

Heinrich Olschowsky

Językowe podstawy poetyki Tadeusza Różewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/2, 87-116

1972

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.

HEINRICH OLSCHOWSKY

JĘZYKOWE PODSTAWY POETYKI TADEUSZA RÓŻEWICZA*

O Tadeuszu Różewiczu napisano już dotąd niemało. Stworzono i puszczono w obieg wiele formuł pretendujących do wyjaśnienia swoistych cech jego poezji i poetyki. Wśród krytyków żaden nie miał wątpliwości co do tego, że poezja ta w oryginalny sposób różni się od tradycyjnych modeli liryki XX wieku. Jednak przy próbach bliższego ustalenia owej odmienności okazało się, że większość spośród tych formuł nie wychodzi poza impresjonistyczną wrażeniowość. Utykały one na martwym punkcie — gromadząc kolejne symptomy obserwowane z coraz to innych punktów widzenia, nie docierały wszakże do sedna Różewiczowskiej poetyki¹. Wiąże się to oczywiście z unikaniem przez twórcę środków nazbyt rzucających się w oczy, brakiem tendencji do językowej kreacyjności, co pozbawia usiłowania analityczne wyrazistych punktów zaczepienia i sprawia, że w pewnej mierze ześlizgują się po powierzchni przedmiotu.

Niniejsza rozprawa zmierza do ominięcia wspomnianych trudności z pomocą analizy semantycznej i stara się wykazać: 1) w jaki sposób swoistość elementów językowopoetyckich znajduje u Różewicza wyraz w strukturze całości utworu; 2) w czym z punktu widzenia historyczno-literackiego upatrywać osiągnięć i granic jego poetyki.

* Wywody te opierają się przede wszystkim na mojej dysertacji: *Poetische Struktur und lyrisches Weltbild in der Zeitgenössischen sozialistischen polnischen Poesie*. Berlin 1969 (maszynopis powielony). Deutsche Akademie der Wissenschaften. W niniejszym artykule poezja Różewicza jest rozważana na tle programu poetyckiego Awangardy krakowskiej i jego realizacji u Przybosa. Za owocne inspiracje w toku pracy i możliwość opublikowania tego studium dziękuję polskim Kolegom, a zwłaszcza drowi Januszowi Sławińskiemu.

¹ Oto niektóre z owych formuł: „poeta śmietników” (sam Różewicz), „klocko-wyobraźnia”, „klocko-obraz” (Wyka), „poezja krzyku i szeptu” (Kwiatkowski), „rozczarowany humanista” (Błoński), „liryka ascezy” (Lam), „nikt przeciw rozpaczy” (Trznadel).

Relacja z otchłani

Człowieka tak się zabija jak zwierzę
(*Ocalony*, s. 20) ²

Poetyka Awangardy w wersji Przybosa kończy się właśnie tam, gdzie rozpoczyna się świat poetycki Różewicza. Katastrofistom natomiast kazało niebawem zamilknąć spełnienie ich ponurych przeczuć — rzeczywista katastrofa. Prawdziwy stan człowieka na progu między wojną a pokojem oczekiwał nazwania. Zadanie to spełniają właśnie przede wszystkim takie utwory, jak *Ocalony* i *Lament*. Łącznie konkluzja ich jest następująca. Bohater liryczny jest owładnięty przeświadczeniem, że przypadkiem tylko uniknął śmierci, na którą był skazany. Tradycyjne kryteria moralne zostały podważone, a ich językowe środki wyrazu stały się wieloznaczne, niezdolne już ująć rzeczywistości wojennej i powojennej. Staje więc przed poetą konieczność poszukiwania nowego sposobu ekspresji językowej, który odpowiadałby rzeczywistym doświadczeniom i z którego pomocą dałoby się przywrócić jednoznaczność kategorii moralnych.

Jakie realia historyczne odzwierciedla podobny stan świadomości?

Faszystowską politykę eksterminacji w Polsce cechowało śmiertelne zagrożenie każdego, a więc nie tylko stawiających zbrojny opór. Z sześciu milionów obywateli, których Polska straciła w czasie drugiej wojny światowej, 90% padło ofiarą bezwzględnego terroru. W obozach koncentracyjnych można było sobie wyliczyć własną śmierć — w zasadzie każdy tam był na nią z góry skazany. Czy następowało to wcześniej, czy później, zależało wyłącznie od liczby tych, którzy musieli iść pierwsi. Każda z ofiar przypadkiem mogła przeżyć, każdy z ocalałych równie przypadkowo mógł zginąć.

Ocalałym czuje się Różewicz także na tle swego pokolenia literackiego. Z kręgu młodych poetów działających w Warszawie większość poległa w walce konspiracyjnej bądź w powstaniu warszawskim: Baczyński, Bojarski, Gajcy, Mencel, Stroiński, Trzebiński.

Niemiecki faszyzm stworzył haniebny system poniżania, w którym sama ofiara była na usługach katów w ich morderczych praktykach. Celem było upodlenie i zezwierzecenie człowieka. W roku 1943 Himmler oznajmił SS: „My, Niemcy, którzy jedyni na świecie mamy przyzwoity stosunek do zwierząt, przyjmujemy również przyzwoitą postawę wobec tych ludzkich zwierząt [...]” ³. Dochodzi tu do głosu ideologia stawiająca

² T. Różewicz, *Poezje zebrane*. Wrocław 1971. Jeśli brak innych adnotacji, wszystkie cytaty z tego wydania (występująca kilkakrotnie numeracja wersów pochodzi od autora artykułu).

³ W. Hofer, *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933—1945*. Frankfurt a. M. 1957, s. 113.

się poza wszelką moralnością, jej urzeczywistnieniem był m. in. Oświęcim. W jednym z opowiadań obozowych Tadeusza Borowskiego znajdujemy zdanie: „Głód jest wtedy prawdziwy, gdy człowiek patrzy na drugiego człowieka jako na obiekt do zjedzenia”⁴. I nie było w tym literackiej przesady. Zapiski komendanta obozu w Oświęcimiu Rudolfa Hössa wykazują, że bezgraniczne wygłodzenie więźniów doprowadziło do wypadków kanibalizmu⁵.

System hitlerowski zorganizował technicznie doskonałą eksploatację swych ofiar, wszystko jedno, czy żywych, czy umarłych. Wykształcił sobie nawet administratorów śmierci, na zimno obliczających optymalne możliwości mordowania. Pod tym względem Höss był postacią wzorcową. O pierwszym wypadku użycia Cyklonu B pisze on:

Nad samą kwestią zabijania radzieckich jeńców wojennych nie zastanawiałem się wówczas. Taki był rozkaz i musiałem go wykonać. Otwarcie jednak powiem, że zagazowanie tego transportu podziało na mnie uspokajająco, wkrótce przecież trzeba było rozpocząć masowe uśmiercanie Żydów, a dotychczas ani ja, ani Eichman nie zdawaliśmy sobie sprawy z tego, w jaki sposób będzie się odbywać masowe zabijanie. [...] Teraz znaleźliśmy zarówno gaz, jak i sposób postępowania⁶.

Tępy, drobnomieszczańsko zamiłowany w porządku morderca zza biurka — był wyzwaniem rzuconym wszystkim, który podjęli się przywrócenia godności człowiekowi. Zakończenie autobiografii Hössa, dowodzące jego ograniczoności, w którym prosi, by „nie wyciągać na widok publiczny” jego wszystkich „odruchów łagodności i najskrytszych wątpliwości [...]”. Inaczej bowiem szerokie rzesze nie mogą sobie wyobrazić komendanta Oświęcimia. Nigdy tego nie rozumieją, że on także miał serce, że nie był zły” — skłoniło później Różewicza do następującej refleksji: „Uważam, że te słowa są najstraszniejszym oskarżeniem człowieka współczesnego”⁷.

Takie oto są historyczne punkty odniesienia dla poezji Różewicza, kiedy przeprowadza następujące samookreślenie:

nie jestem młody
niech was moja niewinność
nie wzrusza
[.]

⁴ T. Borowski, *Dzień na Harmenzach*. W: *Pożegnanie z Marią i inne opowiadania*. Warszawa 1961, s. 49.

⁵ *Wspomnienia Rudolfa Hoessa, komendanta obozu oświęcimskiego*. Warszawa 1956, s. 112.

⁶ *Ibidem*, s. 134—135.

⁷ *Ibidem*, s. 167. Przekład cyt. za: T. Różewicz, *Przerwany egzamin*. Warszawa 1960, s. 65.

zamordowałem człowieka
i czerwonymi palcami
gładziłem białe piersi kobiet
(*Lament*, s. 10)

Problematyczny stał się także kompleks cnót narodowych i żołnierskich. Koleżeństwo, odwaga i entuzjazm młodzieży walczącej w szeregach Armii Krajowej zostały nadużyte dla intryg politycznych. Ojczyzna, patriotyzm, honor żołnierski, solidarność — wszystko, co było jednoznaczne w czasie walki, poczęło stawać się względne, wątpliwe. Już w swym pierwszym tomiku Różewicz odcina się od rządzących sił politycznych sprzed wojny:

Oszukany tak że możecie
mi wręczyć białą laskę ślepeca
bo nienawidzę
was
uchodzę
z wczorajszego siebie
(*Rok 1939*, s. 22)

Także tu było więc potrzebne ponowne zdefiniowanie.

Dla uchwycenia najistotniejszych konfliktów Różewicz szczególnie silnie eksponuje określone relacje między „ja” lirycznym a otaczającym światem, jak np. stosunek do natury, do poległych towarzyszy, do kobiety. Zatrzymajmy się nad jednym przykładem:

- 1 Róża to kwiat
 - 2 albo imię umarłej dziewczyny
 - 3 Różę w ciepłej dłoni można złożyć
 - 4 albo w czarnej ziemi
 - 5 Czerwona róża krzyczy
 - 6 złotowłosa odeszła w milczeniu
 - 7 Krew uciekła z bladego płatka
 - 8 kształt opuścił suknie dziewczyny
 - 9 Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje
 - 10 ocalony ojciec szaleje
 - 11 Pięć lat mija od Twojej śmierci
 - 12 kwiat miłości który jest bez cierni
 - 13 Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie
 - 14 pamięć żywych umarła i wiara.
- (*Róża*, s. 8)

Już pobieżne spojrzenie na ten utwór pozwala dostrzec znaczne różnice w porównaniu z liryką Przybosia oraz innymi wzorami poetyckimi.

