

Andrzej Lam

Niemilknące echo

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 36, 15-18

2001

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Lam

NIEMILKNAĆCE ECHO

Obecny od ponad pół wieku w życiu literackim, wyznaczył Tadeusz Różewicz swoją twórczością na mapie kultury polskiej miejsce jedyne i – mimo wielkiego wpływu, jaki wywarł na poetów wszystkich generacji – niepowtarzalne. „Moja poezja – jak sam napisał, świadomy tej wyjątkowości – nie wchodzi na miejsce innej i nie może być przez inną zastąpiona” (*Moja poezja*, z tomu *Twarz trzecia*, 1968). Już od pierwszego tomu poezji pod wymownym tytułem *Niepokój* (1947) krytyka dostrzegła jej niezwykłość, nowy zasób doznań i własny dukt poetyckiej mowy. Reagowali na nią żywo także poeci, czego przykładem jest wiersz Czesława Miłosza *Do Tadeusza Różewicza poety*, napisany w Waszyngtonie w 1948 roku, a zamieszczony w emigracyjnym tomie *Światłoienne* (Paryż 1953). Wczesna poezja Różewicza zapisywała porażenie wyobraźni i okaleczenie języka okrucieństwami wojny, ale Miłosz wyraził w tym wierszu przede wszystkim radość z powodu pojawienia się nowego poety i – jak gdyby przewidując uniwersalny zasięg jego poezji, poświadczony potem całą lawiną tłumaczeń na języki obce – przyzywał patetyczną metaforą siły ziemi i kosmosu jako czynne w tych narodzinach: „Czteryście rzek błękitnych pracowało / Na jego narodziny i jedwabnik / Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda [...] On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny, / W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni”. Równocześnie jednak wskazywał konkretne miejsce tego wydarzenia: „Chwała stronie świata która wydaje poetę!” – i było to jakby odwołanie się do dumnego gestu Horacego: „dowie się o mnie biegły Iberyjczyk / wraz z Galem wodę pijącym Rodanu” (P. II 20, 19–20), ponowione przez Jana Kochanowskiego: „Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają, / Którzy głęboki strumień Tybrowy pijają” (P. II 24, 19–20). Miłosz przewidział też, że Różewicz będzie poetą odosobnionym: „Wieść o tym biegnie pod górskim księżycem / I ukazuje poetę za stołem / W zimnym pokoju, mało znanym mieście” – ów kontrast między światową scenerią a prowincjonalnym, zimnym pokojem chwyta istotną cechę biografii Różewicza, która nie obfituje w dramaty-

czne wydarzenia, ale jest symboliczna właśnie w owej „uboczności”, w trwaniu we własnym, suwerennym rytmie, z dala od gromadnych odruchów i szumnych deklaracji.

Różewicz, będąc jako poeta, dramatopisarz i prozaik pisarzem niezwykle wrażliwym na konkrety polskiego życia i wahania na ideologicznym barometrze, patrzy na nie z szerszej, nie tylko lokalnej perspektywy – wielkiego kryzysu kultury, polegającego na rozpadzie systemów filozoficznych, rozchwianiu się wartości i ich hierarchii, trywializacji i degradacji wysokich ideałów w stereotypach kultury masowej, zimnego okrucieństwa, eksploatacji natury ludzkiej poza granice, które może wytrzymać człowieczeństwo. Nie cofając się przed ukazywaniem rzeczywistości odrażającej, monstrialnego śmietnika cywilizacji, Różewicz buduje negatywny układ odniesienia zarówno w warstwie tematycznej swoich utworów, jak ich języka: skoro pisze w wierszu *Szkic do erotyku współczesnego*, że najplastyczniejszym opisem chleba jest opis głodu, a opisem wody – opis pragnienia, popiołu i pustyni, wywołuje bowiem fatamorganę oazy – to z tą intencją, aby wbrew tym, którzy oskarżali go o upodobanie do brzydoty i moralny nihilizm, a także o odmowę uczestnictwa w publicznych gestach zbiorowych, dać do zrozumienia, że jego twórczość jest wielkim wołaniem o negację negacji, czyli o budowanie na gruzach, jest budzeniem tęsknoty do przeczuwanego lepszego świata, który nie może już być ponowieniem żadnego wzorca znanego z przeszłości. Charakterystyczne jest autoironiczne wyznanie poety z *Przygotowania do wieczoru autorskiego*: „Czasem myślę, że moja nienawiść do poczji, pogarda ma swoje źródła w romantycznej miłości”. Podkreśleniu związków z dziedzictwem kultury służą też rozsiiane w poczji i dramatach liczne aluzje do wielkich dzieł artystycznych polskich i obcych, utworów literackich i płócien malarskich, od antyku i średniowiecza po sztukę XX wieku, prozę Kafki, poczę Celana, malarstwo Bacona – by ograniczyć się do paru tylko przykładów. Symbolem ciągłości poczji polskiej w XX wieku jest przyjaźń, jaka połączyła po wojnie seniora poczji polskiej, Leopolda Staffa, z młodym wówczas poetą: sędziwy Staff w ostatnich swoich wierszach ulegał wpływowi poetyki Różewicza, ten zaś nie tylko przygotował we własnym układzie wybór jego poczji pt. *Kto jest ten dziwny nieznajomy* (1964), ale w wierszu *Lira Leopolda Staffa* sformułował myśl, która z pewnością może się odnosić również do własnej poczji: „Gdy ją miłość / potrafi / Cała jest / z promienia / Gdy człowiek / nieżyliwy / W drewno się przemienia”.

