

Stanisław Burkot

Spór o poezję

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 3,
143-159

2003

Artykuł został 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.

Stanisław Burkot

Spór o poezję

W 1996 roku, w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza, Czesław Miłosz ogłosił *Noty o Różewiczu*¹. Jak na rocznicową okoliczność przystało, tekst był kurtuazyjny, choć niepozbawiony akcentów polemicznych: “Przywitałem go wierszem w 1948 roku – pisał Miłosz – i dobrze zrobiłem. Znalazł swój sposób na świat, a to bardzo dużo. Zawsze jednak czytałem go polemicznie, to znaczy zastanawiając się, czy ma rację”.

W czytaniu polemicznym Miłosza znaczące miejsce zajmuje wyznanie wiary czy niewiary Różewicza:

Pojawienie się w katolickiej Polsce poety piszącego ateistyczne wiersze powinno zachęcać do postawienia kilku pytań. W jaki sposób ten fakt tłumaczy się polską odmianą katolicyzmu? Czy syndrom Polaka–katolika zostaje tu przełamany? Czy mamy do czynienia z jedynie ogólnoeuropejską tendencją? Czy tak wyraża się zasadnicza postawa polskiej inteligencji o pozytywistycznym rodowodzie?

Nie łączył Miłosz jednak tej postawy bezpośrednio z inną utratą wiary, o której wspomina: z przeżywanym przez poetę “rozkładem malarstwa [...] i w ogóle rozkładem sztuki, również poezji”. Zastanawiały Miłosza “ateistyczne wiersze” jako pewien fenomen w kulturze polskiej. Identyfikował reakcje Różewicza na wiek XX – wywołujący “grozę i wstręt na widok jego okrucieństw i absurdów” – jako przejaw postawy katastroficznej, “zapowiadającej rychły koniec ludzkości”. To jednak uznać trzeba za nadinterpretację, za dopowiedzenie, nie wynikające z tekstów Różewicza. Nie jest on katastrofistą, jak Miłosz w młodości. Co innego prowadzić analizę współczesności i stawiać diagnozę jej chorób, co innego zaś wieszczyć zagładę. Nie jest poetą ani przewidywaną, ani spełnioną Apokalipsą². Ważną rolę w jego rozpoznaniach odgrywa bowiem refleksja nad naturą człowieka, której on ani się wyzbyć, ani przekroczyć nie może. Nie prowadzi to do usprawiedliwienia sprawy

¹ Cz. Miłosz, *Noty o Różewiczu*, “Rzeczpospolita” 1996, nr 239, s. 13.

² Określenie K. Wyki ze studium *Krzysztof Kamil Baczyński 1922–1944*, Kraków 1961.

zła, ale rodzi – w ocenach etycznych – współczucie dla ludzkiej mizerności. “Metafizyczne ssaki” wykształciły zdolność rozpoznawania swego cierpienia. Katastrofizm budował swoje wizje w kategoriach pojęć ogólnych – społecznych, politycznych. Różewicz mówi językiem konkretnym, “poezją rzeczy”. Trudno uznać bez zastrzeżeń za postawę katastroficzną refleksję egzystencjalistów o zwróceniu bytu ku nicości; z nimi dają się ustalić pewne analogie i spokrewnienia w twórczości Różewicza. Za nadinterpretację Miłosza uznać trzeba także rzekome odnowienie “wzoru poety romantycznego”, “rozpiętego między utopią przeszłości i utopią przyszłości”:

Ludzie dawniej byli, według niego szczęśliwsi, bo żyli w przymierzu z Bogiem. Świat kiedyś był w porządku, ale “wyszedł z trybów”. I Bóg znikł, rozwiął się, znikło Niebo i Piekło.

Pretekstem do tych uogólnień były w istocie dwa wiersze Różewicza *W świetle lamp filujących* z tomu *zawsze fragment; recycling i bez z Plaskorzeźby*. Przywołajmy fragmenty, aby ukazać rozmijanie się interpretacji z tekstem:

w świetle lamp filujących
świat wyglądał inaczej

.....
młode głowy ku sobie
sklonione

w świetle lamp kopcących
człowiek był zadomowiony
mocniej w radości
głębiej w trosce
cienie rozchwiane
odchodziły wracały rosły
słowa były cieplejsze
cichsze
dom kołysał się
odpływał z trumną i kołyską

.....
w świetle lamp naftowych
kiedy nakręcano zegary
pojawily się na ścianie znaki
poezja rysowana Bruna
Mane – Tekel – Fares

O tych lampach
prawie wszystko wiedział
poeta z Drohobycza

.....
kiedy myślę o nim
i o jego księdze
widzę go
w świetle lampy kopcącej

z rosnącym cieniem
przestrzelonej głowy
na ścianie

Wiersz poświęcony pamięci Brunona Schulza należy do grupy utworów o poetach, artystach, w których losach śledzi Różewicz faustyczne wątki związane z naturą sztuki. Za bycie poetą, artystą, płaciło się często w losach prywatnych wysoką cenę. Interpretacja grafiki Schulza, także opowiadania *Księga*, bo tego dotyczy wiersz, nie jest mityzacją przeszłości, lecz rozpoznaniem bezsilny sztuki i kultury. Nie chroni ona człowieka przed złem świata, historii. Jest to najdalsze zaprzeczenie romantycznego mitu poety – Prometeusza i Tyteusza. Wiersz *W świetle lamp filujących*, jeśli uwzględnić jego zakończenie, jest także zanegowaniem romantycznego mitu “wzniosłej” przeszłości: kwestionuje go przecież dyskretna, zamknięta w przemilczeniu, ironia Różewicza. “Cień przestrzelonej głowy na ścianie” zamyka ostatecznie pewien sposób mityzacji świata “sklepów cynamonowych”.