Leksykalna metafora schodzi na dalszy plan, dominuje bezpośrednia wypowiedź, muzyczne elementy języka zostają w znacznym stopniu wyeliminowane, składnia odpowiada ogólnie przyjętym normom; językowo ujmowana rzeczywistość nie objawia cech deformacji.

Powstaje więc pytanie, skąd bierze się poetyckość utworu. Wnikliwa analiza powinna wydobyć istotne elementy jego poetyki, aby można było je następnie skonfrontować z dyrektywami Awangardy.

Dwuczłonowy model definicji, słownikowego objaśnienia, z jakim mamy do czynienia na wstępie, dostarcza szkieletu kompozycyjnego i przejmując dalsze istotne funkcje. Wyjaśnione zostają obydwie warianty homonimu „róża”: wersy nieparzyste odnoszą się do ‘kwiatu’ (wyjątkiem jest w. 11), parzyste do ‘imienia dziewczyny’. Dokonuje się to w ciągu paralelnych syntaktycznie zdań prostych, bez stosowania przerzutni. Emocjonalna neutralność i ostateczny charakter definicji przeciwstawiają się elementom będącym nosicielami wartości uczuciowych i jednocześnie na zasadzie kontrastu potęgują ich wymowę. Działaniu takiemu podlega w w. 2 przymiotnik „umarłej”. Odtąd tym, co w wierszu ma się na myśli mówiąc „róża”, nie jest po prostu imię dziewczyny, lecz imię dziewczyny umarłej. Napięcie wartości emocjonalnych między w. 1 (+) a w. 2 (–) wskazuje pierwiastek tematyczny wiersza.

Pojęciowy i emocjonalny kontrast organizuje również w. 3 i 4: „w ciepłej dłoni” (+) w stosunku do „w czarnej ziemi” (–). Określenie barwy niesie z sobą znaczenie żałoby, tym bardziej że antonim „ciepłej” w połączeniu z „ziemi” z łatwością (jak należało się spodziewać) prowadzi na myśl utarty związek frazeologiczny „zimny grób”.

Dotąd słownictwo występowało jedynie w swym podstawowym znaczeniu, w. 5 zawiera pierwszą konstrukcję metaforyczną, w której czasownik występuje w znaczeniu przenośnym. Konstrukcja ta, antropomorfizm, powstaje dzięki dosłownemu potraktowaniu frazeologicznie zużytej już przenośni: „kolor krzykliwy”⁸. Kwiat zostaje poddany wydatnej aktywizacji, jest potraktowany jako podmiot działający. Powstaje opozycja do w. 6 przez określenia barw „czerwona” — „żółtowołosa” i antonimy „krzyczy” — „w milczeniu”. Ulegają odwróceniu dotyczące życia ludzkiego i roślinnego wyobrażenia o aktywności i pasywności, o tym, co ciche i głośne.

Konstrukcji kolejnego dwuwiersza „krew uciekła [...]” chyba już nie można uważać za metaforyczną — opiera się ona na związku frazeologicznym „krew ucieka z twarzy”. Pod wpływem paralelizmu syntaktycznego znaczenie „kształtu” w analogii funkcjonalnej do „krwi” będzie aktuali-

⁸ *Słownik języka polskiego*. Pod redakcją W. Doroszewskiego. T. 3. Warszawa 1958, s. 826.

zowane jako 'zarys, sylwetka jakiegoś przedmiotu'. Nie mówi się już o dziewczynie, lecz jedynie o konturze jej sylwetki. Osoba wymyka się z przebiegu zdarzeń, staje się niewidzialna — tym sposobem jest realizowane jeszcze drugie znaczenie „kształtu”: „osoba lub przedmiot dostrzegane niedokładnie, w ogólnych zarysach”⁹.

Wersy 9 i 10 powracają do kontrastu semantycznego: „troskliwie [...] pielęgnuje” — „szaleje”. Przymiotnik „ocalony” motywuje silną ekspresywność następującego po nim czasownika, gdyż wydobywa paradoks (znamienny dla Różewicza) losu ojca, który przeżył swą córkę.

Zwrot „kwiat miłości” w w. 12 jest zadomowionym w języku literackim, zużyтым określeniem metaforycznym kwiatu róży. W kontekście dwuwiersza odnosi się jednak do dziewczyny i dzięki tej konkretyzacji poczyną znów działać metaforycznie. Aktualizacja przenośnego znaczenia „kwiatu” jako wyniku i przedmiotu miłości rodzicielskiej natychmiast powoduje napięcie między nim a konkretnym znaczeniem „cierni”, nawsuwając motyw: róża — cierń. Raz jeszcze mamy kontrast między odnową życia w przyrodzie: „róża rozkwitła” (+), a stratą nieodwracalną, śmiercią w sferze ludzkiej: „pamięć [...] umarła” (—). Wiersz ten spełnia pod pewnym względem postulat z *Ocalonego*:

Szukam nauczyciela i mistrza

[.]

niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia [s. 20]

Rzeczywistość powojenną trzeba poznać i adekwatnie określić. Deformacja empirii byłaby tu nie na miejscu, gdyż rzeczywistych zniszczeń (a więc również deformacji) poetycko niepodobna przelicytować. Domagają się one niesfałszowanego wyrazu. Właśnie tego, stworzenia nowych odpowiedniości między językiem a rzeczywistością, podejmuje się poeta. Dlatego Róża jest imieniem *m a r t w e j* dziewczyny. Stąd też estetycznie usprawiedliwione jest konsekwentne faworyzowanie podstawowych znaczeń, dążenie do jednoznaczności zmysłowo sprawdzalnych doświadczeń. W relacji liryczno-aksjologicznej bezpośredniość odczuć zostaje powściągnięta z pomocą definicji, co przyczynia się do większej dyskrekcji ich wyrazu. Zgodnie z przyjętymi, choć w zmodyfikowanej postaci, wymaganiami Awangardy emocje nie są nazywane, lecz z maksymalną wstrzemięźliwością opisywane, co bynajmniej nie osłabia ich intensywności. Wynikają stąd wnioski dotyczące stosunku poety do tradycji.

„Róża” jako imię i jako nazwa kwiatu pozwala tworzyć nie tylko paralełę fonetyczną wciąż od nowa przełamywaną przez ustalenie różnicy semantycznej. Jest to zarazem paralelizm konwencjonalnoliteracki, gdyż wypowiedzi o kwiecie i dziewczynie formułowane są jako analogiczne

⁹ *Ibidem*, s. 1242.

pod względem barwy emocjonalnej. Mamy tu do czynienia ze strukturą posiadającą już swoją historię. Bogata tradycja liryki miłosnej symbolicznie utożsamiała te dwa elementy. Tradycję tę w użytym przez siebie homonimie Różewicz poniekąd językowo uprzedmiotowił. Poeta jest przy tym całkowicie świadomy jej historycznoliterackiej wartości. W jednym z późniejszych utworów mówi:

kobieta jest jak kwiat
odłóż to piękne
stare porównanie
na bok

(*Et in Arcadia ego*, s. 544)

Owo „odłożenie na bok” dawnego, pięknego, lecz dziś już nieużytecznego porównania zostało praktycznie dokonane w analizowanym wierszu.

Z pomocą pewnego rodzaju negatywnej alegorii zostaje udowodnione, że losy róży i dziewczyny nie są już zbieżne. Lecz ów brak zbieżności nie zyskuje aprobaty. Przeświadczenie o naturalnej prawomocności harmonii obydwu losów stanowi tło oddziaływania elegijnej skargi. Strukturalnym ekwiwalentem tego przeświadczenia jest podjęcie motywu róży w taki sposób, że dziewczyna i kwiat okazują się niewątpliwie porównywalne wzajemnie.

Postawa elegijna znajduje wyraz także w przeciwstawieniu nienaruszonej, ocalałej natury — człowiekowi, którego słuszne prawo do życia wojna obróciła wniwecz. Postawę tę określa przyporządkowanie: elementy semantyczne aktywności, głośności, poczucia bezpieczeństwa i majorowa barwa emocjonalna (+) wchodzi w sferę natury, natomiast do sfery ludzkiej należą, umotywowane wyborem dziecka jako reprezentanta, elementy pasywności, bezbronności i minorowa barwa emocjonalna (—)¹⁰. Motyw dotychczas faworyzowany przez lirykę o charakterze intymnym, tu natomiast, odmiennie sfunkcjonalizowany, umożliwia intensywniejszy emfatyczny protest przeciwko zniszczeniom wojennym, jakiego nie dałoby się wydobyć przy najszerszym wykorzystaniu szczegółów batalistycznych. Właśnie przez konsekwentną indywidualizację wiersz wznosi się do poziomu tego, co ogólne.

Podobną polemiczną wobec tradycji sytuację człowieka w porównaniu z naturą ukazuje w zwięzłej i dramatycznie wyostrzonej formie wiersz *Księżyc świeci* (s. 74). Układ ten ulega stopniowo zmianom w wierszach *Ranny* i *Dola* (s. 12, 14).

¹⁰ Oskarżycielską rolę dziecka w liryce Różewicza wykazuje Z. Siatkowski w znakomitym studium *Z kraju bohaterских dzieci* (w zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Kraków 1966).

Dalsza zmiana funkcji natury wobec człowieka zachodzi w *Jak dobrze*, który to utwór w sposób znamieny zamyka tomik *Czerwona rękawiczka*, zawierający wiersze z lat 1947—1948.

