza kierunek przemian i mobilizuje masy. Robotnicy, oddelegowani przez partię do tej wioski, byli „młodzi” (młodzi zawsze z partią?), przyszli „wiosną”, „przenieśli góry” (młodość przenosi góry?). Bohater zbiorowy reprezentuje siły młodości, postępu, cechy właściwe mitycznym herosom: „przenosi góry”, „zaskakuje bystre wody”. Znaczący jest też czas akcji — „wiosna”, czyli pora, gdy świat budzi się do życia...

Immanentnym składnikiem poetyki Różewicza zawsze była ironia<sup>13</sup> — wszak tę *quasi*-mityczną historię napisał zaprzysięgły wówczas racjonalista...<sup>14</sup>

Ciekawe, iż w odwilżowym już wierszu z r. 1954 pt. *Circe* (z tomu *Uśmiechy*, 1955) poeta jeszcze raz posłuży się konwencją *quasi*-mityczną, tyle że teraz nie będzie ona, jak wcześniej, sposobem ideologicznej interpretacji rzeczywistości, lecz opisem codzienności mającym zabarwienie metafizyczne:

Przed tanią jatką na czarnym błocie ogon kurczy się skręca pęcznieje syczy [. . . . .] Wchodzą: zaradny jegomość w kapeluszu panna pozbawiona wyrazu paniusia wyszczekana staruszek z łatką kilku prostych obywateli kilka prostych kobiet jeden obywatel złożony i krzywy  Tam w środku: łagodnie kołyszą piersiami nad błyszczącymi wagami czarodziejki	Dziewczyna w białych szatach jak anioł z czerwonym toporem [. . . . .] Z jatki wybiegają: jegomość w kapeluszu ze świńskim ryjem panna z wolim okiem staruszek z miękką senną wargą paniusia z krowim ozorem nieznanym z mózgiem w starej gazecie  Pod ścianą noga za nogą noga za nogą wlecze się długi ogon
---	--

<sup>13</sup> Na co także zwrócił uwagę Łukasiewicz (*op. cit.*, s. 115).

<sup>14</sup> Zob. T. Różewicz, *Do źródeł*. (1965). W: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 116.

*Circe* to *quasi*-mityczna historia o peerelowskim upodleniu człowieka. Kiedy rabunkowa gospodarka początku planu 6-letniego wyczerpała zasoby, a proste rezerwy zniknęły, zaczęły się kłopoty z zaopatrzeniem. W roku 1951 wróciły kartki na mięso i wydłużyły się kolejki<sup>15</sup>. W taniej jatce zatem dzieje się cud „przemienienia”, ludzie, którzy wchodzi do tego „świętego przybytku” i obcuja z „czarodziejką”-sprzedawczynią, doznają metamorfozy: „zaradny jegomość w kapeluszu” wybiega z jatki „ze świńskim ryjem”, „paniusia wyszczekana” z „krowim ozorem”, „panna bez wyrazu” z „wolim okiem”, a „nieznany z mózgiem w starej gazecie”... „Ogon” ludzi czekających godzinami „na czarnym błocie” (stąd zapewne „kurczy się skręca / pęcznieje syczy”) na możliwość „zdobycia” przydziałowego mięsa zostaje poddany prawidłowości systemu, który czyni poszczególnego człowieka trybikiem w zacinającej się co rusz maszynie.

Kilka ówczesnych tekstów Różewicza ucierpiało bardzo na skutek typowego dla socrealizmu zaprojektowania przestrzeni zindustrializowanej<sup>16</sup> (*Szedłem Nowym Światem, Szybciej niż w marzeniu, Pejzaż, Spotkanie w Nowej Hucie*). W poemacie *Spotkanie w Nowej Hucie* (z tomu *Wiersze i obrazy*) poeta pisze:

w świetle  
stały różowe i białe bloki  
dalej  
wilgotna i zielona jak żabka  
oddychała łąka  
za łąką rosła ściana  
surowych murów  
dalej  
płynęły pola dymiły obłoki.

Tego rodzaju opisy pejzażu fabrycznego osiedla nie były jednak charakterystyczne dla obrazowania Różewiczowskiego, stanowiły natomiast powszechną wówczas sztamę. W scenariuszu do filmu *Niedaleko Warszawy* Adam Ważyk pisał: „Z daleka widać dymiącą hutę i osadę fabryczną, domki, tonące na wiosnę w kwiatkach i zieleni”<sup>17</sup>. Dlatego też spostrzeżenia, jakie poczynił Michał Głowiński odnośnie do tego fragmentu scenariusza Ważyka<sup>18</sup>, można, jak się wydaje, odnieść także do wiersza Różewicza. Pejzaż fabrycznej dzielnicy nie wnosi dysonansu w naturę, przeciwnie, jest jej równie oczywistym i pięknym elementem, jak łąka. Zwróćmy uwagę, że bloki są tu białe i różowe, a nie szare, czyli takie, jakie zazwyczaj bywają w fabrycznych osadach; stoją „w świetle”, co jeszcze mocniej akcentuje nadane im walory estetyczne, i kolorystycznie „współbrzmia” z zieloną łąką...

Trzeba jeszcze zaznaczyć, że świat został tu uchwycony w momencie stawania się — „za łąką rosła ściana / surowych murów”, dzięki czemu tekst Różewicza znów stosował się do powszechnych ówczesnie postulatów. Pisze Głowiński:

<sup>15</sup> Zob. J. Kuroń, J. Żakowski, *PRL dla początkujących*. Wrocław 1995, s. 69.

<sup>16</sup> Przestrzeni, która miała być znakiem nowych, wspaniałych czasów.

<sup>17</sup> Cyt. za: Głowiński, *op. cit.*, s. 128.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

pejzaż fabryczny, w głębokim sensie sielankowy, choć złożony z niesielankowych części składowych, występuje obok pejzażu klasycznie bukolicznego [„zielona jak żabka / oddychała łąka” – A. Ś.], [...] ma się stać oznaką postępu, wręcz symbolem nowych, wspaniałych czasów<sup>19</sup>.

