

Tadeusz Drewnowski

Różewicz zmienny - Różewicz ten sam

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 36, 9-14

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tadeusz Drewnowski

RÓŻEWICZ ZMIENNY – RÓŻEWICZ TEN SAM
(laudacja wygłoszona na uroczystości wręczenia Poecie
dyplomu doktora honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego)

Magnificencjo.
Wysoki Senacie.
Szanowni Państwo.
Znakomity i Drogi Doktorancie.

Posiada Pan nie jeden doktorat honoris causa polskich uczelni. Uniwersytet Warszawski wyjątkowo skąpy w ich przyznawaniu, przynajmniej pisarzom (od 1921 r. otrzymali je jedynie Leopold Staff, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz), parokrotnie rozważał Pańską kandydaturę. I ze względu na ogromne nowe i wybitne dzieło, prawdziwie popularne w Polsce i będące jej wyróżnikiem w świecie, a także ze względu na wielki wpływ, jaki Pan jako jeden ze szczupłego grona prawodawców wywarł na współczesną sztukę – wśród tak nielicznych pisarzy-doktorów honorowych naszej uczelni nie mogliśmy pominąć Tadeusza Różewicza.

Należy on, i do dziś chętnie się do tego przyznaje, do pokolenia literackiego czasu wojny, nie rozpieszczanego przez historię i przez los, ani wówczas, ani później, i nie zawsze umiejącego w zamęcie stawić im czoła. Szczególnie zdziesiątkowane wyszło z wojny – co przypomina nam tablica w gmachu polonistyki – środowisko młodych poetów warszawskich. Ale i Różewicz nie stał z bronią i wierszem u nogi. Swoją inicjację w życie przez półtora roku odbywał w radomszczańskich lasach i tam powstały jego debiutanckie *Echa leśne*. Może z tej polskiej edukacji warto dziś przypomnieć pewien epizod warszawski. Otóż w sierpniu 1944 roku z wideł Warty i Pilicy ruszył on (zresztą razem z innym pisarzem, ppor. Janem Józefem Szczepańskim), w formacji AK dochodzącej do siły dywizji, na odsiecz powstaniu – i jak grom spadł na niego w okolicach Grójca rozkaz odwrotu. Pod datą 3. września w notatniku żołnierskim zapisał: „Nasz Marsz na Warszawę

skończył się... Warszawa w dymie, w ogniu i krwi kona... Rozpacz i zwątpienie były treścią tych dni”. Kpr. pchr. Satyr poznał Warszawę dopiero w rok później, przy przymusowej weryfikacji „ujawniania się”. Stąd poczynala się ta twórczość.

Ale i skądinąd. Wśród jego przedwojennych juveniliów w ojcowskim sądowym organie „Apel”, gdzie opublikował pierwszy wiersz *Do szarego pracownika*, w sodalicyjnym piśmie „Pod znakiem Marii” i w młodzieżowych „Czerwonych tarczach” najbardziej zaskakuje cykl pastiszów z poezji Dwudziestolecia – od Wierzyńskiego do wielbionego długo Przybosa. Tę kompetencję artystyczną i krytycyzm młodociany poeta zawdzięcza zapewne starszemu bratu – Januszowi, wielce obiecującemu poecie rozstrzelanemu w przeddzień wyzwolenia. Gdy po wojnie Tadeusz Różewicz przygotowywał swój prawdziwy powojenny debiut (*Niepokój – Czerwona rękawiczka*, 1947–48), zasiadł w Krakowie na nowo do studiów nad polskim wierszem (zachowała się jego dokumentacja, lecz wyblakła jak starodruki). Jego ówczesny wynalazek niebawem został opatentowany przez polskich wersologów jako wiersz IV systemu, jako druga współczesna – obok awangardowej – odmiana polskiego wiersza zdaniowego (prof. M. Dłuska nazwała ją poawangardową). Rzadko się zdarza, by indywidualny kształt artystyczny stawał się wzorcową formą wierszopisarstwa, bodaj najpowszechniej stosowaną, już pół wieku. Ponadto ten wiersz surowy, ogołocony z konwencji, odarty z ozdób i deklamatorstwa został też wkrótce usankcjonowany i w inny sposób. W europejskiej dyskusji o literaturze po kataklizmie uznany został za prototyp „poczji po Oświęcimiu”, chociaż jej autor, jak wiadomo, nigdy więźniem Oświęcimia nie był. Kto wie, co by się stało z tak bezcenną i perspektywiczną zdobyczą w tych ciężkich w Polsce dla literatury czasach, jeśli od razu nie poznaliby się na nim mistrzowie – Staff, Przyboś, Miłosz – i nie wsparli debiutanta. Gdyby na 1957 roku, kiedy ukazały się po raz pierwszy jego *Poezje zebrane*, 36-letni Różewicz zamknął swoją twórczość, miałby w historii polskiej i europejskiej poezji miejsce zapewnione. Sam poeta w tomie *Poemat otwarty* (1957) był daleki od tej myśli: „Po końcu świata / po śmierci / znalazłem się w środku życia...”.