Jak dobrze Mogę zbierać
 jagody w lesie
 myślałem
 nie ma lasu i jagód.
 Jak dobrze Mogę leżeć
 w cieniu drzewa
 myślałem drzewa
 już nie dają cienia.
 Jak dobrze Jestem z tobą
 tak mi serce bije
 myślałem człowiek
 nie ma serca. [s. 105]

Zwarta kompozycja trzech czterowierszy wsparta przejrzystym rozczłonkowaniem syntaktycznym (zdanie eliptyczne + zdanie proste + zdanie główne wraz z pobocznym; w ostatniej strofie niewielkie odchylenie) przygotowuje hierarchiczne stopniowanie wypowiedzi. Rozpoczyna anaforycznie powtarzany emfaticzny wykrzyknik, który natychmiast zostaje umotywowany z całą prostotą naiwnie ujmowanej codzienności. W strofie 1: „Mogę zbierać / jagody w lesie”, w strofie 2: „Mogę leżeć / w cieniu drzewa”. Sprowokowane na początku oczekiwanie przedłuża strofa 2. Dopiero w strofie 3 konfrontacja myśli bohatera lirycznego z realną rzeczywistością wyjaśnia ekspresywność wykrzyknika.

W strofie 1 mamy upewnianie się co do istnienia takich przedmiotów natury, jak „las” i „jagody”. Z perspektywy spustoszeń, jakich doświadczył, podmiot raduje się możliwością wykonywania powszednich czynności. Przedmioty natury są tu powtórnie wyliczane bez uciekania się do zaimek. Z podobnym podkreśleniem tego, o czym się mówi, spotykamy się np. w psalmach. Niczym naiwne zaklęcie, ma to pochwycić i potwierdzić przedmiot wypowiedzi w jego materialnej autentyczności. Strofa 2 nie rozważa już samego istnienia przedmiotów, lecz ich właściwości. Natura jest przedstawiona jako schronienie dla doświadczonej cierpieniem jednostki.

Strofa 3 wkracza w sferę uczuć pomiędzy ludźmi, co stanowi decydujące poszerzenie horyzontu wiersza, a zarazem punkt odniesienia poprzednich strof, pointę. Wydawałoby się, że spostrzeganie bliskości ukochanej osoby, bicie serca — to sprawy zwykłe. A jednak to spostrzeżenie obronić się musi wobec uzasadnionej obawy: „myślałem człowiek / nie ma serca”.

W wierszu, jak ten skonstruowanym hierarchicznie i zdążającym do pointy, interesujące będzie bliższe rozpatrzenie struktury owej pointy,

zwłaszcza że chodzi tu o konstrukcję charakterystyczną dla Różewicza. Zwrot „człowiek / nie ma serca” opiera się na związku frazeologicznym. U jego podstaw nie leży wprowadzie rozrzerzenie znaczenia, jednak potraktował go poeta w ten sposób, jak gdyby taka sytuacja zachodziła¹¹. Punktem wyjścia związku frazeologicznego nie jest bowiem serce w znaczeniu organu anatomicznego, lecz w znaczeniu przenośnym — zdolności do uczucia. Wiersz posługuje się tym zwrotem dla wyrażenia faktycznego stanu śmierci. Sprowadza go więc do rzekomego zmysłowo konkretnego punktu wyjściowego, osiągając przez to efekt metaforyczności. Nawarstwienie znaczenia leksykalnego i kontekstualnego prowadzi do jednorazowego wzbogacenia jakości. Zwrot ten zawiera więc dwie wypowiedzi: człowiek żyje, i: człowiek pozostał człowiekiem. Logicznie znajduje w tym kulminację empiryczna sytuacja przedstawiona w strofie 3, a zarazem idea całego wiersza.

Mamy tu do czynienia z wyrazistym przypadkiem peryfrazy. Kompleks społecznych doświadczeń wojennych nigdzie nie występuje bezpośrednio, jednak wszystko, co rozgrywa się między bohaterem lirycznym a naturą, w tym właśnie znajduje przyczynę i tylko na tym tle może być właściwie odczytane.

Ciąg zdarzeń lirycznych jest procesem samouświadamiania podmiotu. Pod wpływem godnej zaufania, zmysłowo konkretnej materialności przedmiotów natury, które — pełen zdziwienia — nazywa, zachodzą zmiany w jego sposobie myślenia. Odkrywa niezniszczalną trwałość natury, a następnie człowieka w jego pierwotnym społecznym odniesieniu do drugiego człowieka. Są to „elementarne cząsteczki” człowieczego poznania, podstawowe przeświadczenia, bez których oczywiście ludzie nie mogliby stworzyć obrazu świata. Proces ten jednak nie zostaje ukazany w „dydaktycznej” chronologii, lecz od końca. Jego rezultat antycypuje już wstępne radosne stwierdzenie. Dla konstruktywnej projekcji poetyckiej człowieka natura stała się więc miejscem ludzkiej regeneracji.

O ile w *Róży* natura stanowiła punkt zaczepienia wypowiedzi elegijnej, o tyle tu daje impuls do uzdrowienia świadomości zdeformowanej w piekle wojennym. W obydwu jednak wypadkach jest instancją moralną. W ujęciu natury jawna staje się odmienność względem Awan gardy i obiektywne zbliżenie do katastrofistów, których zapatrywania otrzymują jednakże inną historyczną funkcję. Powrót do naturalności człowieka jest wyrazem protestu przeciwko fałszywemu uspołecznieniu prowadzącemu do wynaturzenia się gatunku ludzkiego. Materiału do dalszych wniosków dostarcza porównanie obydwu wierszy. Można w nich dostrzec splecenie dwóch linii tematycznych, które chcemy zaszyfrować

¹¹ Zob. H. Kronasser, *Handbuch der Semasiologie*, Heidelberg 1952, s. 144.

z pomocą symbolicznej figury kluczowej jako opozycję „piekła” i „Arkadii”. Odpowiedniki tych pojęć w materii wierszy, z których zresztą zostały zaczerpnięte, w toku rozważań zostaną jeszcze dokładniej objaśnione. Są to oczywiście kryptonimy w najwyższym stopniu synkretyczne, gdyż wchłonęły elementy zarówno mitologiczne (antyczne oraz chrześcijańskie), jak też zaczerpnięte ze sztuki świeckiej. Biegunowość tej struktury światopoglądowej jest, jak się zdaje, ważną osią dzieła. Opiera się ona na kontraście leksykalnym, który stanowi panującą zasadę porządkowania materiału językowego i umożliwia pocie moralną rozprawę z rzeczywistością. Nam posłużyły do uporządkowania i analizy materiału. W *Róży* owa Arkadia — jedność człowieka i natury — tworzy tło, na którym rozgrywa się piekielny dramat zniszczenia. Natomiast w *Jak dobrze* rajska natura leczy świadomość zarażoną piekłem wojny. Tam to, co pozytywne, wyraża się poprzez negację, tu negacja przez to, co pozytywne. W obydwu przypadkach dochodzi do głosu zmysłowa, autentyczna rzeczywistość przeciwstawiona fałszywym, poetyckim lub innym, abstrakcyjnym wyobrażeniom.

Stosunek bohatera do zabitego towarzysza i bliskiej kobiety jest na wskroś ambiwalentny.

Świadomość, że się niezasłużenie przeżyło, wprowadza element napięcia w stosunku do zabitych kolegów. Początkowo ma się wydawać, jak gdyby bohater liryczny był całkowicie pochłonięty sprawami teraźniejszości i nie sprawiało mu trudności pogodzenie się ze śmiercią swych niegdyś przyjaciół: „Moje sprawy są sprawami żywych”. Wyliczy je wszystkie, zarówno poważne jak drobnostki: lektura Marksa i picie wody z sokiem malinowym — by następnie zakończyć akcentem samooskarżenia:

Zyję
I nic mi nie jest tak obce
jak ty umarły Przyjacielu.
(*Do umarłego*, s. 19)

Kiedy indziej twarz zabitego brata, którego dobry uśmiech na próżno stara się przywołać w pamięci, jawi mu się, jak coś dawnego minionego, jak znalezisko archeologiczne (*Był*, s. 85). Do nieżyjących nie ma już dostępu, życie przechodzi nad nimi do porządku. Ale to tylko jedna strona zagadnienia, gdyż tak zupełnie skończyć z przeszłością podmiot jednak nie jest w stanie:

Widzę szalonych którzy
chodzili po morzu
wierzyli do końca
i poszli na dno

teraz jeszcze przechylają
moją łódź niepewną
odtrącam te sztywne
dłonie okrutnie żywy
odtrącam rok za rokiem.

(*Widzę szalonych*, s. 61)

Solidarność ze wszystkimi poległymi zmusza żyjących, by dawali świadectwo ofierze tamtych, wykonywali ich testament, aby owa śmierć nie okazała się daremna, lecz stanowiła cenę nowych stosunków między ludźmi. Dlatego mówienie o tych sprawach jest nakazem. W *Rachunku* czyni to Różewicz w tonie satyrycznym.

Kołuńskie typy, dla których pamięć o poległych w boju jest jedynie okazją do dawania upustu sentymentalnej uczuciowości, otrzymują ostrą satyryczną odprawę:

Cztery panie w różowych
pończochach
zielony kapelusik
z czerwonym piórkiem
cztery panie dziobią ciasteczko
ciasteczko bardzo grzeszne
w taki listopadowy narodowy dzień

Natomiast o poległych mówi się:

Polegli na polu chwały
niepokalani i młodzi
tak mi was strasznie żal [s. 54]

Różewicz z całą ostrością ukazuje groźbę zmarnotrawienia ofiary życia całego pokolenia przez stare siły społeczne.

W podobnie ambiwalentny sposób jest podejmowana tematyka miłosna. Także i ona daje się podporządkować zarówno kategorii „piekła” jak „Arkadii”. Przypatrzmy się pierwszej ewentualności. W lirycznej miniaturze zatytułowanej *Miłość 1944* jedynym, co zostało z miłosnej wspólnoty, jest wspólne cierpienie.

Nadzy bezbronni
z ustami na ustach
z otwartymi
szeroko oczami
nasłuchując
płynęliśmy
przez morze
łez i krwi [s. 279]

Zredukowany do swej cielesności człowiek rozpaczliwie stara się uciec od niebezpieczeństwa, nie znajduje jednak miejsca, w którym by ono

nie zagrażało. Zawartość utworu jest sprzeczna z tytułem, już w tym samym wyraża się protest. Krzyk z otchłani.