Dalekie natomiast od socrealistycznego schematyzmu są utwory Różewicza o zabarwieniu moralistycznym, w których mowa o śmierci „jednego z szeregu”. W wierszu *Nie kładź mi rąk na sercu* (z tomu *Pięć poematów*, 1950) czytamy:

W gromadzie Ciężeniec  
zatłukli na śmierć kijami  
Leona Maciejewskiego  
komunistę

II

Walili go po głowie  
walili go po ustach  
po oczach i po sercu  
zła krew mówili  
potem ręce umyli  
plamy z ubrań wytarli  
i myśleli że krew zmyli  
że tak łatwo zmywa się krew

W pierwszej strofie części pierwszej tego trzyczęściowego wiersza bliżej nie określone „ja” liryczne zwraca się do „ty” interlokutora (mogą to być słowa mężczyzny do kobiety – czy też odwrotnie?): „Nie kładź mi rąk na głowie / nie kładź mi rąk na ustach / na oczach i na sercu / nie kładź mi rąk na sercu”. Strofa następna to komunikat (na wzór informacji radiowej bądź prasowej) – „W gromadzie Ciężeniec / zatłukli na śmierć kijami / Leona Maciejewskiego / komunistę”. Warto zwrócić uwagę na parę niuansów tej informacji, a mianowicie, że nie po prostu „w Ciężeniu”, ale „w gromadzie Ciężeniec”, co brzmi bardziej oficjalnie; że nie po prostu „zabito” czy też „zamordowano”, ale „zatłukli na śmierć” – zwrot potoczny i silnie nacechowany emocjonalnie, jednocześnie zaś forma osobowa czasownika: „zatłukli”, oznacza, że byli jacyś „oni”, a więc uwyrażnienie podziału na „my” i „oni”...

Oficjalne wpływa na prywatne. Owo „ja”, wstrząśnięte wydarzeniem, nie potrafi tak po prostu przejść nad tym do porządku dziennego, przyjmować i odzwajemniać uczuć, nie potrafi zapomnieć. A powinno, przecież „nie pierwszych naszych / zagarnia śmierć / tracić głowy nie warto” – jak pisał w niemal wzorcowym dla poetyki socrealistycznej wierszu o śmierci komunisty Wiktor Woroszyński<sup>20</sup>. Uświadomienie sobie przez „ja” faktu tej zbrodni powinno sprawić, iż umocni się ono w ideologicznym zaangażowaniu i tym ofiarniej rzuci się w wir codzienności i powszednich obowiązków – tyle „czeka roboty!”<sup>21</sup>. Ale „ja” w wierszu Różewicza nie postępuje zgodnie z zaleceniami

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> W. Woroszyński, *Pamięci kolegów*. W antologii: *Wypisy z literatury polskiej XIX–XX wieku*. T. 2. Moskwa 1954, s. 300–301.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

agitatorów, nie potrafi wziąć się w garść: „nie kładź mi rąk na sercu” – powtarza zwracając się do „ty” interlokutora.

Część druga wiersza to nacechowany emocjonalnie opis aktu zbrodni, „rozumowania” sprawców i ich zachowania po popełnieniu czynu (czy raczej wyobrażenie, gdyż słowa te wypowiada to samo „ja”, które – można przypuszczać – nie było na miejscu zdarzenia). W opisie tym ujawnia się podmiotowy system wartości („ręce umyli”, „plamy z ubrań wytarli”, „myśleli że krew zmyli”), w którym morderstwo z premedytacją popełnione na bliźnim to zbrodnia największa. Trudno więc tak po prostu przejść nad czymś takim do porządku dziennego. Bezduszne okrucieństwo przeraża, paraliżuje, stąd w części trzeciej wiersza „ja” liryczne powtarza interlokutorowi raz jeszcze – „Nie kładź mi rąk na głowie / nie kładź mi rąk na ustach / na oczach i na sercu / Nie kładź mi rąk na sercu”.

Ów głęboko moralistyczny ton wyróżniał utwór Różewicza w powodzi socrealistycznych wierszy o śmierci „jednego z szeregu”, pisanych w myśl zasady: „jednostka bzdura”<sup>22</sup>, gdzie starano się unieważnić śmierć jednostkową. Nieważne, twierdzono, że ginie człowiek („tracić głowy nie warto”), ważne, „że toczy się historia / naprzód” (Woroszyński), że zwycięża idea, „że za górami Uralu / rodzi się pierwsze miasto robotników” (Ważyk), więc zamiast rozpaczać i rozpamiętywać – „Mocniej / [wpinajmy] do serc / legitymacji karton” (Woroszyński)<sup>23</sup>. Nikt i nic, pisano, nie jest w stanie zawrócić nas z raz obranej drogi – „ani płotką złowieszczą / ani kulą zza płotu / nie wystraszą” (Woroszyński)<sup>24</sup>. W wierszu zaś Różewicza na plan pierwszy wybija się fakt, iż zaślepieni nienawiścią mordercy „myśleli [...] / że tak łatwo zmywa się krew”... W ten sposób poeta przypominał, że to idee winny służyć człowiekowi, a nie człowiek ideom.

Również antyimperialistyczne wiersze Różewicza odbiegały od ogólnie przyjętych wówczas schematów: miast w sposób dostatecznie jednoznaczny określić, kto przyjaciel, a kto wróg, gdzie jest dobro, a gdzie zło, i mobilizować masy do walki o pokój – kładły nacisk na psychomoralistyczne rozważania

<sup>22</sup> W. Majakowski pisał w poemacie *Włodzimierz Iljicz Lenin* (w: *Wiersze i poematy*. W przekładzie A. Ważyka. Warszawa 1949, s. 108):

Jednostka!	[. . . .]
Co komu po niej?!	Partia –
Jednostki głosik	to głosów
Cieńszy od pisku.	jeden poryw

Być może z tym właśnie stwierdzeniem Majakowskiego, deprecjonującym jednostkę, polemizował Różewicz w odwilżowym już wierszu *Włoszek poety* (1954) z tomu *Uśmiechy* (1955):

Poeta to na pewno ktoś	upadnie w ciemność
Słuchajcie głosu poety	Czy ja wiem
Choćby ten głos	albo się zabląka w chmurach
był cienki jak włos	Słyszycie Czasem wisi coś
[. . . . .]	na jednym włosku wisi
Jeśli się zerwie włoszek ten	Dziś włoskiem tym poety głos
to nasza nudna kula	

<sup>23</sup> Woroszyński, *op. cit.*, s. 301. — A. Ważyk, *Morderstwo*. W antologii: *Wypisy z literatury polskiej XIX–XX wieku*, t. 2, s. 249.