Wiersz *bez* należy także do licznej grupy utworów, jak *Lament z Niepokoju*, *Zdjęcie ciężaru z Zielonej róży*, *Kamieniołom z Twarzy trzeciej*, *Cień z Regio*, w których utrata wiary niewiele ma wspólnego z pisaniem “ateistycznych wierszy”. Nie jest manifestacją “wyzwolenia”, a jego stopnie bywały w przeszłości różne. Trembecki w *Odzie nie do druku* wyjaśniał, że “Wiek osiemnasty ze wszech religij wygląda // Co się z danym od bóstwa rozumem nie zgadza // My dla twojej miłości, powolne owieczki, // Będziem wierzyć... choćby w bajeczki”. Ryszard Berwiński w *Ostatniej spowiedzi w starym kościele* swoje antyklerykalne wyznania i bunt wspierał na cierpieniach narodu:

Więc cierpliwi, pokorni, zdajcie się na losy
Albo na wolę Bożą: ale nim uwierzę
W świętość waszej pokory i wasze pacierze,
I prawość pomazańców, i w siłę ich tyjary,
Pokażcie mi, pokażcie choćby cień tej wiary,
Która umarłych wskresza, niedołącznych krzepi,
Przez którą chromi chodzą, przeglądają ślepi!

Całkowicie inna jest przyczyna kryzysu wiary u Różewicza – ani osiemnastowieczny libertynizm, ani romantyczny bunt zrozpaczonego, cierpiącego za miliony. W wierszu *Zdjęcie ciężaru* z tomu *Zielona róża* samo uwolnienie człowieka od jego win, rozgrzeszenie, jest nieetyczne:

Przyszedł do was
i mówi

nie jesteście odpowiedzialni
ani za świat ani za koniec świata
zdjęto wam z ramion ciężar
jesteście jak ptaki i dzieci

bawcie się

i bawią się

Chodzi o Chrystusa czy o poetę? Czy poezja przejęła dawne obowiązki słowa bożego?

W wierszu *Widziałem Go z tomu zawsze fragment; recycling* poeta rozpoznaje “Namiestnika // Jezusa na ziemi” w ulicznym żebraku:

a może sam Syn Człowieczy

chciałem go dotknąć
i zapytać
czy ty jesteś Piotr?

Sens tych wierszy nie mieści się ani w kategoriach konfesji, ani ateizmu. W języku poetyckim Różewicza biblijne cytaty, frazeologizmy, służą nazywaniu i rozpoznawaniu postaw moralnych. W ateistycznych wierszach Różewicza, jak je nazywa Miłosz, nie ma racjonalistycznego czy romantycznego buntu, nie ma potrzeby czy konieczności wyzwolenia. Utrata wiary jest przeżyciem traumatycznym, nieustannym źródłem cierpienia – w kategoriach egzystencjalnych i społecznych:

największym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć
Boga

(bez z tomu *Plaskorzeźba*)

Laicyzacja kultury współczesnej, zdaniem Różewicza, pociąga za sobą zagładę jej treści humanistycznych. Nie udało się bowiem zbudować nowych norm, po rozpadzie dawnych w wyniku zbrodni wojennych:

Już dziś
w tej chwili
życie bez wiary jest wyrokiem
przedmioty stają się bogami
ciało staje się bogiem

jest to bóg bezwzględny i ślepy
swego wyznawcę polyka i trawi
i wydała

(*Kara z tomu Rozmowa z księciem*)

Ambiwalencja, fundamentalna cecha języka poetyckiego Różewicza, prowadząca do budowania w każdej kwestii podwójnych sądów – potwierdzających i zaprzeczających równocześnie – likwiduje ich antynomiczny charakter. Ta podwój-

ność właśnie unieważnia jednoznaczność: prawda mieści się zawsze między “tak” i “nie”. Wyraża ją najpełniej zdanie z wiersza *bez* :

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe

Rzecz w tym więc, że interpretacja Miłosza wspiera się na założeniu, że podstawowa w światopoglądzie poetyckim Różewicza jest “utopia negatywna”, niechęć do świata i ludzi:

Rzecz można – przekonuje Miłosz – że ten moralista marzy o chwili, kiedy za bezceństwa, ohydności i nonsensy spadnie na ludzkość kara. Innymi słowy (gdzieżby się do tego przyznał!) marzy o Sądzie Ostatecznym.