Inaczej w *Odwiedzinach*. Mamy tu do czynienia z suchą relacją o spotkaniu po t y m, po wyjściu z piekła obozu koncentracyjnego.

Nie mogłem jej poznać
kiedy tu wszedłem
dobrze że te kwiaty
można tak długo układać
w niezręcznym wazonie

„Nie patrz tak na mnie”
powiedziała
gładzę szorstką dłonią
przycięte włosy
„obcięli mi włosy — mówi —
patrz co ze mnie zrobili”

teraz znów zaczyna pulsować
to źródelko z błękitu pod
przeźroczystą skórą szyi
tak zawsze kiedy połyka łyż

czemu ona tak patrzy myślę
no muszę iść
mówię trochę za głośno

i wychodzę ze ściśniętym gardłem. [s. 64]

Zewnętrzna obcość dwojga kochających się jest punktem wyjścia. Ludzie nie rozpoznają się nawzajem. Kwiaty, które miały być oznaką szczerych uczuć, służą do ukrycia owej obcości. Pod wpływem kochającego spojrzenia odżywają doznane urazy. Gest czułości ujawnia tylko nowe rany. Pocięcha nie znajduje wyrazu, gdyż żaden znak nie zachował jednoznaczności. Rozchodzą się więc winni, wstrząśnięci.

Akcja liryczna utworu odsłania duchowe spustoszenia, które to, co w ludzkich stosunkach oczywiste, uczyniły nieosiągalnym. Aby na powrót ozdrowieć, trzeba opanować nowe doświadczenia życiowe. Jako pozytywny ekwiwalent przyczynia się do tego miłość, która u Różewicza występuje w polu oznaczonym kryptonimem „Arkadii”.

Jakby promień
owionęła owiła
dokoła zboląłego ciała
kokon miłości
wysnuła z siebie
dla mnie

(*Stąd*, s. 17)

Ból zostaje złagodzony. Podmiot, który czuje, że jest kochany, wszędzie dostrzega pogodę natury: pawiookie motyle, ptaki, wiązki promieni

słonecznych. Wszystko, na co spojrzę, jaśniej: „stąd świat oglądam / okiem słońca”. Tak więc powraca wiara w przeobrażającą człowieka siłę miłości. Nie zostaje ona jednak idealistycznie wyolbrzymiona, nie wynosi się ponad codzienność, lecz zajmuje miejsce obok tego, co piękne i wstrętne, wzniosłe i głupie w całokształcie przeżyć ludzkich.

To jest prawda:
miłość uszlachetnia
jestem lepszy
odrobinę lepszy
wierzymy w to oboje.
(*Miłość*, s. 45)

Pewien nalot ironii jest jeszcze uchwytany, nie unicestwia jednak miłości, lecz jakby sprowadza ją na ziemię. Zainteresowanie poety zwraca się ku prawdom o podstawowych formach stosunków społecznych, które uznaje bądź za zakłócone, bądź za nienaruszone.

Kiedy dokonuje się przeglądu wierszy sumując wrażenia, z całą wyrazistością ujawnia się przeważnie pasywny charakter ich podmiotów. Określa to już zarazem ich podstawowe zadanie — za pomocą artystycznie spotęgowanego medialnego aspektu mowy przedstawiają rozładowania nagromadzonych afektów. Nie mają one charakteru wyłącznie indywidualnego. Czas walki, zaciętej obrony przed planową eksterminacją stłumił wszystko, co nie sprzyjało bezwarunkowo woli wytrwania. Teraz nadszedł czas, by mówiąc uwolnić się od wielorakich obciążeń psychicznych i konfliktów. Podmiot liryczny przyswoiwszy sobie doświadczenia zbiorowości wypowiada się jako jej reprezentant. Poezja ta mogła więc spełnić funkcję wyzwalającą i poniekąd oczyszczającą¹².

Jakimi środkami posłużył się poeta, aby tego dokonać?

Teoretyczne wypowiedzi Różewicza na temat sytuacji poezji powojennej jedynie częściowo wyjaśniają zasady jego własnej praktyki.

W moim rozumieniu liryka współczesna byłaby stworzeniem zderzenia między uczuciem i zjawiskiem, między uczuciem i rzeczą¹³.

Jest to poetyka raczej konstatacji niż analizy. Praktyka Różewicza pokazuje mianowicie, że subiektywne uczucie zawsze z góry ogarnia określony idealny ustrój świata i każdorazowo dane sobie przedmioty

¹² Klasyczny model takiego wyzwalającego przeistoczenia rzeczywistości w poezję opisuje Goethe (*Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*. Przełożył z niemieckiego A. Guttry. T. 2. Warszawa 1957, s. 165) w związku ze swoim *Werterem*: „mnie utwór ten bardziej niż każdy inny pomógł do wyratowania się z burzliwych odmętów, które miotają mną straszliwie na wszystkie strony”. Mechanizmowi, który tu sprowadza się do wrażeń indywidualnych, u Różewicza oddziaływania społeczne gwarantuje intensywność przeżyć wojennych.

¹³ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*. „Trybuna Literacka” 1958, nr 19.

(zjawiska, rzeczy) mierzy tą właśnie „normą”. Dla wyrażenia tego nie trzeba kunsztownych metafor i wyszukanego słownictwa. Nie ma specjalnej mowy poetyckiej, a wydarzenie liryczne można przekazać przy użyciu dowolnego materiału językowego. Postulaty te są u Różewicza także przedmiotem wypowiedzi lirycznych:

Były w moim życiu
słowa pożegnania
i słowa nienawiści
a potem słowa miłości
[.]
Wszystkie one były
jednoznaczne
nie było między nimi
porównania ani przerośnięć
peryfrazy ani hiperboli
Ale miały w sobie moc sądenia
i moc wzrostu
i miały moc tworzenia

(*Poetyka*, s. 202)

Uderza eksponowana pozycja pojęcia „jednoznaczności” i jego wyraźne przeciwstawienie w stosunku do Awangardy. Poliwalencja przedmiotów u Przybosia, wyrażająca się w zdolności słowa do oznaczania tego i zarazem czegoś innego, miała charakter *ontologiczny*. W przeciwieństwie do owej *dynamizacji* mamy u Różewicza próbę *ustabilizowania* świata, wyrwania go z chaosu. Właściwa Awangardzie leksykalna wieloznaczność wraz z semantyczną inflacją słowa jawi mu się jako wieloznaczność *moralna*, którą trzeba przezwyciężyć. Temu właśnie ma służyć postulowana przez niego jednoznaczność. Wyrazowi mają być przywrócone stałe kontury, autentyczność, aby „powiedziane” gwarantowało również: „pomyślane”. Powstaje teraz pytanie, jak funkcjonuje w wierszu tak rygorystycznie wymagana antymetaforyczna (w istocie antyliryczna) jednoznaczność.

Różewicz poszukuje konkretnego zmysłowo kształtu rzeczywistości. Aby go pochwycić, preferuje — zamiast częstych przerośnięć i przesunięć znaczeń w stosunku do normy — właśnie zwroty utrzymane w normie stylistycznej i warianty leksykalno-semantyczne odpowiadające podstawowemu znaczeniu. Porównanie dwóch wierszy Różewicza i dwóch Przybosia pod kątem częstotliwości występowania w podstawowym znaczeniu najważniejszych w danym wypadku trzech kategorii wyrazów (rzeczowników, czasowników, przymiotników lub przysłówków) daje stosunek 75% do 45%¹⁴. Dla uniknięcia grożącego w tej

¹⁴ Wzięto pod uwagę wiersze: Róża, *Jak dobrze* oraz Przybosia *Z otchłani* i *Notre Dame*.

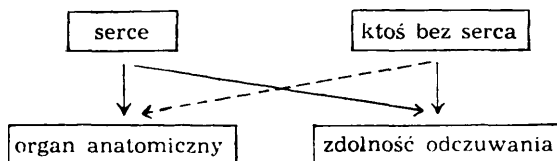
sytuacji niebezpieczeństwa „płaskiej” pierwszoplanowości Różewicz rozbudowuje pojęciowe i emocjonalne kontrasty, intensywnie wyzyskuje napięcie między tym, co konkretne, a tym, co abstrakcyjne. Konsekwencją kompozycyjną jest faworyzowanie pointy, co pozwala na stosunkowo częste użycie formy swego rodzaju ronda. Z przestrzeganą zasadą jednoznaczności słownictwa wiąże się w sposób szczególny oddziaływanie konwencji literackiej, która każe oczekiwać obecności przenośni w mowie poetyckiej. Odkrycie poetyckości właśnie podstawowego znaczenia sprawia niespodziankę i czyni z dotychczasowych modeli liryki tło opozycyjne. Poetycka subiektywność zatem określa się przez wyraźne odwołania do tradycyjnych paradygmatów (zarówno Skamandra, jak I i II Awangardy) i odchylenia od nich. Historycznoliteracka opozycja jest więc już zawarta w synchronicznie ujętym stosunku autora do normy językowej.

Wprawdzie w poetyce sformułowanej Różewicza manifestuje się tendencja wyraźnie wroga metaforze, jednak w praktyce nie może on obyć się bez konstrukcji o takim charakterze. Nie są one traktowane wąsko, np. tylko leksykalnie, lecz jako intensywne wyzyskanie opozycji danych już w języku. Gdy pojawia się metafora leksykalna, z reguły służy nie przewyższeniu konkretnego znaczenia, lecz rekonkretyzacji abstrakcyjnych i wyblakłych zwrotów.

Schemat fragmentu z *Jak dobrze*, reprezentatywny także dla innych utworów, powinien wyjaśnić stosowaną tu zasadę (linia przerywana wskazuje funkcję, którą zwrot lub wyraz przejmuje metaforycznie):

Płaszczyzna *signifiant*

Płaszczyzna *signifié*



Podobna technika metafory nie jest od innych trudniejsza do rozszyfrowania, stwarza tylko pewien pozór, ponieważ posługuje się tym samym znakiem co *usus* językowy. Nie poszukuje się ryzykownej kombinacji wyrazów, nowe znaczenie wyraża się poprzez stereotyp, prowadząc tym samym do jego rozkładu.