<sup>24</sup> Woroszyński, *loc. cit.*



nad wewnętrznym głosem sumienia u żołnierzy (ślepych wykonawców rozkazów) oraz na rzeczywisty i niezaprzeczalny dramat cywilnych ofiar wojen:

I. Głos najemnego żołnierza	przysłała mnie tutaj firma
Zabiłem człowieka	Harrison and Crossfield
Wbiłem bagnet w krtań	i Rubber Agency
łopatką otworzyłem czoło	i Thoma Berlow
[ . . . . . ]	Słucham rozkazu
zabiłem jego kobietę	nie czuję nie myślę
zabrałem jej ciepło	zabiję
[ . . . . . ]	[ . . . . . ]
Kauczuk i cynk	maszeruję
to strategiczne surowce	czyszczę karabin czyszczę bagnet
	czyszczę bagnet z rudych plam

W cytowanym fragmencie poematu *Yenderan* (z tomu *Wiersze i obrazy*) podmiot to najemny żołnierz. Jego immanentne „ja”, jego głos sumienia mówi: „Zabiłem człowieka”. Owo „ja” samookreśla się (jakby w odpowiedzi na pytanie: kim jestem?) – „Słucham rozkazu / [...] / maszeruję / [...] / czyszczę bagnet z rudych plam”. Jestem więc ślepy narzędziem w dłoni kata – zdaje się konstatować podmiot liryczny – „przysłała mnie tutaj firma / Harrison and Crossfield”, i jako takie „ślepe narzędzie” – „nie czuję nie myślę / zabiję”.

Ten monolog najemnego żołnierza przypomina nieodparcie monolog bohatera słynnego wiersz Różewicza pt. *Lament* (z przedsocrealistycznego tomiku *Niepokój*, 1947):

mam lat dwadzieścia  
jestem mordercą  
jestem narzędziem  
tak ślepy jak miecz  
w dłoni kata  
zamordowałem człowieka  
i czerwonymi palcami  
gładziłem białe piersi kobiet.

To ten sam rodzaj refleksji. W obu wypadkach bohaterowie przejawiają wyrzuty sumienia. Z tym, że wypowiedź „ja” lirycznego w wierszu *Lament* jest sformułowana *post factum*, jakiś czas po dokonaniu czynu, stąd też swoje uprzedmiotowienie postrzega ono w sposób bardziej uogólniający, jest w stanie sformułować orzeczenia o charakterze światopoglądowym: po tym, co się stało i co ze mną zrobiono – zdaje się mówić podmiot *Lamentu* – „nie wierzę w przemianę wody w wino / nie wierzę w grzechów odpuszczenie / nie wierzę w ciała zmartwychwstanie”. Natomiast w poemacie *Yenderan* u najemnego żołnierza sumienie odzywa się w czasie popełniania zbrodni (kiedy jest on owym „ślepy narzędziem”). Dlatego jego wypowiedź będzie bardziej skonkretyzowana. W momencie dziania się zdarzeń trudno o refleksje uogólniające, do tego trzeba dystansu. Łapie się sens na gorąco, łącząc ze sobą poszczególne strzępy-obrazy, które napływają do świadomości (a raczej atakują ją), stąd ta konkretyzacja, przybliżenie, szczegółowy opis zbrodni („Wbiłem bagnet w krtań / łopatką otworzyłem czoło” itd.) tudzież nazwanie „po imieniu” urzeczowiających mocodawców („przysłała mnie tutaj firma / Harrison and Crossfield”), jak również sprowadzone do konkretnego uświadomienie sobie moralnego wydzwisku popełnionych czynów – „czyszczę bagnet z rudych plam”.

Trzeba przy tym dodać, iż Różewicz wczuwa się tu w sumienie, bądź co bądź „wroga klasowego”. Można więc chyba zaryzykować stwierdzenie, że zdaje się nawet wroga rozumieć...<sup>25</sup> W każdym razie sugeruje, iż walczącego z najeżdżcą bohatera (mamy na myśli „ja” liryczne *Lamentu*) łączy z najemnym żołnierzem to samo doświadczenie – obydwaj są tylko „ślepyimi narzędziami”, wykonawcami rozkazów, decyzje za nich podejmuje ktoś inny, oni są tylko pionkami...

Warto podkreślić, że poemat *Yenderan*, mimo „skazy słuszności” i jednoznacznej wówczas antyamerykańskości (dzisiaj, gdy dawny kontekst wywie-trzał, utwór ten nie musi być odbierany jako antyamerykański), posiada sens ogólniejszy. Jest to spontaniczna reakcja na wieści o nowych aktach agresji, barbarzyństwa i zniszczenia, protest i manifestacja solidarności z ginącymi ludźmi, typowy dla „ocalonego”, który dopiero co doświadczył wiele zła, cierpień i upokorzeń. Henryk Vogler pisał:

Jest rzeczą charakterystyczną, że katastrofy wojenne, rozkład dotychczasowego świata i obowiązujących w nim zasad – widzi Różewicz zawsze jako zagładę małego miasta<sup>26</sup>.