Taką interpretację twórczości Różewicza prezentuje Miłosz w wierszu *Unde malum*, pomieszczonym w tomiku *To* :

Niestety panie Tadeuszu
dobra natura i zły człowiek
to romantyczny wynalazek
gdyby tak było
można by wytrzymać
ukazuje pan w ten sposób głębię
swego optymizmu

wystarczy pozwolić człowiekowi
wytruć swój rodzaj
a nastąpią niewinne wschody słońca
nad florą i fauną wyzwoloną

Ironia Miłosza dotyczy stwierdzenia Różewicza, umieszczonego w motcie wiersza, że zło bierze się “z człowieka // zawsze z człowieka // i tylko z człowieka”. Ale Różewicz nie powtarza utopii Rousseau; natura nie podlega sakryfikacji, nie ma u niego, jak rzecz Norwid nazywał, urody “pasterskich pejzaży”. Nie ma więc antynomii “dobrej natury” i “złego człowieka”, bo człowiek jest częścią natury, należy do niej przez ciało, biologię, swoje instynkty itd. Zło, zdaniem Miłosza, wpisane zostało w naturę świata, jednak jego rozpoznawanie dane jest tylko ludziom. Poza ludzką świadomością “krew rozszarpanego przez wilki jelenia” i ginącego w szponach jastrzębia zajmą nie podlega ocenom moralnym. “Wieczny” porządek na Ziemi Urlo stwarza równe szanse dla pesymisty i optymisty, a ściślej – tego, który rozpoznawszy naturę rzeczy, wybiera jasną stronę świata. Sugestia Miłosza, że Różewicz–moralista marzy o Sądzie Ostatecznym nad sprawcą wszelkiego zła, pomija jego, o schopenhauerowskim rodowodzie, “etykę współczucia”, stanowiącą stałą podstawę moralistyki autora *bez*. Warto tu przypomnieć, że postawę tę – nazwijmy ją franciszkańską – podzielał Różewicz (zapożyczył?) z Leopoldem Staffem. Jego

Modlitwa, umieszczona w tomie *Ptakom niebieskim*, ma charakterystyczne części: *O zbawienie zbrodniarzy, O sprzyjanie nieznającym cnoty, Jęk wyklętych zaułków*. Oczywiście Różewicz podziwiał postawę stoicką Staffa, ale jej nie zaaprobował, przyjmował natomiast jako własną “etykę współczucia”. Za Norwidem powtarzał później, że z “rzeczy świata” pozostaną tylko dwie: “dobroć i poezja”. Przepisanie więc Różewiczowi nienawiści do ludzi jest oczywistym nieporozumieniem.

Wiersz Miłosza z tomu *To*, zatytułowany *Różewicz*, poddaje krytyce postawę autora tomu *zawsze fragment* z innej jeszcze strony: chodzi o utożsamienie “głosów świata” z przejawami zła w świecie współczesnym: “on to wziął poważnie // poważny śmiertelnik”:

nie ma pobłażania
dla frywolności form
zabawności ludzkich wierzeń
chce wiedzieć na pewno

Spór więc między Miłoszem i Różewiczem ma swoje źródła nie tylko w odmiennych postawach światopoglądowych, religijnych, lecz także osobowościowych. Postawa “olimpijska” Miłosza, demonstrowana w zachowywaniu dystansu wobec “frywolności form” życia współczesnego, zderza się ze współczującą postawą Różewicza przebranego w strój mizantropa. Jednoznaczność sądów Miłosza omija podstawowe właściwości światopoglądu poetyckiego Różewicza – jego opisanie świata wiedzie przez nieustanne ambiwalencje: śmierć poezji uwydatnia potrzebę poezji, śmierć Boga powiększa cierpienie człowieka, demaskowanie zła i ohydy ludzkich czynów jest znanym w przeszłości sposobem pouczenia, przywoływania prostych pryncypiów moralnych. Identyfikowanie poglądów Różewicza z “zawodnymi teoriami schyłkowości”, jak robi to Miłosz, uznać trzeba za inne nieporozumienie. Różewicz z końca XX wieku nie jest postmodernistą, nie jest także katastrofistą. Miał Miłosz świadomość, że nie wszystko, co powiedział w *Notach o Różewiczu*, jest sprawiedliwe. Najciekawsze wydaje się oświadczenie końcowe:

Z Różewiczem nietatwo się uporać, skoro jest on w każdym z nas, łącznie z jego romantyzmem i dwiema utopiami. Przecież całą swoją twórczością idzie śladami Biblii [...]. Każdy, kto mówi o nim, boryka się też ze sobą, i właśnie ta cecha jego poetyckiego dzieła, że umie ono przekazywać własną treść skuteczniej, niż zrobiłby to dyskurs, przesądza o miejscu tego poety w polskiej literaturze.

W artykule *Różewicz w roku 1996*, umieszczonym w “Tygodniku Powszechnym”³, Miłosz nie był już tak powściągliwy. Wskazywał, że “obsesją Różewicza jest bezsens ludzkiego istnienia”, nazwał jego poezję, za Wyką, “sarmatyzmem dostrumiennym”, tłumaczył się po części z wiersza *Do Tadeusza Różewicza, poety*:

Łącząc powołanie poety z taką tradycją [biblijną], przyznawałem mu bardzo wysokie miejsce duchowe, jako temu, który doskonalili język, a tym samym myślenie ludzkiego

³ Cz. Miłosz, *Różewicz w roku 1996*, “Tygodnik Powszechny” 1996, nr 42, s. 1, 7.

gatunku. Czy miejsce nie za wysokie, można zapytać zwłaszcza dzisiaj, kiedy liczba poetów sięga w każdym kraju wielu tysięcy, a równocześnie poeta Różewicz znaczną część swego dorobku poświęca dowodzeniu, że poezja jest niemożliwa i już się kończy?