Taki jest strukturalny wyraz stosunku Różewicza do świata, wyraz jego poetyckiej wrażliwości. Powszednie, małe, niepokażne, wszystko to, nad czym zazwyczaj przechodzimy do porządku, a co jednak stanowi podstawę naszej egzystencji — zostaje odkryte jako niepowtarzalne, cenne i dające szczęście. Podmiot musi się upewnić co do istnienia rzeczy moralnie bezspornych, musi odzyskać zaufanie zmysłów do świata, by wówczas na nowo zmobilizować swe siły duchowe. Właściwy Różewiczowi sposób obserwacji nadaje temu, co powszednie, ekstremalną głębię,

która nie przysługuje danemu przedmiotowi sama przez się. Pod naciskiem pytania, czy świat w ogóle jeszcze istnieje, zdarzenia banalne otrzymują zasadniczą wykładnię znaczenia. Dokonuje się to, po pierwsze, przez konfrontację z poddaną hiperbolizacji wizją materialnych i duchowych zniszczeń wojennych, po drugie — przez zapożyczenia kultowe, które temu, co zwyczajne, nadają pewnego namaszczenia¹⁵.

Poetyka ta jest dostosowana do sytuacji historycznej, kiedy to pamięć wojny jest szczególnie żywa i społeczeństwo zabiera się do odbudowania elementarnych pewników ludzkiego współżycia. Do osiągnięć Różewicza należy, iż zajął się rzeczywistością, o której Bertolt Brecht powiedział:

Zdarzenia w Oświęcimiu, getcie warszawskim, Buchenwaldzie bez wątpienia nie poddawały się opisowi w formie literackiej. Literatura nie była na nie przygotowana i nie stworzyła odpowiednich środków¹⁶.

Cała problematyka tego przedsięwzięcia, walka o nowe środki, o adekwatny wyraz dla tego, co jest nie do wypowiedzenia, wszystko to zyskuje na wyrazistości, kiedy przytoczy się tezę Th. A. Adorna: „po Oświęcimiu pisanie liryków byłoby barbarzyństwem”. Adorno dowodzi, że obraz największego okrucieństwa i nieprzejednania narażałby na szwank godność samych ofiar. „Coś się z nich [tj. ofiar] sporządza, dzieła sztuki, żer dla świata, który je zniszczył”¹⁷. Nagie cierpienie stałoby się w ten sposób potencjalnym doznaniem estetycznym, a bezdenne rozpacz płaciłaby jeszcze haracz takiemu sensowi, jaki w jej wypadku nie wchodził w rachubę.

Adorno ma niewątpliwie rację, kiedy występuje przeciwko metafizycznej interpretacji społecznie zorganizowanej zbrodni. Jednak jego pełne patosu stwierdzenia traktują sprawę ryczałtem i są wewnętrznie sprzeczne. Przede wszystkim abstrakcyjne postawienie na równi „świata” jako publiczności artystycznej oraz jako instytucji organizującej mord umożliwia od razu cały szereg błędnych wniosków.

Bezradność wszelkiej sztuki wobec problemu, że nie będąc tym samym co rzeczywistość, musi jednak z rzeczywistego tworzyć, nie może być przeszkodą w przedstawianiu okropności. Sztuka, jeśli tylko ma pozostawać w zgodzie z kryteriami estetycznymi, musi podjąć się nawet

¹⁵ Np. w *Równinie* przez aluzję do Piety postać chłopki oplakującej śmierć syna zostaje symbolicznie wywyższona: „głowę syna złożyła na łonie / na sercu przebitym mieczami” (s. 267). Zob. także *Lament*, *Martwy owoc*, *Z mojego domu*.

¹⁶ B. Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. T. 2. Berlin—Weimar 1968, s. 204.

¹⁷ Th. A. Adorno, *Noten zur Literatur*. T. 3. Frankfurt a. M. 1966, s. 125.

cierpienie ująć w kształt doznania artystycznego¹⁸. Nie nadaje jednak przez to sensu potwornościom, nie akceptuje ich, lecz je krytycznie analizuje jako system i z punktu widzenia ich istoty. Dopiero podejmując się takiej analizy sprostą zadaniu, które przypisuje jej również Adorno: „bycia wskazówką dla praktyki”, z celem końcowym: „stworzenia godziwego życia”¹⁹.

W poszukiwaniu Arkadii

I będzie żył w jasności
(*Gałązka oliwna*, s. 104)

Widzieliśmy na kilku przykładach, jak na zasadzie kontrastu w stosunku do wyrazu cierpień wojennych, lecz zarazem w najściślejszym z nim związku zarysowały się elementy pozytywnej koncepcji stosunków międzyludzkich. Zostały one zebrane pod kryptonimem „Arkadii”, który ma swą własną historię.

W niniejszej rozprawie „Arkadia” nie oznacza toposu w jego klasycznej postaci, lecz złożoną z różnych elementów koncepcję harmonijnego rozwoju człowieka w jego społecznym i naturalnym środowisku.

Różewicz zresztą podejmuje ten topos także w wersji klasycznej, mianowicie w lirycznej relacji *Et in Arcadia ego*. Poemat ten, poświęcony podróży do Włoch, z wyraźną aluzją do Goethego wydobywa artystyczny aspekt toposu. Za Winckelmannem uznano dzieła sztuki greckiego antyku za godny naśladownictwa wzór dla wszystkich artystów. W pięknie sztuki greckiej wyczuwano przy tym jego właściwe podstawy — piękno jej twórców. Marks nazwał je później najpiękniejszym przejawem „historycznego dzieciństwa ludzkości”²⁰. Goethe przeniósł owo ujęcie na Włochy, opierając się na Winckelmannowskiej teorii klimatu. Jego *Podróż do Włoch* odbija w istocie legendę o południowym kraju ludzi bliskich naturze, o ich nieskażonej wrażliwości, o życiu pełnym żywej harmonii, jaka na północnych obszarach mogła kwitnąć jedynie w sztuce.

Obok tej tradycji motywu arkadyjskiego istnieje także jeszcze inna, przejawiająca się w malarstwie XVII wieku. Mianowicie Nicolas Poussin do krajobrazu arkadyjskiego wprowadza nagrobek. Pasterze otaczający kamień odczytują na nim napis: „*Et in Arcadia ego*” — „I ja w Ar-

¹⁸ B. Brecht, *Über Lyrik*. Berlin—Weimar 1964, s. 60: „Poezja przez swe dzieła dydaktyczne i inne potęguje naszą rozkosz życia. Wyostreza zmysły i nawet cierpienia przeobraża w przyjemność”.

¹⁹ Adorno, *op. cit.*, s. 134.

²⁰ K. Marx, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie*. W: *Werke*. T. 13. Berlin 1961, s. 642.

kadii byłem". Śmierć nie omija więc nawet Arkadii. Ktoś, kto tu żył kiedyś szczęśliwie, zmarł.

Obie te tradycje narrator liryczny Różewicza wiąże ze swymi współczesnymi doświadczeniami z Włoch. Wprowadzeniem jest cytat z Goethego:

*Und wie man sagt, dass einer, dem ein Gespenst erschienen, nicht wieder froh wird, so konnte man umgekehrt vom ihm sagen, dass er nie ganz unglücklich werden konnte, weil er sich immer wieder nach Neapel dachte*²¹. [s. 535]

Teraz rzeczywistość obala legendę. Narrator liryczny odkrywa małosłowność, banalność i brzydotę neapolitańskiej codzienności:

skórki owoców południowych
gniją aksamitne
wargi otwierają się
afisze mają piękne białe zęby [s. 535]

Kapitalistyczna cywilizacja w. XX, ze swą skomercjalizowaną kulturą masową i turystyką, oddała skarby sztuki na usługi interesu. Humanistyczny aspekt sztuki musiał ustąpić komercjalnemu, podziw — sensacji:

czy ta pietà, ta pietà, ta pietà
to oryginał z oryginalnego marmuru
ależ naturalnie [s. 547]

Zmieniło się podejście jednostki do spraw sztuki. Narrator liryczny nie może się już zdobyć na niezłomną ufność w moc sztuki zdolną przeobrazić człowieka:

czy myślałaś
że wrócę zupełnie odmieniony
nie trzeba udawać [s. 549]

Jednak z drugiej strony nie potrafi również oprzeć się wrażeniu, jakie wywiera na nim piękno:

Sąd Ostateczny
czy to piękno
nie wiem jak wyrazić
ten wstrząs
musiałem głowę położyć na oparciu ławki [s. 548]

Parada wojskowa znów budzi w „ja” lirycznym, człowieku przybyłym z północy, wyobrażenie „otchłani”. W rezultacie ponad jasną Zatoką

²¹ W. Goethe, *Italienische Reise*. W: *Gesammelte Werke*. Hamburg 1954, s. 186 (Neapel, 27.2.1787). Przekład: „I podobnie jak mówi się, że ktoś, komu pojawił się duch, nie będzie już wesół jak poprzednio, tak na odwrót, można by o nim powiedzieć, że nigdy nie mógł być zupełnie nieszczęśliwy, ponieważ wciąż od nowa przenosił się myślą do Neapolu”.

Neapolitańską dostrzega niebo nasycające się pompejańską czerwienią — znak apokaliptycznego niebezpieczeństwa ²².

W studium o tym poemacie Ryszard Przybylski przypisuje cytatom z Goethego rolę wyłącznie negatywną jako punktom zaczepienia legendy, która została radykalnie zburzona ²³. Funkcja ta jednak bynajmniej nie jest tak jednoznaczna. Opowiadający mianowicie żywi tajemną tęsknotę do „neapolitańskiego objawienia”, które pozwoliłoby mu nigdy więcej nie być nieszczęśliwym. Jednak prawdziwy „tam pobyt” ze wzmiankowanych już obiektywnych i subiektywnych przyczyn, mających źródło w duchowej biografii narratora — nie prowadzi do odkrycia raju. Próba powrotu do raju nie powiodła się, ale nie oznacza to, że była bezwartościowa. Właśnie wstępny cytat-motto wraz z epilogiem tworzą klamrę całości, a w epilogu przecież mówi się:

Nie wstydzę się
płakałem w tym kraju

piękno dotknęło mnie

byłem znów dzieckiem
w łonie tego kraju
płakałem
nie wstydzę się

Próbowałem wrócić do raju [s. 556]

Nie ma raju. Harmonia w sztuce nie jest identyczna z harmonią w życiu społecznym. Zachowała jednak, choć nie bez trudności, zdolność wstrząśnięcia jednostką.