Nie inaczej dzieje się również w przypadku cytowanego tu poematu. W utworze Różewicza ze szczególnym naciskiem podkreślone zostały prowincjonalne elementy zniszczonej miejscowości („Yenderan zniknął / z powierzchni ziemi / Z niewielką szkołą / i sklepem ptasznika / z dziwacznym szyldem / i krzykiem żebraka”). Z godną podziwu pieczołowitością autor rekonstruuje zniszczoną przez działania wojenne przestrzeń Yenderanu, składając ją na nowo z pozornie pospolitych, lecz silnie zabarwionych uczuciowo elementów:

Widzę miasteczko na powietrzu  
ze skręconymi od żaru drogami  
ze ściekami w których bulgoce  
brudna woda  
na nią dzieci puszczają okręty  
odpływające z białymi żaglami  
[. . . . .]  
[. . . . .]  
Dymy stoją nad domkami  
nad ubogimi radościami  
[. . . . .]  
księżyc widzę  
i zakochanych którzy  
dzielą się ciepłem  
a karmią ustami

Za zrekonstruowanymi przez Różewicza elementami rzeczywistości małego miasteczka kryją się podstawowe, proste idee, symbolizujące ład świata. Wojna unicestwiła ów porządek.

A zatem ten antyimperialistyczny poemat Różewicza, choć w sensie ogólnym wówczas również antyamerykański, ma dziś nieco inny wydźwięk niż większość utworów socrealistycznych poruszających te same tematy.

<sup>25</sup> A trzeba wiedzieć, że „zrozumienie” (nie mówiąc o współczuciu) dla wroga klasowego było czymś wysoce niewłaściwym w czasach fundamentalizmu stalinowskiego. Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 129.

<sup>26</sup> H. Vogler, *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1972, s. 17–18.

Dla Tadeusza Różewicza symbolicznym progiem, „odcinającym” go od przeszłości, była wojna, nieludzka, niepojęta w swym okrucieństwie, posiadająca oczywiste znamiona Apokalipsy. „Uchodzący z wczorajszego siebie”<sup>27</sup> poeta gorączkowo poszukiwał drogowskazu, dzięki któremu mógłby odnaleźć się w zwaliskach gruzu, w pustce między „ścianami tak otwartymi jak strony świata”<sup>28</sup>, pragnął dostrzec jakąś siłę, która stanowiłaby nadzieję wspólną. Uformowany w drugiej połowie lat trzydziestych, „kiedy i reżym, i tak zwane stateczne społeczeństwo — wspomina Aleksander Wat — ulegały urokom fašyzmu i coraz bardziej stosowały je w praktyce (Bereza, bojówki, Ozon, prześladowania mniejszości narodowych)”<sup>29</sup>, po katastrofie globalnej spowodowanej przez narodowy socjalizm, Różewicz w sposób naturalny znalazł się w polu magnetycznym zwycięskiego komunizmu — do czego zresztą nie wykazywał żadnych osobliwych skłonności.

Wpływ na ówczesne — tużpowojenne — wybory ideowe Różewicza miały też zapewne jego młodzieńcze proawangardowe upodobania (D 42–48) oraz poczucie misji tworzenia poezji po Oświęcimiu, czego nie można było czynić — w odczuciu autora *Niepokoju* — w duchu przedwrześniowej tradycji, szczególnie skamandryckiej. W roku 1945 Różewicz pisał:

1. Poeta, jako twórca rzeczy nowych, jest nowatorem i rewolucjonistą. 2. Poeta, który dostosowuje formę do treści, jest fałszerzem poezji — bowiem treść żyjąca w twórcy stanowi samą formę. 3. Wielu poetów winno zająć się kolekcją motyli lub znaczków pocztowych — gdyż są jedynie zbieraczami pięknych słów lub rzadkich metafor. 4. Są architekci, którzy nowe formy architektoniczne tworzą w tynku pokrywającym stare budynki — podobni do nich są poeci, którzy piszą wiersze „idące z duchem czasu”, choć wewnętrzna treść tych „postępców” i oportunistów rozdziera nowe szatki i krzyczy: Jestem stara!<sup>30</sup>

A zatem Różewicz programowe punkty styczności odnajdywać będzie — podobnie jak przed wybuchem wojny — u Awangardy, opowiadając się teraz przeciw tzw. klasycyzmowi „Kuźnicy”<sup>31</sup>. Choć akces poety do szeregów Awangardy nie był całkowity<sup>32</sup>, to tużpowojenne odnalezienie się rozczarowanego akowca w tym środowisku sprzyjało w sposób naturalny utwierdzeniu się u niego orientacji lewicowej i światopoglądu materialistycznego. Nic więc dziwnego, iż początkowo z nadzieją witał dokonującą się na jego oczach rewolucję:

Nagle skrzydła wybuchną  
czerwone  
i popłyną spiętrzone ulice  
wiatr wolnością pachnący  
przeleci<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Zob. wiersz Różewicza *Rok 1939* z tomu *Niepokój*.

<sup>28</sup> Zob. wiersz Różewicza *Z domu mojego* z tomu *Niepokój*.

<sup>29</sup> A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem*. Warszawa 1991, s. 37–38.

<sup>30</sup> T. Różewicz, *Rekwizyty i duch*. Cyt. za: L. Bartelski, *Sylwetki polskich pisarzy współczesnych*. Warszawa 1975, s. 274. Podkreśl. A. Ś.

<sup>31</sup> Np. na słynnym seminarium młodych literatów w Nieborowie (styczeń 1948). Zob. D 97.

<sup>32</sup> Różewicz kwestionował Przybosiową „orientację na sztukę języka”. Zob. D 88–89.

<sup>33</sup> Wiersz opublikowany po raz pierwszy dopiero w rozprawie Drewnowskiego (D 85–86).

Był to jednak entuzjazm, który rychło począł w nim topnieć, skoro już w *Szerokich czerwonych ustach* (z debiutanckiego tomiku *Niepokój*) pisał:

tu polska rewolucja  
tężeje w lipcu  
jak w bryle bursztynu  
a  
jedyny demagog kameleon  
zmienia skórę  
ku uciesze ulicznej gawiedzi.