Policzony jako "jeden z wielu", miał prawo Różewicz czuć się upokorzony: apolliński ton Miłosza wykluczał możliwość zrozumienia twórczości autora *Plasko-rzeźby*. Zdarzyło się jednak jeszcze jedno spotkanie bezpośrednie obu poetów. Renata Gorczyńska przeprowadziła z nimi równoczesny wywiad. Doszło do niego w Krakowie, w Teatrze im. Juliusza Słowackiego⁴. Siedzieli w garderobie Ludwika Solskiego. Wywiad czy raczej rozmowa miała, jak przystało na dostojne miejsce, charakter prawie salonowy. Obsadzali się obaj w rolach teatralnych – Różewicz wybierał Papkina w *Zemście* i Ofelię w *Hamlecie*, Miłosz jednego z diablów w *Dziadach*. Wśród antenatów obaj wymieniali Józefa Czechowicza, Czesław Miłosz dodatkowo – Władysława Sebyłę, Różewicz – Przybosia i ... Piętaka za "poszukiwanie między muzycznością a autentyzmem". Nie obeszło się oczywiście bez drobnej złośliwości. Na pytanie dziennikarki: "Ale czy nie jest tak, że kobiety, w miarę posuwania się w starość, stają się mężczyznami, a mężczyźni kobietami?", Różewicz odpowiedział: "To pan Czesław wie lepiej"._

Plonem tego spotkania jest *tajemnica wiersza z tomu nożyk profesora Różewicza*, wiersze *Unde malum* i *Różewicz z tomu To Miłosza*. Z kontekstem publicystycznych wypowiedzi wiąże się, należący do "ciemnych", wiersz Różewicza *eciepecie o poecie*⁵. Nie chodzi w nim o poezję, lecz o postawy ludzkie, o "prywatność" poety:

na długim
nieskończenie
złocistym słodkim
jak miód
lepie

widzę w niebieskim fraczku
wielkiego średniego
małego poetę

widzę muchę
na lepie
dmie w zatkaną trąbkę
ciągnie nóżkę
czyści sklezione
skrzydełka
nóżkami mąci
cienko śpiewa – "Tyrtej"
do boju zagrzewa

⁴ Dwie części tego wywiadu, wyemitowanego w II Programie Polskiego Radia 30 IX i 3 X 1999 w cyklu *Dialogi poetów*, opublikowała "Rzeczpospolita": *Teatrum (przewrotnego ciała)* (1999, nr 231, s. D.1–D.2) i *Szukanie formy* (1999, nr 243, s. D.2).

⁵ Opublikowany na łamach "Rzeczpospolitej" 2000, nr 78, s. D.1 zamykał nieudany "dialog" poetów.

zacierą rączki

w butelce po wódce
układa swoją mękę
(to dla potomności)
widzę na mlecznej drodze
czarną muchę plujkę
(opluwa i przeprasza
przeprasza i opluwa)

po hucznym locie
miękkie lądowanie
na śmietniku
w jakimś radykalnym
porno-tygodniku

słyszycie heroiczne bzykanie
w kosmosie (to nasz "Tyrtej"
– innym gra na nosie)

Ten wiersz Różewicza, utkany z niedopowiedzeń i aluzji (czy dotyczy sporu z Miłoszem?), ma swoje konteksty literackie: "mucha" i "droga mleczna" zjawily się w nim na prawach cytatu z głośnego wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Stary poeta*. Spór "starych poetów" przyniósł jednak w 2000 roku wersję satyryczną Iwaszkiewiczowskiego tematu, podejmującego problem bezsensu ludzkiej egzystencji i samotności człowieka w Kosmosie. Nie warto objaśniać wszystkich znaczeń ukrytych w wierszu Różewicza, istotne jest jednak odczucie przez niego jako upokorzenia stwierdzeń o przyznaniu mu "zbyt wysokiego miejsca" w wierszu z 1948 roku, w którym radośnie witał Miłosz pojawienie się nowego poety. Niezbyt taktowne było także umieszczenie Różewicza "wśród wielu tysięcy" byle jakich poetów, którzy na prawach epidemii zjawiają się w postmodernistycznej kulturze wielu krajów. Różnica ujęcia twórczości Różewicza przez Miłosza w *Notach o Różewiczu* i w szkicu *Różewicz w roku 1996* jest widoczna: jeśli w *Notach ...* przyznawał, że "z Różewiczem trudno się uporać", w drugim tekście, przecieź prawie równoczesnym, objawił jednoznaczna niechęć. Czy tego wymagało miejsce druku? Pojawiające się w wierszu Różewicza określenie "porno-tygodnik" nie dotyczy oczywiście "Tygodnika Powszechnego", lecz kategorii ogólniejszej – poety medialnego, istniejącego poprzez media. W wywiadzie *Poeta po końcu świata*, przeprowadzonym przez Joannę Kiernicką i Stanisława Beresia, Różewicz mówił o swojej niechęci do "teatralizacji" poety i poezji:

łączy się z tym moja wzrastająca z wiekiem niechęć do wszelkiego rodzaju wyznań, konfesji, odpowiedzi, zwierzeń. Prawdą jest też, że mam wobec mediów uczucia mieszane, większe zresztą w stosunku do telewizji niż do radia, gdzie nie trzeba pokazywać swojej fizyczności⁶.