Zostały już omówione trzy sfery funkcjonujące pod znakiem Arkadii: harmonia między nietkniętą naturą i człowiekiem, darząca szczęściem siła miłości i na koniec przeżycia artystyczne człowieka naszych czasów. Następująca analiza ma przedstawić skomplikowany proces wydobywania elementów arkadyjskich przez ustalenie od nowa funkcji motywów przekazanych przez tradycję.

²² Różewicz często porównuje notatki z podróży Goethego ze swymi własnymi doświadczeniami. Np. (Neapel, 25.2.1787): „Neapolitańczyk wierzy, że posiada raj na ziemi, a o północnych krajach ma bardzo smętne wyobrażenie. »Stale śnieg, drewniane domy, wielka ciemnota«” (cytat niemiecki u Różewicza na s. 556). Temu wyobrażeniu daje Różewicz nowy sens, kiedy na początku wiersza *Maska* (s. 7) określa siebie jako mieszkańca północnego miasteczka: „jestem mieszkańcem małego miasteczka północy / [...] / Wykopaliszka w moim kraju mają małe czarne / głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy”. Te same wersy wchodzi do tekstu *Et in Arcadia ego* (s. 554).

²³ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 162.

- 1 Nagle otworzy się okno
- 2 i matka mnie zawoła
- 3 już czas wracać
- 4 rozstąpi się ściana
- 5 wejdę do nieba w zabłoconych butach
- 6 usiądę przy stole i opryskliwie
- 7 będę odpowiadał na pytania
- 8 nic mi nie jest dajcie
- 9 mi spokój. Z głową w dłoniach
- 10 tak siedzę i siedzę. Jakże im
- 11 opowiem o tej długiej
- 12 i splątanej drodze.
- 13 Tu w niebie matki robią
- 14 zielone szaliki na drutach
- 15 brzęczą muchy
- 16 ojciec drzemie pod piecem
- 17 po sześciu dniach pracy.
- 18 Nie — przecież nie mogę im
- 19 powiedzieć że człowiek człowiekowi
- 20 skacze do gardła.

(Powrót, s. 70)

Początkowe trzy wersy dają bezpośredni opis sytuacji, bohater ma zostać zawołany do domu, a więc dotąd znajduje się na zewnątrz. Wraz ze słowami „rozstąpi się ściana” (w. 4) realna sytuacja nabiera cech metaforycznych. Granica między takim „na zewnątrz” a „wewnątrz” jest najwidoczniej inna niż między podwórzem a domem. Jednak dopiero zwrot „wejdę do nieba” przynosi ostateczną hiperbolizację całej sytuacji: dom zostaje symbolicznie zrównany z niebem. Do niego to więc wstępuje bohater. Następne z kolei określenie natychmiast stwarza napięcie między obydwoma częściami symbolicznej jedności. Do religijno-metafizycznego nieba wkracza się w sposób drastycznie ziemski — „w zabłoconych butach”. W dalszym ciągu ziemski aspekt dominuje, spośród dwóch elementów symbolicznego równania: dom = niebo, konkretyzuje się tylko dom. Bohater siedzi przy stole, jest wypytywany, mruklawie udziela informacji o swym pobycie na zewnątrz. Okazaną sobie troskliwość szorstko odrzuca: „dajcie mi spokój”. Potoczności tego zwrotu układ wersowy odbiera jednak cechy trywialności. Oderwanie od reszty i pozostawienie w kadencji „dajcie” czyni szczególnie ważnym przeniesione do inicjalnej pozycji następnego wersu „mi spokój”. „Dajcie mi spokój” brzmi więc jak pełen desperacji okrzyk bohatera. Wyjaśnienia tego stanu pytający nie otrzymują. Znieruchomienie, podkreślone językowo („tak siedzę i siedzę”) jest wyrazem zafascynowania „ja” lirycznego.

Kolejne wersy (13—17) przynoszą konkretną eksplikację pojęcia „niebo”, jednakże bez religijnych imponderabiliów, lecz z pomocą obrazów z dnia powszedniego zwykłych ludzi. Spokój niedzielnego życia domowego promieniuje od zajętej robótką matki i drzemiącego ojca. Pointa uzasadnia na koniec uporczywe milczenie bohatera. Tam skąd on przychodzi, „człowiek człowiekowi skacze do gardła”. Mówić o tym — znaczyłoby zburzyć rajski spokój normalności.

W wierszu dokonuje się swego rodzaju sekularyzacja wyobrażeń religijnych. Niebo — określenie właściwych „tamtemu światu” harmonii i spełnienia — staje się czymś całkowicie „z tego świata”, opisanym w kategoriach świeckiej codzienności.

Program arkadyjski w szczególnie skondensowanej postaci zawiera *Gałązka oliwna* (cz. III i IV). Wiersz ten koresponduje z *Ocalonym*, będąc nań w pewnym sensie odpowiedzią. Chodzi o przyszłość. Kobieta oczekuje dziecka. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego, jak dawniej jest potrącana w tramwaju, spotyka się z wymyślaniem w kolejce po zakupy. Jednak mężczyzna mówi do niej:

poczekaj podnieś głowę
chyba niebo moszcza
zlegniesz łagodna
w kruche i złote
słomiane słoneczka [s. 102—103]

Istota, która ma przyjść na świat, wstępuje w nowe czasy. Jak niegdyś kosmicznym wydarzeniem stawiała się strata jednego jedynego człowieka, tak teraz urastają do tej miary narodziny. Nowo narodzonemu powie się:

[...] świat jest dobry i piękny
nauczę go słów
które są dla nas takie dziwaczne
jak nerineje turitelle amonity
opowiem mu o miłości nadziei
i braterstwie [s. 103]

Miłość, nadzieja, braterstwo — wszystko, co dla ojców było nieziszczalnym marzeniem — dla niego ma się stać rzeczywistością. Dowie się o walce wyzwolenczej Mahatmy Gandhiego, o tkaczach, górnikach, urzędnikach, o wszystkich, którzy wbrew wszelkim przeszkodom gotowi byli wraz z poetą budowę tej nowej rzeczywistości rozpoczynać „od dymu z komina”. Dla niego, nowo narodzonego, na zawsze ma być oddzielona prawda od kłamstwa, ciemność od jasności. Programowa konkluzja brzmi:

A jak nam się urodzi
ten chłopiec to mu powiem:
tu jest światło tu ciemność
tu jest prawda tu fałsz

tu strona lewa tu prawa
I będzie żył w jasności. [s. 103—104]

Tak więc moralny porządek świata został przywrócony, Arkadia wydaje się gotowa do zamieszkania.

Mieszkaniec Różewiczowskiej Arkadii jest kimś, dla kogo zjawiskami normalnymi stały się natura pełna harmonii, miłość, rozkosz estetyczna, praca, bojowa solidarność i dobroć, na której można polegać. W tej idyllicznej koncepcji uderza to, że jej wymiar historyczny w znacznym stopniu sprowadza się do lirycznej proklamacji. W materię liryczną przekształcone są zwłaszcza intymne sfery społecznego obcowania — rodzina, przyjaźń itp. Wszystkie one stanowią układy, w których wzajemne stosunki między partnerami są przejrzyste, a ich odpowiedzialność wobec siebie jest bezpośrednio uchwytana w kategoriach moralnych. Tłumaczy się to tym, że swą pozytywną koncepcję Różewicz wysnuł głównie z moralnego odrzucenia „otchłani” i we właściwej sobie poetyce rozwinął strukturalną dyspozycję do takiej właśnie dychotomicznej obserwacji. Wprawdzie rozważanie na płaszczyźnie moralnej jest psychicznie naturalniejsze, a więc z punktu widzenia przedmiotu w wierszu tym całkowicie uzasadnione, w rzeczywistości jednak jest ono w porównaniu z historycznym bardziej abstrakcyjne²⁴.

Miarą tego idyllicznego ideału mierzy Różewicz powszednie ludzkie postawy. Jednostkę nakłania się, by historyczną szansę socjalizmu — porządku, w którym pieniądz przestał być „stałym *tertium comparationis* wszystkich ludzi i rzeczy” — uczyniła osobistą szansą²⁵. Przy uwzględnieniu dwubiegunowości struktury Różewiczowskiej poetyki konfrontacja ideału z rzeczywistością okaże się logicznie możliwa tylko w dwóch rodzajach wypowiedzi: satyrycznej i patetycznej. W tomiku *Uśmiechy* (1955) Różewicz odsłania w sposób satyryczny problemy biurokracji (np. w utworach: *Widzenie*, *Szczęśliwy*, *Orzeł*).

W cyklu *Poemat otwarty* (1956) wyraźnie uwidocznia się patos podmiotu, który przeszedł przez „otchłań” i zgodnie z miarą swych krańcowych doświadczeń pozytywny ideał szkicuje jako coś *a b s o l u t n e g o*. Interesy tego ideału reprezentuje następnie wobec przedmiotu poetyckiego²⁶. Dlatego też wiersze niezmiennie wykazują najwyższe napięcie

²⁴ Por. H. Koch, *Marxismus und Ästhetik*, s. 296.

²⁵ K. Marx, F. Engels, *Die deutsche Ideologie*. W: *Werke*. T. 3. Berlin 1958, s. 425.