W końcu r. 1947 Różewicz „próbował ratować się wyjazdem” (D 98) – starał się wówczas o stypendium do Paryża i pisał w związku z tym do Przybosia: „To śmieszne, ale nasze pokolenie jest bardziej znużone niż Wasze” (D 98). Niestety, ów projekt upada i dopiero w r. 1950 uda mu się wyjechać w ramach wymiany kulturalnej na rok do Budapesztu (D 99). Motyw tej przemożnej chęci wyjazdu u poety – gdziekolwiek – znów dobrze oświetla jego list do Przybosia (6 III 1950):

Ja będę do stycznia w Budapeszcie. Piszę stąd reportaże. Jest to praca dla chleba – idzie mi bardzo opornie. [...] Jednak „życie z wierszy” stało się zupełnie niemożliwe... [D 99]

W czasie nieobecności Różewicza w kraju „koledzy po piórze” przypuścili parę brutalnych ataków na jego poezję. Woroszyński stwierdzał:

tego rodzaju liryki świadczą o uleganiu katastrofizmowi, uleganiu nastrojom literatury zachodniej, [...] na takie liryki [...] u nas miejsca nie ma. [D 99]

Z kolei Grzegorz Lasota oskarżył poetę o plagiat z Eliota i żądał w czasie posiedzenia warszawskiej sekcji poezji Związku Literatów Polskich rozpatrzenia tej sprawy (D 99). Ową „zbieżność” z Eliotem podchwycił również Andrzej Braun, ale tylko po to, by w konkluzji artykułu zawyrokować:

Do takich zbieżności prowadzi postawa emigracji wewnętrznej, postawa poety, który żyje poza życiem i problematyką swego kraju. [D 100]

Po powrocie z Węgier Różewicz, nie widząc szans wyjazdu na Zachód, przenosi się z Krakowa do Gliwic:

Chcąc uniknąć sekcji, poleceń i mentorstwa, tej nieznośnej, a nieodłącznej od tego okresu etykiety, osiedlił się z rodziną w Gliwicach, gdzie w rodzinnym mieszkaniu żona dysponowała pokojem. Obrzydzenie zawodowe, dyktowane wysokim pojęciem o sztuce i własnej pracy, zdaje się nawet górować w tej decyzji nad innymi motywami. [D 100]

Jednak gliwicka „emigracja wewnętrzna” nie uchroniła poety przed socrealizmem, ta metoda bowiem była „właściwym i nieuchronnym kontekstem dla wszystkiego, co wówczas publikowano”<sup>34</sup>. W tej sytuacji, mimo iż Różewicz pozostawał wierny twórczym poszukiwaniom i integralnemu moralizmowi, część jego wierszy nabierała nowego zabarwienia. Choć u poety awangardowego czymś niewymuszonym winny się wydawać i nie mogą dziwić apologie pracy fizycznej czy hymny na cześć szeregowych robotników, czy też, tym bardziej, zachwyty nad powstawaniem nowego świata, nowych osiedli, fabryk, to utwory tego typu, osadzone w socrealistycznym kontekście, jako postawanguardowe – nie bronią się... Jakby tego było mało, w „zarażonej socrealizmem”

<sup>34</sup> Głowiński, *op. cit.*, s. 134.

części ówczesnego dorobku poety świat przedstawiony objawia się na modłę „zimnowojenną”. Rzeczywistość dzieli się tu na obszar socjalistycznej budowy i „kapitalistycznego krwiopijstwa”. Z jednej strony jest dobrocią dla słabych (*O maleństwie piosenka*), z drugiej – pogardą dla ubogich (*Głosy niepotrzebnych ludzi*), obszarem radosnych sukcesów (*Wola*) i jednocześnie – eskalacją ludobójstwa (*Trzydziesty ósmy równoleżnik*). Oczywiście, ów schemat nie był wynalazkiem Różewicza – tak wówczas należało owe kwestie ujmować. Poeta wkroczył w tym wypadku na bardzo niebezpieczne dla siebie tereny – „współzawodnictwa jednakomówiących”<sup>35</sup>, co w konsekwencji musiało prowadzić do prymatu publicystycznej doraźności nad walorami literackimi utworu i równało się samobójstwu artystycznemu<sup>36</sup>.

W ten sposób socrealizm stawał się dla Różewicza przymusem, do którego w nieznacznym, co prawda, stopniu – w porównaniu z innymi literatami – dostosowywał swoją poetykę:

Pod wpływem żądania przystępności i honorowania tradycji wraca po części do rymów, strof i znaków przestankowych [...], przechodzi na wers zdaniowy. [D 106]

Częściej jednak niż ustępował, próbował eksperymentów, a choćby namias-tek eksperymentów. Przykładał szablony socrealistyczne do swoich koncepcji i tworzył w ten sposób poezję wykraczającą poza ramy normatywnej poetyki okresu stalinowskiego. Inaczej mówiąc – traktował po części, gdzie mu się udało, żelazną dla socrealizmu problematykę w sposób sobie właściwy, szczególnie problem śmierci „jednego z szeregu” oraz „walki o pokój”, co zostało uwidocznione na przykładach analizowanych tu utworów (*Nie kładź mi rąk na sercu*, *Yenderan*).

Trzeba nadto powiedzieć, iż sporo ówczesnych wierszy poety w sposób zadziwiający zachowało wobec socrealistycznych nakazów neutralność, wierszy – dodajmy – w większości znakomitych<sup>37</sup>.

## 2

Poezja Różewicza okresu stalinowskiego nie jest jednorodna. Oprócz wierszy będących ekwiwalentami artystycznymi socrealistycznej doktryny oraz wierszy modyfikujących ujęcia żelaznej (dla tych normatywnych zaleceń) tematyki istnieją w niej równocześnie teksty kontynuujące wątki rozpoczęte przez twórcę w przedsocrealistycznych tomikach: *Niepokój* (1947) i *Czerwona rękawiczka* (1948).

Niejednorodność ta uwidacznia się przy próbach rozpatrywania utworów poety pod kątem monologów lirycznego „ja” w wierszach współlistniejących w tym samym tomiku. Okazuje się bowiem, iż nie są to wypowiedzi względem siebie koherentne.

<sup>35</sup> Tak zjawisko to określił J. Sławiński (*Krytyka nowego typu*. W: *Teksty i teksty*. Warszawa 1991, s. 136).

<sup>36</sup> Zob. Z. Łapiński, *Jak współżyć z socrealizmem? W: Jak współżyć z socrealizmem*.