⁶ *Poeta po końcu świata*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają Joanna Kiernicka i Stanisław Beres, "Odra" 2000, nr 5, s. 42–56.

Przywołany wiersz Różewicza, *eciepecie o poecie*, zamyka mass-medialny dialog, który po części wynikał z emocji, nieistotnych, w znacznym stopniu przypadkowych. Ale w *szarej strefie* pojawia się jeszcze jeden dialogowy wiersz *dłaczego piszę?* odsyłający do tomu *To*:

czasem "życie" zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
.....
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę

Ciekawszy jest jednak "dialog" bardziej rozległy, zapisany w twórczości obu poetów. "Z Różewiczem trudno się uporać". Nie udało się Miłoszowi tego dokonać w szkicach publicystycznych, nie udało się także w cytowanym wierszu *Unde malum*. Ale język poetycki bywa bardziej nośny niż język dyskursywny. Zakończenie wiersza *Różewicz* z tomu *To* daje niezwykle metaforyczne nazwanie Różewicza: "ryje w czarnej ziemi // jest łopata i zranionym przez łopatę kretem".

Spór między Miłoszem i Różewiczem ma bogatą literaturę krytyczną, choć przypomina w ujęciach krytyków dawny spór o wielkość Mickiewicza i Słowackiego. Jest to jakaś skaza naszej kondycji duchowej: musimy mieć jednego, a nie dwóch, trzech czy kilku wybitnych poetów⁷.

Dodać warto, że zaczepiającym w początkowej fazie sporu, nieustannym polemistą, był Tadeusz Różewicz. Miał pełną świadomość w momencie debiutu, że spiera się z wybitnym poetą, a i sam przedmiot sporu miał inny ciężar gatunkowy. Andrzej Skrendo w pracy *Tadeusz Różewicz i granice literatury* przypomniał wspomnienie Różewicza ze spotkania z Miłoszem w Paryżu w 1957 roku. Nazwał Różewicz Miłosza "Starszym Bratem", a samo spotkanie zrealizowaniem dawnego przyrzeczenia danego bratu, Januszowi, że po zakończeniu wojny spotkają się obaj pod pomnikiem Mickiewicza w Paryżu⁸. Nie byle jakie to wyznanie: Miłosz zaliczony został do najbliższej "rodziny poetyckiej" – w zastępstwie Janusza. "Młodszy bracia" mają zwykle swoje kompleksy, powody do sporów i preteksty do rywalizacji... Nie chodzi jednak – w przypadku Różewicza i Miłosza – o sprawy osobiste,

⁷ Najnowsze podsumowanie tych ocen i opinii dał Andrzej Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 208–235). Przedstawił także rzetelną dokumentację całego sporu.

⁸ Tamże, s. 209. To wspomnienie umieścił Różewicz w przygotowanej wspólnie z bratem Stanisławem książce *Nasz starszy brat*, Wrocław 1992, s. 155.

o urazy i animozje. Spór dotyczy istoty poezji, jej języka, konwencji, i światopoglądów. Miłosz do zasług Różewicza zaliczał przede wszystkim przeprowadzenie “kuracji odtłuszczającej wobec języka”⁹. Zestawienie wiersza *Do Tadeusza Różewicza, poety z którymkolwiek utworem z tomu Niepokój* ukazuje sens tego stwierdzenia. Wiersz Miłosza był reakcją na debiut Różewicza, ale prezentacją także odmiennej frazy – wzniosłej, wywiedzionej z tradycji ody:

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty
 Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.
 Czteryście rzek błękitnych pracowało
 Na jego narodziny i jedwabnik
 Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda.
 Korsarskie skrzydło muchy, pysk motyla
 Uformowały się z myślą o nim
 I wielopiętrowy gmach lubinu
 Jemu rozjaśniał noc na skraju pola.

Język poetycki Różewicza jest w tym czasie inny:

Po co otwarłem oczy
 Zalewa mnie świat kształtów i barw
 fala za falą
 kształt za kształtem
 barwa za barwą

.....
 Po co otwarłem uszy
 napełniły mnie harmonie żywe
 echa głosów umarłych
 nawet łza tnie ze zgrzytem twarz
 jak diament szkło

.....
 Po co rozwiązałem język
 utraciłem milczenie złote
 gaduła nie powiem nic nowego
 pod słońcem.

Dysharmonii i niepewności, niewierze w poezję, przeciwstawia Miłosz ład i “odzyskaną” po zakończeniu wojny urodę świata. Czy było w tym wsparcie i zachęta dla zrozpaczonego, zaproszenie do “ogrodu poezji”? Obu poetów, starszego i młodszego, łączyło – w języku – upodobanie w konkrety, choć inaczej spożytkowywanym i o innych funkcjach estetycznych. U Miłosza konkret służył budowaniu obrazów poetyckich, przypominających praktyki kolorystów, u Różewicza mówić można o czarno-białej grafice; Miłoszowi chodziło o przedstawianie poprzez rzeczy tajemnic bytu, Różewiczowi – o ich nazywanie i poznanie, wywoływane refleksją nad semantyką zdania.

⁹ Cz. Miłosz, *Różewicz w roku 1996*, s. 7.