²⁶ Z negatywnym narcyzmem, o którym wspomina K. Dedecius (*Formen der Unruhe*. München 1965, s. 104), ma to niewiele wspólnego. Ciekawsza jest już wyostrzona polemicznie formuła J. Przybosa (*O umarłym poecie*. „Poezja” 1967, nr 6): „skarżypyta Pana Boga”. Ma ona chyba związek z tym, że w późniejszych

emocjonalne. Najmniejsze konflikty rozpatruje się z punktu widzenia ich ostatecznych konsekwencji, w aspekcie życia i śmierci:

kaleczą się i dręczą
 milczeniem i słowami
 jakby mieli przed sobą
 jeszcze jedno życie
 (Głos, s. 328)

Wszystkie nie załatwione nieporozumienia, urazy, przemilczenia, zobojętnienie i nieczułość, gromadzące się między kobietą a mężczyzną, są stratą bezpowrotną. To, co się tu przegra, jest nie do odzyskania, gdyż życie jest tylko jedno i nie ma go gdzie indziej. Tylko to życie — jak chce przekonać poeta — należy do nas i liczy się. Z tego też wynika radykalizm argumentacji:

bezwzględni dla siebie
 są słabsi
 od roślin i zwierząt
 może ich zabić słowo
 uśmiech spojrzenie

Wartość jest ukazana przez swą negację. Jako jedyna istota w całej przyrodzie ożywionej człowiek jest nie tylko egzemplarzem gatunku, lecz osobą, wyróżnia się charakterem społecznym. Następstwem tego jest wrażliwość nieskończenie większa niż u zwierzęcia czy rośliny, uczulenie na ból większe o cały świat sił duchowych i świadomości moralnej. Ta przecież uszlachetniająca „słabość” powinna go skłaniać do szczególnego liczenia się z innymi i delikatności. O pozytywnych wartościach autor woli jednak nie mówić wprost, wykazuje jedynie, że domniemana siła bezwzględnego obstawania przy swoim w rzeczywistości oznacza słabość.

Różewicza wyraźnie niepokoi rosnąca dynamika życia. Począwszy od 1955 r. w różnych wierszach z dezaprobatą rejestruje objawy nieustannego, gorączkowego pośpiechu, powierzchowności i zautomatyzowania:

Poruszamy się
 poruszamy się prędzej
 śpieszymy
 coraz szybciej
 i szybciej
 krążymy
 dokoła
 lecz nie ma środka
 (Siedząc przy stole, s. 333)

wierszach Różewicza podmiot często zbliża się do swego przedmiotu z normą od dawna już znaną, nigdy natomiast nie zdobywa jej na drodze analizy obiektów. „Różewicz jakby zawsze już wiedział, czego Pan Bóg chce”.

Konkretna treść społeczna owych dynamicznych zmian pozostaje poza wierszem, który wskazuje jedynie niebezpieczeństwa mogące stąd wyniknąć dla ludzi. Zalicza do nich poeta przede wszystkim trudność, jaką nastęcza sensowne połączenie w całość nie zróżnicowanej masy działań i stanów:

noszenie pierścionków
 noszenie wąsów
 „oglądanie się w lustrze
 mruganie
 robienie min
 robienie kariery
 robienie tego i owego
 [.]
 To wszystko jest składanie
 które się złożyć nie może
 (*To się złożyć nie może*, s. 328—330)

Niespójność podkreśla zastosowana tu technika symultanicznego szeregowania. Podmiot liryczny nie może nawiązać żadnego kontaktu z mechanicznie następującymi po sobie zdarzeniami, które dla niego nie łączą się w całość. Nie może im nadać żadnego sensu, a więc zapanować nad nimi. Jednostka, która nie bierze wciąż od nowa odpowiedzialności za swoje czyny, nabiera cech anonimowości. W rozumieniu poety oznacza to duchowe zubożenie, przygaśnięcie.

Jakie zarysowują się możliwości przeciwdziałania temu? Do problemu indywidualnej, rzeczywistej śmierci podmiot liryczny ustosunkowuje się w wysoce oryginalny sposób.

Wśród wielu zajęć
 bardzo pilnych
 zapomniałem o tym
 że również trzeba
 umierać

 lekkomyślny
 zaniedbywałem ten obowiązek
 lub wypełniałem go
 powierzchownie

 od jutra
 wszystko się zmieni

 zacznę umierać starannie
 mądrze optymistycznie
 bez straty czasu
 (*Wśród wielu zajęć*, s. 646)

Wiersz ten opublikowany został w tomiku *Twarz* (1964), do którego motto poeta zaczerpnął z Rainera Marii Rilkego (*Der Tod des Dichters*).

Wskazówka ta okaże się owocniejsza, kiedy bliżej zanalizujemy ujęcie „własnej śmierci” zawarte w wierszu Rilkego:

Każdemu daj śmierć jego własną, Panie.
Daj umieranie, co wynika z życia,
gdzie miał swą miłość, cel i biedowanie²⁷.

H. Kaufmann zwrócił niedawno uwagę na to, że u Rilkego motyw śmierci ma funkcję krytyki niezliczonych pustych żywotów ludzkich wpływających we władzę „rzeczy bezsensownych”, w klimacie wielkiego miasta kapitalistycznego. „Własna śmierć” znaczy tu więc: „sensowne, godne człowieka życie dla wszystkich [...]”. (Potrzeba znaczy tu: konieczność)²⁸.

U Różewicza zwraca uwagę używanie czasownika „umierać” w aspekcie niedokonanym. To, czego bohater liryczny dotąd zaniedbał, a teraz zamierza niezwłocznie nadrobić, nie jest czymś jednorazowym, lecz procesem („umierać”, nie zaś „umrzeć”). Pewna konieczność, która dotąd była odsuwana na bok (co bynajmniej nie prowadziło do jej przezwyciężenia), odtąd ma być traktowana jako zadanie wypełniane mądrze i optymistycznie. Postawa dostrzegania sensu ograniczoności życia bez przyjmowania preegzystencjalnego rozumu jest ściśle materialistyczna. Próba ta koresponduje z eseistycznymi rozważaniami na ten temat Kazimierza Brandysa, które sprowadzają się do stwierdzenia, że nieuniknione należy z góry akceptować, by móc zeń wydobyć szansę działania. Zamiast kapitulacji przed grożącą koniecznością — a k t y w n e w n i e j u c z e s t n i c t w o²⁹. Powyższa formuła Brandysa zdaje się mieć zastosowanie także do Różewicza. Oznacza ona opowiedzenie się przeciwko rezygnacji, a za świadomym przyjęciem konieczności jako szansy prawdziwego wzbogacenia życia.

Inaczej traktuje Różewicz groźbę zubożenia duchowego na płaszczyźnie społecznej. Bardzo szybko dostrzegł on niebezpieczeństwa „małej stabilizacji”, ożywienie i rozprzestrzenienie ideologii uznającej już tylko indywidualną konsumpcję dóbr. Jeszcze wcześniej określił jako „śmierć mieszczańską” lęk przed koniecznym ryzykiem życiowym, chęć unikania konfliktów, cofanie się na pozycję „złotego środka” (*Śmierć mieszczańska*, s. 228). Teraz, jak zauważa krytycznie, kiedy w nowych wielkich miastach o ogromnym przepływie ludności mieszkańcy ich żyją tak blisko obok siebie — mimo to każdy żyje samotnie.

²⁷ R. M. Rilke, *Poezje wybrane*. Przełożył i wstępem poprzedził M. Jastrun. Kraków 1964, s. 58.

²⁸ H. Kaufmann, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Weckind bis Feuchtwanger*. Berlin—Weimar 1966, s. 128.

²⁹ Zob. K. Brandys, *Listy do pani Z.* Warszawa 1964.

ale i oni odchodzą
 każde w swoją stronę
 biorą ze sobą
 odkurzacz kiepskie obrazy
 kobiety dzieci
 motory łódówki
 pewien zasób wiadomości
 popioły pseudonimy
 jakieś resztki estetyki
 wiary
 coś w rodzaju boga
 coś w rodzaju miłości
 (*Zielona róża*, s. 485—486)

Egoistyczne odizolowanie zamiast solidarności, chwiejność i połowiczność w miejsce prawdziwości, żaloszny indywidualizm zamiast wspólnoty. Tyle diagnoza niebezpieczeństw. Jak natomiast przedstawia się proponowana droga wyjścia?

pamiętacie
 byliśmy otwarci
 w czasach największego ucisku
 cudze cierpienie i cudza radość
 łatwo przenikały do naszego wnętrza

Odwołanie się do przeszłości, bo wtedy było lepiej. Wymuszoną solidarność czasów wojny chce poeta jako wartość oderwaną przenieść i zachować w nowych warunkach społecznych i historycznych. Przedstawione wyżej trudności, z jakimi miał do czynienia podmiot liryczny, który rzeczywistość widział jako skupisko niespójnych elementów, są — jak się okazuje — trudnościami piętrzącymi się przed samym poetą. Miara moralna, ukształtowana w zetknięciu z innym przedmiotem, zastosowana do dynamiki społecznej zawodzi z braku perspektywy historycznej. Sam proces i jego sprzeczności jest bowiem w stanie ujmować zawsze tylko jako statyczną opozycję dobra i zła.

Trudności nieuchronnie przerastają w kryzys formy. Daje on o sobie znać już w *Udało się* (1955). Dotąd poetyka emfatycznej prostoty osiągała zwartość przez rozpatrywanie tego, co konkretne, powszednie, na tle niesłychanego. Z chwilą kiedy owo tło społecznych doświadczeń wojennych przybladło i wypowiedź językowa nie może już odtąd spowodować, żeby w świadomości odbiorcy znów nabrało żywych kolorów — poetyka ta zostaje zagrożona, pojedynczy wiersz często popada w banał³⁰.

³⁰ Na niebezpieczeństwo związane z użyciem języka potocznego w liryce wskazywał już w r. 1938 J. Przyboś (*Styl „mówiony”*. W: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959, s. 42).

mieliśmy pięciu ranionych
sześciu chorych
i jeden pogrzeb
który odbył się honorowo
z orkiestrą i śpiewem
słowem ładnie
bo i w trumnie teraz chowają
(Z *dziennika żołnierza*, s. 559)

Teksty o podobnie izomorficznej strukturze mnożą się. Forsowany w nich za wszelką cenę pierwszy plan nie przywodzi już na myśl dalszego tła. Wypowiedź liryczna traci skutkiem tego swą konkretność, bogactwo całości, na które składa się wiele określeń i względów. Miejsce dawnej ascetycznej surowości zajmuje rozwlekłość i retoryka. Teoretycznie poeta staje wobec alternatywy zrewidowania swej poetyki albo pogodzenia się z częściową utratą społecznej reprezentatywności. Wzajemny stosunek dialektyczny świadomości poetyckiej i kanonu poetyki nie dopuszcza jednak zmiany formy. Obserwujemy pewne skrępowanie poetyki, której dawny, historycznie umotywowany odwrót ku światu poddajacemu się zmysłowej weryfikacji teraz usamodzielniał się w postaci abstrakcyjnej tendencji antyintelektualnej.