Niepokojowi jego i ambicjom odpowiadał program „dziela otwartego”: otwartego na rzeczywistość po dziesięcioleciach dyktatur, rzeczy, przesiedleń i zimnej wojny, na świat nowego skoku przemysłowo-cywilizacyjnego i miraży dobrobytu, na świat dotąd mu nie znany lub znany z książek. Poeta zrywa własne samoograniczenia i pęta życia zbiorowego. Przez dwadzieścia lat w Gliwicach wpada w istny amok tworzenia, nie oglądając się na nic, ani na osamotnienie, ani na biedę. „Na miłość Boską, co Pan tam robi w tych Gliwicach?” – zapytywał w liście Tuwim. Jego niepohamowany rozwój twórczy stał się w pełni samodzielny, niezależny, poza wszelkim oficjalnym rozkładem jazdy wciąż jeśli nie tłamszonej, to kierowa-

nej kultury. I znów, jak świadczy po wielokroć przywoływany wiersz programowy pt. *Moja poezja*, zdumiewająco świadomy.

Różewiczowski wiersz, uwolniony z wojennego kompleksu, sprawdzał się w nowych parametrach, lecz nie był samograjem. Poeta wyposaża go w niezliczoną ilość innowacji, jakie wynikają z jego istoty. Epicentrum wynalazczości lat 60–70. przenosi się jednak do teatru. Poeta aspiruje, by „dzisiejszy świat”, bodaj qwe fragmentach, bodaj w strzępach przenieść na scenę – w *Kartotece*, w *Stara kobieta wysiaduje*, *Akcie przerywanym*, *Pulapce*, w całej serii sztuk eksperymentalnych. Przy okazji inscenizacji *Starej kobiety...* w Tuebingen określa ich styl: „środki realistyczne nie są już dziś tożsame z realnością”. Wyprowadza więc teatr z „pudełka”, z dosłowności, tworzy naturalistyczno-poetycki teatr na zbiegu ulic, teatr współczesnych form, czyli teatr plastyczny, teatr wielostrefowy jak *Pulapka*, a później na wpół czy całkowicie konceptualny (*Akt przerywany*, *Straż porządkowa*, *Przyrost naturalny*). Teatr polski w dużym stopniu przez wiele dziesięcioleci kształcił się w nowoczesności na sztukach Różewicza, a ostatnie z wymienionych trafiają do najnowszych antologii światowej dramaturgii. Duch innowacji nie omija też prozy. Ważny wynalazek w tej dziedzinie przynosi *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, jedna z pierwszych sylw współczesnych w polskiej literaturze, nie mówiąc o zmianie narracji, poetyzacji prozy etc. Gdzie w polskiej literaturze po wojnie znaleźć większy impet odkrywczości? Różewicz zdobywa imponujące instrumentarium form, stylów, chwytów – od sensualizmu po poetyckość i intelektualizm, od humoru, satyry, groteski po wzniosłość.

Dzięki wielości środków, krzyżówkom form i wyobraźni przez to pisarstwo wtargnęła do literatury polskiej potężny potok nowoczesnych treści. Obok spraw osobistych – czym się Różewicz nie zajmuje! Drugą rewolucją naukowo-techniczną, „miastem, masą, maszyną”, ciałem i dwudziestowieczną duszyczką, trzecim wiekiem i współczesnym sacrum, kulturą masową, czyli dzisiejszą ludycznością, everymanem i istnieniem osobnym, seksem, polskimi gasterbeiterami i nowoczesnym artystą, itd., itp. Myliłby się ktoś, kto sądziłby, że jest to mechaniczne przenoszenie problematyki zaawansowanych społeczeństw na grunt polski. Przeciwnie, jest to często konfrontacja naszych doświadczeń z Zachodem i uświadamianie sobie własnych szans czy wartości (*Et in Arcadia ego*, *Śmierć w starych dekoracjach*). Dowodem samodzielności myślowej i rezonansu społecznego jest choćby analiza „naszej małej stabilizacji”, która się szeroko i trwale (łącznie z nazwą) przyjęła. Pisarstwo Różewicza zagarnia ogromne i ugorujące w naszej literaturze połacie nowej rzeczywistości.