<sup>37</sup> Wymieńmy najciekawsze: *Ławka*, *Dytyramb na cześć teściowej*, *Kolor oczu i pytania*, *Przemiany*, *Grzechy*, *Czarny autobus*, *Ciepło*, *Warkoczyk*, *Rzeź chłopców*, *Elegia prowincjonalna*, *Głosy*, *Do Niemców na Zachodzie*, *Drzewo*, *Bez przesady*, *Próbuje*, *Ojciec*, *Ciemne źródła*, *Papuga*, *Syn marnotrawny*, *Karuzela*, *Gotyk 1954...*

W całym okresie socrealizmu we wszystkich poddanych analizie tomikach Różewicza<sup>38</sup> mamy do czynienia z potrójnością form podawczych – współwystępują bowiem obok siebie wypowiedzi podmiotu autorskiego, „ja” – „ocalonego”, oraz „ja” – „przystosowanego”.

Przez kategorię podmiotu autorskiego rozumiemy takie „ja” liryczne, które jest „w znacznym stopniu literackim ekwiwalentem osoby pisarza” i „wyposażone” zostało przez twórcę rzeczywistego w jego doświadczenia życiowe, zapatrywania czy aspiracje<sup>39</sup>.

Natomiast na „ocalonego”<sup>40</sup> wskazywali nie bez racji w przedsocrealistycznych tomikach Różewicza krytycy i historycy literatury, charakteryzując wypowiedzi takiego „ja” lirycznego, które, głęboko okaleczone psychicznie przez wojnę, „nie jest w stanie – według słów Janusza Sławińskiego – ująć swoich doświadczeń (psychologicznych, społecznych, światopoglądowych) jako skoordynowanej i znaczącej całości”<sup>41</sup>. Co więcej, przestało ono mieć żywe poczucie usensownienia rzeczy, dręczy je – jak pisał Włodzimierz Maciąg – „niepewność co do samego siebie, stan duchowego nieprzylegania do tego, co na zewnątrz”<sup>42</sup>.

Mianem zaś „przystosowanego” określimy takie „ja” w poezji Różewicza doby stalinizmu, które ulegało pokusom pozornie normalniejącego życia i oczarowane wizją nowego ładu uczestniczyło w zachodzących przemianach.

Przyjrzyjmy się tym trzem formom „ja” lirycznego zestawiając ze sobą i porównując cztery przykłady<sup>43</sup>. Oto pierwsza para – wiersz tytułowy z tomu *Czas który idzie* oraz następny w kolejności w tym tomie, *Nie śmiem*:

Tyś się odgradził od świata  
trwogą ogromną i ssącą  
że ludzie wtargną do źródła  
i czyste wody roztrąca

A może tylko cisza  
ziewa w tobie jak bagno  
chcesz mieć spokój i idziesz  
powoli na dno

Wejdz w siebie i zobacz  
w pustce wszystko umiera  
uciekaj stąd uciekaj  
Rzeczywistość ramiona otwiera

Czas który idzie jest piękniejszy  
ludzie nie będą umierali jak larwy  
komunizm ludzi podniesie  
obmyje z czasów pogardy

Spustoszony  
przez śmiech i słowa  
pobity przez  
małe uczucia i rzeczy  
przez pół miłości  
i pół nienawiści  
tam gdzie trzeba krzyknąć  
mówię szeptem

Znacie ten głos  
łamie się w suchej krtani  
jak trzcina  
stare wiersze opadają ze mnie  
o nowych nie śmiem jeszcze marzyć  
o nowej poezji  
którą  
można przeczuć  
w chwili szczęśliwej

<sup>38</sup> Chodzi o następujące książki poety: *Pięć poematów* (1950), *Czas który idzie* (1951), *Wiersze i obrazy* (1952), *Równina* (1954), *Srebrny kłos* (1955) oraz drugie wydanie *Uśmiechów* (1956).

<sup>39</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976, s. 309 (s.v. *Podmiot czynności twórczych; Podmiot liryczny*).

<sup>40</sup> Mianem tym ochrzczono bohatera lirycznego wiersza Różewicza pod takim właśnie tytułem z tomu *Niepokój*.

<sup>41</sup> J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Teksty i teksty*, s. 85.

<sup>42</sup> W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*. Wrocław 1992, s. 187–188.

<sup>43</sup> Gruntowniejszy opis wymienionych trzech form „ja” znajdzie się w przygotowywanej rozprawie, która traktować będzie o różnych formach oraz ewolucji poetyckiego „ja” na przestrzeni całej twórczości autora *Niepokoju*.

Podmiot wiersza *Czas który idzie* zwraca się do kogoś, kto – w jego mniemaniu – „odgrodził się od świata”, by się zaangażował, by rzucił się w „otwarte ramiona” nowej rzeczywistości. Wierzy, że nowy świat, który właśnie powstaje, będzie piękniejszy, że „ludzie nie będą umierali jak larwy”. Jego zaś interlokutor to człowiek nie potrafiący wydobyć się ze skorupy burżuazyjnego indywidualizmu, bojący się, iż „ludzie wtargną” do jego wnętrza „i czyste wody roztrąca” – zapewne inteligent, samolubny w swym doskonaleniu, jakby nie słyszał, że „jednostka bzdurą”, jakby nie wiedział, że „w pustce wszystko umiera”.

Natomiast podmiot wiersza *Nie śmiem* – poeta („ja” autorskie), wyznaje, iż nie potrafi wydobyć z siebie tak radosnego i gromkiego głosu jak jego interlokutorzy, chciał uczestniczyć, ale doświadczenie, które posiadał, paraliżuje go – „tam gdzie trzeba krzyczeć / mówi szeptem”, dlatego też o tworzeniu nowych (socrealistycznych?) wierszy nawet „nie śmie [...] marzyć”.

Wiersz ten jest odpowiedzią na czyjeś wezwanie. Podmiot-poeta mówi: Chcesz, abym się zaangażował, pisał poezję odzwierciedlającą „czas który idzie”<sup>44</sup>, lecz ja nie mogę, nie potrafię, po tym, czego doświadczyłem – „Spu-stoszony / przez śmiech i słowa / pobity przez / małe uczucia i rzeczy”.