To w świecie ducha, w tym fikcyjnym, wieloznacznym świecie wykuto miecz, który przebił bok dobrego, obojętnego stworzenia: Natury. [*Komentarz*. 2. *Złote miasto*, s. 415—416]

Stosunek Różewicza do natury, od strony funkcji historycznej już rozważany tu poprzednio, w pewnym sensie powtarza ujęcia romantyczne. Jest ona dla niego wielkim spokojem i źródłem pokrzepienia. Skoro tylko jednak człowiek sięga po władzę nad nią, narusza i psuje jej istotę. W dychotomii tej nie ma miejsca na wykorzystywaną przez człowieka, adaptowaną naturę — naturę jako przedmiot jego produktywnych wysiłków. Poetyckie przyswojenie procesu wszechstronnego opanowania natury przez człowieka, charakteryzującego rzeczywistość, zwłaszcza socjalistyczną, jest w tych warunkach pod znakiem zapytania.

Poeta nie widzi możliwości intelektualnego uporządkowania wielokształtnej rzeczywistości otaczającej. Podmiot liryczny, wciąż poszukujący autentyczności, naśladuje ową różnorodność w swym własnym ukształtowaniu i ulega tym sposobem dezintegracji.

Nie będę kłamał
nie stanowią całości zostałem rozbity i rozebrany
(*Rozebrany*, s. 383)

Możliwości sądu lirycznego o rzeczywistości niemal nie istnieją, relacja liryczno-aksjologiczna zanika, ponieważ „ja” liryczne zrezygnowało ze swej

niezależności wobec świata obiektywnego. Konsekwencją jest anonimowość: „ja” i świat zbiegają się w amorficznej identyczności.

Tak długo kształtowałem
siebie
na kształt i podobieństwo
niczego
formowałem to oblicze
na kształt i podobieństwo
wszystkiego
wreszcie zacierają się rysy
moje słowa
nie dziwią się sobie
(*Głos anonima*, s. 531)

U Przybosa mogliśmy zaobserwować usamodzielnienie kreacyjnej podmiotowości względem świata otaczającego — tu zachodzi coś wręcz przeciwnego: bezwzględne zdanie podmiotu na łaskę przedmiotu. W tym miejscu krytyka słusznie zgłaszała wątpliwości pod adresem liryki Różewicza. Podkreślano jednostronność jej emocjonalności i niedostatek żywości intelektualnej. Na mocy dawnego przywileju autorytatywnego wypowiedzianego tragicznych doświadczeń narodu i ludzkości nie można już było odkrywać nowych wartości dnia dzisiejszego³¹.

Między aktualną dynamiką społeczną a rygorystycznym moralizmem poety rozwarła się przepaść. Konflikt ten zwiastuje, że określona faza poetyckiego rozwoju dobiegła już kresu.

Nowa generacja poetów, która w latach 1955—1957 wywalczyła sobie pozycję we współczesnej literaturze polskiej, wiele zawdzięcza Różewiczowi.

Podejmowanie i odrzucanie zapoczątkowanej przez niego tradycji wyraźnie daje się zaobserwować na przykładzie motywu róży u Zbigniewa Herberta, który przejął centralne kwestie stawiane przez swego poprzednika, nadając im szerszy horyzont filozoficzny, w wierszu *Ciernie i róże*:

- 1 Święty Ignacy
- 2 biały i płomienny
- 3 przechodząc koło róży
- 4 na krzak się rzucał
- 5 kalecząc ciało
- 6 dzwon czarnego habitu
- 7 pragnął zagłuszyć

³¹ Zob. J. S. Sito, *Nic albo niewiele w potoku słów*. „Współczesność” 1965, nr 1. — A. Lam, *Liryka ascezy i liryka nadmiaru*. W: *Wyobrażenia ujarzmiona*. Kraków 1967. — J. Trznadel, *Nikt przeciw rozpacz*. W: *Róże trzecie*. Warszawa 1966. — J. Łukasiewicz, *Syn marnotrawny*. W: *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1963.

- 8 urodę świata
- 9 która tryskała z ziemi jak z rany
- 10 i kiedy leżał na dnie
- 11 kołyski kolców
- 12 zobaczył
- 13 że krew spływająca z czoła
- 14 zastyga na rzęsach
- 15 w kształt róży
- 16 i ślepa ręka
- 17 szukająca cierni
- 18 przebita została
- 19 słodkim dotykiem płatków
- 20 płakał oszukany święty
- 21 pośród szyderstwa kwiatów
- 22 ciernie i róże
- 23 róże i ciernie
- 24 szukamy szczęścia ³²

Wiersz ten w szczególny sposób odzwierciedla stosunek człowieka do piękna przyrody. Bohater liryczny, św. Ignacy, jest postacią historyczną, z którą poza wierszem kojarzy się szereg określonych wyobrażeń. Skutkiem tego przedstawione zachowanie staje się przypadkiem historycznym. Bohater liryczny zostaje scharakteryzowany za pośrednictwem wielorakich znaczeń wzajemnie uzupełniających się atrybutów z wersu 2. Zgodnie z nimi jest on nieskalany i zarazem szarpany namiętnością, niewinny i pełen gorączkowego żaru, blady i płomienny. Krótko mówiąc, jedność kontrastowych atrybutów przedstawia charakter ekstatyczny, fanatyka ascezy. Ignacy chciałby stłumić zmysłowy przepych świata ucieleśniony w róży, rzuca się więc na krzak, aby pokaleczyły go kolce. Ponosi jednak podwójną klęskę: krew z czoła krzepnie na jego rzęsach w kształcie róży, rękę spragnioną cierni przenika delikatne dotknięcie płatków. Takie było szyderstwo kwiatów wobec ascety.

Wiersz został skomponowany na zasadzie połączenia dwóch linii, które wymieniają między sobą swe jakości: rozkosz obcowania z pięknem i ból. W przeciwieństwie do Różewicza, Herbert w konstrukcji licznych metafor leksykalnych posługuje się zasadą ukrytej wieloznaczności, jaką poznaliśmy już u Przybosa. Przykładem może być drugi ustęp (w. 6—9). Metafora w w. 6 jest skróconym porównaniem, dla którego *tertium comparationis* stanowi kształt dzwonu i habitu. Wers 7 nieoczekiwanie mobilizuje jakość akustyczną poprzedniej metafory (tony, dźwięki), element właściwego znaczenia wyrazu „dzwon”. Aktualizacji tego znaczenia przeciwstawia się jednak główny wyraz w. 6: „habit” — tak więc ostatecznie stabilizuje się przenośne znaczenie „zagłuszyć” — jedyne, jakie jest możliwe

³² Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957, s. 25.

w połączeniu z pojęciem oderwanym „uroda świata”. Charakterystyczne jest bliższe określenie piękności, „która tryskała z ziemi jak z rany”, a nie, jak można było oczekiwać — „ze źródła”. To zaskakujące porównanie oznacza przełom w wartości emocjonalnej. Jaka jest jego motywacja? Po pierwsze zachodzi tu asocjacja barw: rana — krew — róża, istotniejsza wszakże jest wynikająca stąd charakterystyka bohatera. Ignacy opętany pasją samoumartwiania widzi i odczuwa piękno świata jak ranę, a jego doznawanie jako ból (w. 16—19). Natomiast ból sprawia mu przyjemność (w. 10—11).

W posługiwaniu się wieloznacznością dostrzegliśmy nawiązanie do Awangardy, jednak wieloznaczność owa występuje tu w wyrazistszych powiązaniach semantycznych i z punktu widzenia sytuacji lirycznej zawsze pozostaje przejrzysta. Poszczególne konstrukcje wraz ze swą dominantą włącza się w *continuum* utworu i z jego perspektywy daje się tłumaczyć. W sferze języka, a także ukształtowania motywu za niezaprzeczalne należy przy tym uznać wydoskonalające, w pewnym sensie katalityczne oddziaływanie twórczości Różewicza. Historyczna struktura omawianego motywu dawała mu pożądaną okazję do potęgowania emocji w duchu tragedii. Nienaruszalność natury raz funkcjonowała jako wyrzut moralny, kiedy indziej zaś była pociechą. Herbert przewyciężył ową tragiczność dając wyraz racjonalnemu pojmowaniu praw rzeczywistości. Natura przestała być instancją moralną. Ignacy doznał niepowodzenia właśnie dlatego, że nie akceptował realności, że jako ekstremista, chciał, aby odpowiadała jego wyobrażeniom, a nie przyjmowała jej takiej, jaką była. Jednak nauczcie, którą otrzymał, brak owej alternatywnej jednoznaczności, która charakteryzowała proces samouświadamiania bohatera w *Jak dobrze*. Piękno i ból, otchłań i Arkadia nie są tu potraktowane jako nieubłagane przeciwieństwa, lecz jako jedność pełna sprzeczności. Końcowa sekwencja wskazuje na dialektyczny charakter ludzkich definicji szczęścia. Herbert nie lekceważy sądu moralnego, lecz dochodzi do niego drogą konsekwentnych historycznych rozróżnień i każe mu obowiązywać w określonych historycznych układach. Poezja Herberta wzbogaca model Awangardy doświadczeniami Różewicza i dąży do zrównoważenia wrażliwości uczuciowej i intelektualności, wymagań moralnych i świadomości historycznej.

Obserwowany tu wyrywkowo proces odrywania się od tradycji i jej kontynuacji ukazuje istotny aspekt ogólnej ewolucji literatury. Rozwiązania nie są odrzucane, lecz negowane lub zachowywane. Tym sposobem literatura nieustannie wzbogaca arsenał swych środków i jest zdolna do coraz dojrzalszych i bardziej zróżnicowanych form ujmowania świata.

Z niemieckiego przełożył Ryszard Handke