Spór o rozumienie i sens poezji wszczynał wówczas Różewicz, który poszukiwał w momencie debiutu nowego języka. Miłosz nad tragizmem doświadczeń wojennych wznosił klasycystyczny, doskonały gmach poezji:

Ale cóż warta piękność, co się trwoży,
I w trudnych latach miary nie dotrzyma?
Jak złota kula wiesz niech się otworzy
I wyjdzie stamtąd w blasku ziemia inna.

Tu na tych polach, gdzie burzany rosną,
Staną słoneczne przyszłości pałace
I nad piaskami, karłowatą sosną
Dźwięk ciemny skrzypiec zapłacz.

Dziewczyna skrzypiec lekkością przegięta,
Gdzie mkną kolumny światła, kwiaty, cienie,
Orkiestrę poprowadzi i znowu w legendach
Stanie przeszłość i nowe zakwitnie marzenie.

(*Ranek z tomu Ocalenie*)

Ten wiersz, pisany w 1942 roku, nazwać można klasycystyczną poetycką utopią Miłosza. Przeciwno niej pisał Różewicz swój wiersz *Ocalony*:

Człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni

Czy możliwe będzie, po doświadczeniach wojennych, ponowne wznoszenie poetyckich ogrodów? Odpowiedzi udziela inny wiersz Różewicza z tomu *Niepokój*. Znaczący wydaje się jego tytuł – *Marzyciel*:

ogrodnik w ciemnych okularach
pochylony tak nisko
nie widział żarłocznej
chmury ptaków
każdy z rubinowym okiem
unosił w dziobie ziarno

ogrodnik śmieszny ogrodnik
czuwa nad swym marzeniem
bezwocnym.

Nieprzypadkowe więc są zbieżności tytułów – *Ocalenie* i *Ocalony*; dramatyczne *Campo di Fiori* ma na prawach dopowiedzenia swój odpowiednik w *Masce*. Ze-stawmy tu dwa fragmenty:

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali płatki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących
Śmiały się tłumy wesole
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.
(*Campo di Fiori z tomu Ocalenie*)

Wiersz Miłosza o dramacie ginącego getta zaczyna się od opisu placu rzymskiego, koszów oliwek i cytryn, owoców morza, naręczy ciemnych winogron – całego bogactwa i urody Włoch. Różewicz doświadczeniu Miłosza przeciwstawia poznanie pośrednie – oglądany film o karnawale weneckim. Chodzi tu o ubogie doświadczenie młodego człowieka wychodzącego z wojennego piekła:

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy
ale i u nas wiruje pstra karuzela
i dziewczyna w czarnych pończochach wabi
słonia dwa lwy niebieskie z malinowym jęzorem
i łapie w locie obrączkę ślubną.

Ciała nasze kmańbrne i nieskore do żaloby
nasze podniebienia smakują leguminę
popraw papierowe wstęgi i wieńce
pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra
twoje uda są żywe
uciekajmy uciekajmy.

(*Maska z tomu Niepokój*)

Wiersz Miłosza zamyka przesłanie – wiara w to, że “słowo poety” przezwycięży zło świata; Różewicz nie wierzy w siłę słowa – silniejszy od słowa jest instynkt życia, ciało, biologia. I tylko on ocalał z pożogi wojennej. W *Niepokoju*, w wielu wierszach, prowadzi więc Różewicz poetycki dialog z Miłoszem: nie spór jeszcze, lecz dialog właśnie. Wiersz *Do Tadeusza Różewicza, poety* jest ze strony Miłosza potwierdzeniem tego dialogu. Dzieliły ich światopoglądy i poetyki, łączyły poszukiwania sensu poetyckiego. Dialogowe teksty nie dotyczą tylko *Ocalenia* i *Ocalonego*, *Campo di Fiori* i *Maski*. Przywołać można *Równinę* Miłosza i późniejszą *Równinę* Różewicza, w której pojawia się poemat *Głosy niepotrzebnych ludzi*, nawiązujący do *Głosów biednych ludzi*. To z tego poematu wywodzi się wielokrotnie podejmowany przez Różewicza topos poetycki “końca świata”. *Piosenka o końcu świata* Miłosza, a przypomnieć warto, że poemat czy cykl wierszy *Głosy biednych ludzi* powstawał w latach 1943–1944 w Warszawie, odrzuca katastroficzną wizję świata niejako ponad doświadczeniami okupacyjnymi. Są one, zdaniem poety, epizodem tylko, nie niszczą wiary w wyższy, metafizyczny porządek rzeczy ludzkich:

W dzień końca świata
 Kobiety idą polem pod parasolkami,
 Pijak zasypia na brzegu trawnika,
 Nawołują na ulicy sprzedawcy warzywa
 I łódka z żółtym zagłem do wyspy podplywa,
 Dźwięk skrzypiec w powietrzu trwa
 I noc gwiaździstą odmyka.

A którzy czekali błyskawic i gromów
 Są zawiedzeni.
 A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
 Nie wierzą, że staje się już.
 Dopóki słońce i księżyc są w górze,
 Dopóki trzmiel nawiedza różę,
 Dopóki dzieci różowe się rodzą,
 Nikt nie wierzy, że staje się już.