Sytuacja „ja” lirycznego tego utworu jest bliska sytuacji agitowanego podmiotu z wiersza *Czas który idzie*. Najprawdopodobniej to ten sam bohater, tyle że w *Czasie który idzie* występował w roli biernej – słuchającego, tu zaś w roli czynnej – to on mówi.

Jeśli podążyc tym tropem interpretacyjnym, to podmiotem lirycznym *Czasu który idzie* okaże się „przystosowany”, jego interlokutorem zaś podmiot autorski, natomiast w wierszu *Nie śmiem* sytuacja liryczna będzie odwrotnością poprzedniej – podmiot autorski zwracać się będzie do „przystosowanego”.

Jeszcze parę razy w podobnych okolicznościach zetknie Różewicz „przystosowanego” z „ja” autorskim. U zarania stalinizmu, w wierszu *Odpowiedź* z tomu *Pięć poematów* (1950), „przystosowany” poinstruuje niezdecydowany podmiot autorski, czego żąda od niego poezja: „Stwórz nową / która buduje / z uczuć powszechnych / słów prostych”. Natomiast u schyłku socrealizmu, w wierszu *Nad wyraz* z tomu *Srebrny kłos* (1955), w odpowiedzi na pytanie „przystosowanego”: „czemu nie chcesz / w pełnym świetle żyć” – podmiot autorski, już pewny swego, odpowie: „Składam słowa / dźwigam swój czas”.

A oto dwa przykłady, w których podmiotem mówiącym będzie „ocalony” – fragment poematu *Głosy* z tomu *Pięć poematów* oraz, z tegoż tomu, fragment *Elegii prowincjonalnej*:

Ja wiem nie trzeba tak  
ja wiem ja wiem  
ale  
kiedy przyjaciel wyciągnie rękę  
zastaniam głowę jak przed ciosem  
zastaniam się przed ludzkim gestem  
zastaniam się przed odruchem czułości.

oto kultury i cywilizacje  
tak doskonałe i piękne jak koła  
w które jesteście wpisani  
oto ja który poznałem  
prawdę zakrytą przed wami  
poznałem złą tajemnicę  
rozwieszoną między  
ścianą a moim obliczem  
nie ma tu miłości ani wyobraźni  
nie ma czułości ani zwątpienia  
nie ma przeszłości ani przyszłości  
nie ma żalu

<sup>44</sup> Czyli czas jakoby mającego rychło nastać komunizmu.

W cytowanym fragmencie poematu *Głosy* „ja” liryczne to „ocalony”, jednostka okaleczona psychicznie przez okropną wojenną przeszłość, nie potrafiąca przyjmować i odwzajemniać uczuć („zasłaniam się przed ludzkim gestem” – mówi bohater). Każdy odruch czułości ze strony drugiego człowieka wywołuje w niej stany silnego lęku.

Do kogo „ocalony” się zwraca? Wysoce prawdopodobne, że do „przystosowanego”<sup>45</sup> albo, co równie możliwe, do „ja” autorskiego, które nie doświadcza tego rodzaju rozterek duchowych i lęków (np. w wierszu *Odpowiedź*, z tego samego tomu co *Głosy*, deklaruje: „w oświetlonych domach: Ludzie / których Kocham”).

W przypadku fragmentu poematu *Elegia prowincjonalna* „ocalony” (ktoś, kto był „prowadzony na rzeź”, kto poznał „złą tajemnicę / rozwieszoną między / ścianą a [...] [swoim] obliczem”, dla kogo po tym, co przeszedł, „różowe ideały / poćwiartowane / wiszą w jatkach”<sup>46</sup>) zwraca się zapewne do „przystosowanego”, ponieważ „ja” autorskie, podobnie jak „ocalony”, nie jest wolne od wątpliwości i trudno mu bezrefleksyjnie zaakceptować nowy ład w imię jego rzekomej konieczności (zob. np. wiersz *Widzenie i trwoga spryciarza* z tychże samych *Pięciu poematów*<sup>47</sup>). A więc interlokutorem dla „ocalonego” może być w tym wypadku tylko bezrefleksyjny „przystosowany” – człowiek, o którym z przekąsem mówi, że jest wpisany w „kultury i cywilizacje / doskonale i pięknie jak koło”; nijak się to jednak nie ma do doświadczenia tego, kto widział upadek człowieczeństwa.

„Ocalony” i „przystosowany” to postacie biegunowe zarówno na płaszczyźnie „ideowej”, jak i w sferze „prywatności”. Jeśli „przystosowany” akceptuje zachodzące przemiany i z optymizmem patrzy w przyszłość – jest więc ideologicznie zaangażowany, to „ocalony” po tym, co było mu dane przeżyć, nie jest już w stanie w nic uwierzyć, wszelkie idee wydają mu się podejrzone, zbyt „różowe”, niewiele mające wspólnego z życiem. „Przystosowany” nie ma wątpliwości co do istnienia podstawowego zespołu wartości, takich jak dom, rodzina, miłość, przyjaźń; wartości te realizuje w swoim życiu i doświadcza związanych z ich istnieniem uczuć<sup>48</sup>. „Ocalony” zaś wątpi w istnienie wszelkich wartości, doświadcza rzeczywistości, która nie posiada trwałych fundamentów moralnych, ogarnia go uczucie bezbronności wobec innych ludzi, w każdym człowieku widzi „wilka”.

Wobec tych biegunowych form „ja” lirycznego podmiotu autorski sytuuje się jako byt pośredni. Ani nie broni się przed ludzkimi przejawami sympatii, jak broni się „ocalony”, ani nie angażuje się w nową wiarę, jak „przystosowany”.

Cechą wspólną wierszy, które są wypowiedziami podmiotu autorskiego, jest poczucie zwątpienia, rozdarcia duchowego, świadomość jakiegoś „pozabawienia”, bycia „poza” czy też „na obrzeżu”, nie zaś w centrum wyda-

<sup>45</sup> Bo „przystosowany”, pełen optymizmu, nie przeżywa tego rodzaju konfliktów wewnętrznych.