Świadoma i daleko posunięta redukcja świata sprawia, że jest on – jak poeta sam to określa na początku *Poematu autystycznego* (z tomu *Płaskorzeźba*, 1991) – „bardziej skupiony”, ale ponieważ jest zarazem wolny od złudzeń i hipostaz, nie ułatwia to jego odbioru, tym bardziej zaś brak tu zachęty do konwencjonalnego przeżywania piękna. Pojawia się jednak potrzeba piękna, ucieleśniona nie tyle na-

wet w samym akcie pisania, nazwanej tak przez Wisławę Szymborską „zemście ręki śmiertelnej”, co w imaginacyjnym utworze pozbawionym wszelkiej tematyczności zewnętrznej: autorski wybór poezji z 1982 roku otwiera wiersz zaczynający się od słów: „Próbowałem sobie przypomnieć / ten piękny / nie napisany wiersz...” – poeta usiłuje przywołać wiersz ukształtowany w nocy, w końcu jednak rezygnuje, nie chcąc go wydobywać z „ciemnej głębin” na „płaski brzeg rzeczywistości”. Pozostaje on więc czymś w rodzaju idei platońskiej, cienia w jaskini. Ów nie napisany utwór Różewicza „był prawdopodobnie / wierszem o sobie samym / jak perła / jest opisem perły / a motyl opisem motyla”. Podobnie zresztą w *Plaskorzeźbie*, gdzie poeta przedstawił się na fotografiach podwójnie upozowany: w zadumie nad stosem własnych poezji i na tle rozgrzebanego śmietnika, „po pięćdziesięciu latach / pisania / poezja / może się objawić / poccie / w kształcie drzewa / odlatującego / ptaka / światła / przybiera kształt ust / gnieździ się w milczeniu / albo żyje w poccie / pozbawiona formy i treści”. Najwyższa poezja objawia się albo jako nieosiągalna idea wyłoniona z głębi podświadomości, czyli z natury, albo jako naturalny świat, który samym swoim istnieniem opowiada poetycko o sobie. Tak właśnie wyczuł istotę poezji Miłosz w cytowanym wierszu: „...Echo / Jak w środku muszli starożytność morza / Nigdy nie milknie”. Natomiast poezja jako zapis znajduje się w stanie zagrożenia, ponieważ nie osiąga nigdy tej doskonałości, która należy do jej istoty. Poeta pisze, aby wzbudzić niedosyt poezji, a nie aby zaspokoić jej potrzebę. W tym jest zresztą podobna do całej współczesnej cywilizacji, skutecznie rozbudzającej pragnienia i oferującej tylko namiastki. Poezja nie tyle jest zresztą zagrożona jako fakt realny, skoro – by nawiązać do słynnej formuły Adorna – tyle wierszy powstało jednak na świecie po Oświęcimiu i skoro tyłoma stale pomnaża swój dorobek Różewicz, co znajduje się pod ciągłym podejrzeniem nieodpowiedniości, czyli ustawicznie problematyzuje samą siebie.

Przykładem najnowszej twórczości Różewicza może być wiersz *Deszcz w Krakowie*, zamieszczony w „Twórczości” (przedruk w tomiku *nożyk profesora*, 2001). Poeta buduje tu wielką metaforę deszczu jako czynnika zrównującego wszelkie hierarchie, wiadomo bowiem, że deszcz pada na wszystko co odsłonięte, tym bardziej zaś w cytowanym wierszu, gdzie pada w ogóle na wszystko, włącznie z trumną Marszałka, hejnałem z wieży Mariackiej, wawelskim smokiem, *Szałem* Podkowińskiego i oczami Wyspiańskiego. Jest to jeden z często stosowanych przez Różewicza szeregów otwartych, dających się kontynuować w nieskończoność, ale układanych też na zasadzie indukcji, reprezentatywności losowej próbki, tak aby obejmowała swoim paradygmatem realny pejzaż krakowski, lokalne legendy, pamiątki narodowe, postacie literackie i dzieła sztuki. Deszcz staje się znakiem odchodzenia w przeszłość, blaknięcia, ustępowania pola sile obcej i już niekulturowej. I choć wreszcie przestało padać i wyjrzało norwidowskie „łagodne

oko błękitu”, dla poety w pokoju hotelowym deszcz pada nadal, a przejęte z *Hamleta* życzenie dobrej nocy odnosi się zarówno do żywych i umarłych poetów, jak do samej poezji. Jest to więc pożegnanie nie tylko osobiste, lecz kolejna, tym razem znacznie pogodniejsza wersja śmierci kultury wraz z całą jej tradycją i sposobami wierszopisania. Stan zagrożenia poezji rozciąga się w czasie, w długim trwaniu, bez dramatycznych kataklizmów; to „oko błękitu” wзира jak „grom z jasnego nieba”, umieranie jest powolne jak uporczywy deszcz. Pozostaje jednak marzenie o najlepszym wierszu i czysta idea poezji, jako odpowiednik siły stwórczej, tożsamej z niezniszczalnym istnieniem, choćby w formach odbiegających od świata znanego z doświadczenia.