Piosenkę o końcu świata zamyka dwukrotnie powtórzona pointa: “Innego końca świata nie będzie”. Ten obraz “okupacyjnej nocy” jest niezwykle: niesie nadzieję, a nie “pieśń zagłady”. Unieważnia jednak doświadczenie “biednych ludzi” – niewinnych ofiar wojny, spotęgowanego okrucieństwa, rozszalałego zła nad światem. Przeciwno takiej wizji nadrzędnego i wiecznego porządku świata, kwitującego cierpienie “niepotrzebnych ludzi” unieważnieniem, Różewicz stawia swoje doświadczenie, dodajmy – złe doświadczenie własnej młodości: jakie mechanizmy powodują, że pojedynczy człowiek staje się ofiarą, rzeczą, że “nie niesie, lecz jest niesiony”?

Odmienny język poetycki Różewicza decyduje o tym, że dialog przeradza się w głęboki spór. Dla Różewicza wojna przyniosła zburzenie ładu świata, zagładę dawnych wartości, przyniosła także wewnętrzne spustoszenie człowieka. Niemożliwy jest więc powrót do ogrodów poezji:

Z mojego domu
 kamień na kamieniu
 kwiatek na tapecie
 ptaszek i gałązka

Próg który rozdziela pustkę i gruz
 na progu podkova

tego szczęścia nie przekroczyć
 teraz i zawsze

(*Z mojego domu z tomu Niepokój*)

W wierszu Miłosza “trzmiel”, który “nawiedza różę” jest symbolem odwiecznego ładu, dla Różewicza – “róża to kwiat albo imię umarłej dziewczyny” (wiersz *Róża* z tomu *Niepokój*). Przy okazji “róży” zderzają się ze sobą dwa odmiennie światopoglądy poetyckie. Róża przestaje być symbolem życia, miłości, zostaje przez

Różewicza ukonkretniona, odarta z poetyckich uwzniośleń: jest tylko rzeczą (“to kwiat”) lub na prawach metonimii “umarłą dziewczyną”. Dialog i spór więc, zawiązany w 1947 roku, dotyczył języka poetyckiego i psychiki człowieka wylaniającego się z piekła wojny. Ci, którzy ocalili, zdaniem Różewicza, wynieśli z niej tylko swoje ciało. Poemat *Głosy niepotrzebnych ludzi* powstał w 1954 roku. Nietrudno odnaleźć w nim zależności od tamtego czasu; gromi w nim poeta “kapitalistów siedząc za biurkiem”, nie gromi jednak Miłosza. Przeprowadza znaczącą reinterpretację obrazu świata:

Ja jeden z wielu
ukryty wśród miliarda
Wstydzę się że jestem
.....
Małemu chłopcu w białym ubranku
dano poznać
smak Boga
którego nie ma
I zostałem sam

Ja głupiec chciałem
połknąć świat
Ja mięso kości włosy
Ciemny podłużny kształt
Ja który wypowiedziałem
wiele słów
Mówiłem że niosę
a byłem niesiony
Mówiłem że żyję
a to była śmierć
mówiłem mówiłem

Zamykający poemat obraz nowo narodzonego dziecka, które “ssie życie”, inaczej niż u Miłosza, niczego nie zmienia, bo niewiadoma jest jego przyszłość i myśl, jaka się w nim zrodzi “pod pulsującą kością czaszki”. Zaś “byłem niesiony” określa, powtarzając się później w wielu utworach, najsilniej wyeksponowaną w *Kartotece*, koncepcję człowieka współczesnego, stokroć bardziej “biednego”, bo “niepotrzebnego”, urzeczowionego.

Takich dialogowych tekstów, odsyłających do utworów Miłosza, jak już mówiliśmy, jest w dorobku Różewicza wiele. Nie zawsze mają podobny ciężar gatunkowy. W *Plaskorzeźbie* umieścił Różewicz wiersz o charakterystycznym tytule *Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)* z przywołaniem fantastyczno--przyrodniczej powieści dla dzieci Zofii Urbanowskiej *Gucio zaczarowany* (1884). Ów “dalszy ciąg bajki” odsyła jednak do *Gucia zaczarowanego* Miłosza, do jego Arkadii dzieciństwa, fascynacji światem przyrody, “stukaniem w drzwi zamknięte bobra i kreta”. Różewicz, ironizując, dopowiada tylko jedno: człowiek, na-

wet dziecko, ma w swoją naturę wpisana wrogość wobec innych gatunków. “Pukanie chłopca” do “drzwi mrówek” okazuje się niszczeniem mrowiska: nie jest znakiem miłości, lecz wynikającej ze ślepego instynktu agresji.