<sup>46</sup> Cytat pochodzi z wiersza *Jatki* z tomu *Czerwona rękawiczka* (1948).

<sup>47</sup> Podmiot tego wiersza, poddany presji ideologicznej, deprecjonuje siebie, samooskarża się o oportunizm, czuje się bowiem nędznym robakiem, stojącym na drodze, którą ma przejść historia.

<sup>48</sup> Przynajmniej tak mu się wydaje, dopóki posiada obiekt wiary.



rzeń<sup>49</sup>. Za każdym razem „ja” autorskie staje wobec presji ideologicznej, tym silniejszej, że nie kwestionuje ono konieczności reform społecznych, które przynosi ze sobą nowy ustrój. Wskutek czego popada w swoistą schizofrenię: z jednej strony pragnie obrony własnej podmiotowości, pragnie realizować siebie, z drugiej — dopuszcza możliwość, że „oni”, ci, co się zatracają w maszerującej masie, mają rację, jeśli nie moralną, to przynajmniej „historyczną”<sup>50</sup>. Przygląda się z niepokojem zarówno tym, którzy wybrali działanie, „przystosowanym”, jak i tym, którzy, okrutnie okaleczeni przez wojnę, nie są w stanie działać, wciąż mają „twarze zwrócone ku przeszłości” — przygląda się „ocalonym”. Toczy się w nim swoista psychomachia — z jednej strony pragnie bowiem poetyckiego uczestniczenia, co w tym wypadku prowadzi do porzucenia poszukiwań twórczych i uprawiania wierszowanej publicystyki, z drugiej zaś strony zależy mu na nieskrępowanej ekspresji artystycznej, czego z kolei nie sposób pogodzić z politycznym zaangażowaniem. W konsekwencji wciąż pozostaje na obrzeżu i wciąż walczy o prawo do wyrażania własnej prawdy: „Czemu nie chcesz / w pełnym świetle żyć” — pytają (w wierszu *Nad wyraz z tomu Srebrny kłos*) „przystosowani”. Odpowiedź podmiotu autorskiego jest jednoznaczna — „Skladam słowa / dźwigam swój czas”.

Problem w tym, że jeśli podmiot autorski chce uczestniczyć w zachodzących przemianach historycznych, to zmuszony jest do wyrażania tej własnej prawdy w granicach akceptowanych przez stalinowskich aparatczyków, co z kolei ogranicza jego wolność twórczą. Nic więc dziwnego, że *ex post* będzie konstataował rozgoryczony: „moje usta które mówiły / prawdę kłamały”<sup>51</sup>.

Przedstawiona tu analiza podmiotowych form nadawczych poezji Różewicza okresu stalinowskiego wykazuje, iż dzięki potrójności lirycznego „ja” poeta uniknął spłaszczenia perspektywy oglądu rzeczywistości, a tym samym poezja ta zyskała „świadomość” współistnienia „równoczesnych”, wzajemnie wykluczających się idei. W świecie postrzegany jest dramatyczny konflikt racji, z których żadna nie może być uznana za jedynie uprawnioną.

W tym miejscu warto przypomnieć słowa Różewiczowego mistrza filozofii, Bertranda Russella:

Umysł, który przywykł do wolności i bezstronności [...], będzie postrzegał swe cele i pragnienia jako części całości, nie dążąc do postawienia na swoim. [...] bezstronność, która [...] przybiera postać czystego pragnienia prawdy, w działaniu jawi się jako sprawiedliwość, a w życiu emocjonalnym — jako owa uniwersalna miłość, którą obdarzyć można wszystkich, a nie tylko tych, o których się sądzi, że są użyteczni lub wspaniali. [...] dzięki [...] [takiej postawie] jesteśmy obywatelami wszechświata, a nie jednego, obwarowanego miasta, pozostającego w stanie wojny ze wszystkimi wokół. Na tej przynależności do całego świata polega prawdziwa wolność człowieka, wyzwolenie go z niewoli ciasnych nadziei i lęków<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Trzeba nadmienić, że tego rodzaju doznania, takie rozpaczliwe poczucie osamotnienia — nie były rzadkie w środowisku ówczesnej inteligencji, strofowanej przez władzę ludową za to, że nie potrafi się wydobyć ze skorupy „burżuazyjnego indywidualizmu”.

<sup>50</sup> O tego rodzaju rozterkach pisał wnikliwie A. Walicki (*Zniewolony umysł po latach*. Warszawa 1993).

<sup>51</sup> Cytat pochodzi z wiersza *Moje usta* z tomu *Srebrny kłos*.

<sup>52</sup> B. Russell, *Problemy filozofii*. Przełożył i posłowiem opatrzył W. Sady. Warszawa 1995, s. 174–175.

W odczuciu Różewicza doświadczenie masowej zagłady w sensie eschatologicznym oznaczało koniec wszelkich religii, koniec świata, koniec wszystkiego – stanowiło ono próg, poza którym rozciągała się już tylko nicość. Ocalałym przyszło budować wszystko „od dymu z komina”. W tej sytuacji moralnie podejrzane wydawać się mogły próby epatowania „pięknym kłamstwem” ludzi, którzy potrzebowali ładu aksjologicznego. Jediną racją istnienia poezji, w mniemaniu autora *Niepokoju*, było poszukiwanie prawdy, głębokie i autentyczne, a więc posłuszne wobec faktów, starające się je zrozumieć – nazywanie nienazwanego, nauka mówienia od początku.

Dlatego też Różewicz, pomny słów Bertranda Russella, dążył do bezstronności w ocenie rzeczywistości, a co za tym idzie, do dystansu wobec wszelkiego fundamentalizmu ideologicznego, opowiadając się więc za dialogiem, za wstrzeźliwością w ferowaniu prawd jakoby ostatecznych. Istotnie, często-kroć w tym dążeniu ponosił klęskę, ale starał się być mu wierny przez cały okres stalinowski i trwał przy odpowiedzialności za słowo.