Ironia Różewicza, przechodząca często w sarkazm, wspiera się zawsze na fundamentalnym przeświadczeniu o supremacji biologicznej natury człowieka. Jeśli jest w nim tajemnica, jeśli dotrzeć chcemy do jego metafizycznej strony, to odrzec go musimy z poetyckich i filozoficznych spekulacji. I w tym właśnie tkwi centralny punkt sporu między Miłozem i Różewiczem. “Dialogowe wiersze”, o których była mowa, nie stanowią w przypadku Różewicza jakiejś “obsesji Miłozza”. Wynikają z zasad poetyki: przywoływanie, cytowanie cudzych tekstów, jest jedną z reguł konstrukcyjnych w całej jego twórczości. Lista przywoływanych różnych autorów okazuje się długa, wręcz nie do ogarnięcia. Miłoz jest więc jednym z cytowanych. Ale w przypadku dialogu z Miłozem spór dotyczy sposobów rozumienia poezji. Różewicz nie wierzy w zdolność wyrażenia i uchwycenia poprzez samo słowo “momentu wiecznego”¹⁰, odrzuca metafizyczne interpretacje poetyckich konstrukcji. Wiersz *Zaćmienie światła* z tomu *zawsze fragment; recycling* nie jest już ani dialogiem, ani ogólnie sformulowanym sporem, lecz ostrą, ironizującą polemiką. Metafizyka Swedenborga, do którego odwołuje się Miłoz, jest dla Różewicza w sensie intelektualnym czymś “nieprzyzwoitym” i “obrażającym”:

Drogi Miłozu
dzięki Panu zacząłem czytać
na stare lata
Swedenborga

ani mnie ziębi ani grzeje
z trudem bmnę przez jego sny
podejrzewam go

księgę o niebie i piekle
rzucam na ziemię
zasypiam

najciekawsze jest to
że pod koniec życia
wyrosły mu
po raz trzeci
zęby

to ciemne światło płynie
z północy
ze Sztokholmu

¹⁰ Por.: A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłozza*, Warszawa 1993. To określenie, sformułowane we wcześniejszym, paryskim wydaniu pracy (1987), przyczyniło się do pogłębionego odbioru poezji Miłozza.

z Uppsali
tam marzną aniołom oczy i skrzydła

.....
wystawiam sobie
świadcstwo ubóstwa
ale nie mogę
gasić światła rozumu
tak obelżywie traktowanego
pod koniec naszego wieku

Oczywiście pod koniec XX wieku. To wówczas w naszej kulturze, nie tylko zresztą naszej, dały znać o sobie nowe tendencje światopoglądowe: postmoderniści demonstrowali wprawdzie swoją niechęć wobec wszelkiej metafizyki, ale równocześnie w filozofii, w literaturze, w kulturze masowej ożywały fascynacje “innymi światami”, działaniami magicznymi, historiami bajecznymi i fantastycznymi.

Przywołane wcześniej utwory Różewicza (zwłaszcza *Cierń, bez*) stały się dla Miłosza, “poety metafizycznego”, pretekstem do polemiki z poetą piszącym “ateistyczne wiersze”. Teraz Miłosz przejął inicjatywę w dialogu i sporze. Źródłem kryzysu kultury europejskiej upatrywał autor *Widzenia nad zatoką San Francisco* w wyczerpaniu się racjonalizmu. Spór z Różewiczem nie dotyczy tylko przywoływanych tekstów publicystycznych. Miłosz wierzy w trwały wzór poezji uniwersalnej, neoklasycystycznej; Różewicz pozostaje “poetą poszukującym”, odrzucającym formy skodyfikowane. Tylko stawianie trudnych pytań, rozpoznawanie teraźniejszości, “nazywanie” świata, bliskie postawie neopozytywistów, chronić może przed wygasaniem “światła rozumu”. W tej fazie dopiero mówić można o sporze światopoglądowym między poetami. Uważna lektura *Traktatu teologicznego* Miłosza wskazuje na obecność w nim aluzyjnych odniesień do owego sporu. Nie chodzi jednak tylko o odmienności światopoglądowe, lecz także o zrozumienie samej poezji, o jej możliwości i przeznaczenia.

Kiedy spierają się wybitni poeci, korzyść odnosi poezja. Jeśli jeszcze “nie umarła”.

The Dispute of Poetry

Abstract

In 1996, Czesław Miłosz published the critical essays – *Noty o Różewiczu (Notes about Różewicz and Różewicz w 1996 (Różewicz in 1996))*; in the volume *To (This)* he included two poems – *Unde malum* and *Różewicz*. There also occurred a direct conversation between the poets in Solski’s dressing-room at J.Słowacki Theater, published in “Rzeczpospolita” in 1999. In the newest volumes by Różewicz, it is not hard to encounter poems which are the response to and polemics with Miłosz – mainly *Zaćmienie światła (Eclipse of the Light)*, *Tajemnica*

wiersza (*The Mystery of a Poem*), *Eciepiecio poecie* (*Blabla about the Poet*), and *Dlaczego piszę* (*Why I Write*). That dispute of the poets, which has recently taken on some acute forms, has its antecedents visible in the earlier works. Initially, its form was that of a sympathetic dialogue. Miłosz's poem *Do Tadeusza Różewicza poety* (*To Tadeusz Różewicz, the Poet*) can be considered the beginning. The similarity of titles is becoming characteristic (*Ocalenie – Ocalony*, *Równina – Równina*, *Głosy biednych ludzi – Głosy niepotrzebnych ludzi*, *Gucio zaczarowany – Myrmekologia* (*dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym*), and also the antinomy fragments in the poems *Campo di Fiori* and *Maska* (*Mask*), *Piosenka o końcu świata* (*The Song of the End of the World*), *Róża* (*Rose*) and *Marzyciel* (*Dreamer*). Although the dialogue and dispute of the outstanding poets has its philosophical reasons, its grounds are mainly aesthetic. It concerns the language of poetry and its place and sense in the contemporary world.