Najdalej idącą tęczę do otwarcia sztuki pisarskiej Różewicza wysunął prof. Ryszard Nycz w recenzji w toku obecnego przewodu doktorskiego.

W każdej z uprawianych przez siebie dziedzin – przytaczam jego wywód – Różewicz dokonuje podobnego aktu: odrzucenia nowoczesnego ideału autonomicznej sztuki odgradzonej od nieporządku życia „sztucznymi” regulami i hermetycznym często językiem i oparcia własnej twórczości na zasadach bezpośredniego związku z rzeczywistością, przynależności twórcy i jego sztuki do świata. W przypadku języka poetyckiego chodzi o otwarcie mowy poetyckiej na potoczną rzeczywistość językową (zwłaszcza w jej najbardziej kolokwialnych, zbanalizowanych powszechnym użyciem wariantach). W przypadku dramatu – o otwarcie konstrukcji na cechy współczesnego doświadczenia ludzkiego losu (jako procesu przypadkowego, chaotycznego, bezcelowego), dekonstruujące tradycyjne reguły budowy fabularnej. Wreszcie w przypadku prozy o otwarcie narracji na punkt widzenia ucieleśniający kluczowe doświadczenie człowieka XX wieku., jednostki pozbawionej oparcia w stałych wewnętrznych zasadach i zanurzonej w świecie wyzbytym uchwytne go porządku.

W ciągu tej niebotycznej i karkołomnej pracy nad rzeczywistością i sztuką, nad chaosem i sensem naszych czasów dochodzi do ostatecznego i spektakularnego rozjęcia Różewicza ze starą awangardą jako stechnicyzowaną, płasko racjonalistyczną i ignorującą rzeczywistość. Przyboś nie może znieść jego „negatywnej dialektyki” na temat śmierci tej coraz bardziej abstrakcyjnej i egotycznej awangardy, na temat „poety chmur” i „poety śmietników” – i publicznie wyklina swego dawnego pupila jako turpistę. Przed Różewiczem wyłoniły się inne problemy: egzystencja człowieka XX wieku i kultura naszych czasów. Odstępuje od kultu everymana jako „rury kanalizacyjnej” cywilizacji, optuje za – można powiedzieć – personalistycznym „zasnuwaniem środka”, zarówno w wydaniu elitarnym, jak popularnym (trzytomowy cykl *Twarze*). Demonstrację, a zarazem manifest jego swoistej twórczości egzystencjalnej stanowi wspaniałe *Na powierzchni poematu i w środku*, gdzie kojarzy „wiersz zewnętrzny” z „wierszem wewnętrznym” i dociera „aż do rdzenia / do języka cierpienia / do śmierci”.

W świetle tej twórczości kluczowym doświadczeniem człowieka „czasu marnego” jest bowiem „śmierć Boga” (w sensie Heideggerowskim), zanik blasku czy autorytetu boskiego, który trzymał ludzkość w ryzach i stwarzał nadzieje. Jest to jakby stan świadomości nieodwracalny, a zarazem nie do przyjęcia, gdyż ludzie bez Boga kiepsko sobie radzą ze złem, przez nich rozpętany. Nic jest ono w XX wieku jedynie brakiem dobra, poczuciem nicości czy rozpacz, jest złem konkretnym, agresywnym (jak *Nic w płaszczu Prospera*). Zagadkowe znaki religijne, spotykane w poezji Różewicza rozrastają się w cały wątek wiary-niewiary, obecności-nicobecnosci Boga we współczesnym świecie, który przybiera w *Płaskorzeźbie* formę współczesnego sylogizmu: „życie bez Boga jest możliwe / życie bez Boga jest niemożliwe”.

Tęsknotą za transcendencją i potrzebą jej podszyte są wszystkie wątki pisarstwa Różewicza: społeczne, obyczajowe, egzystencjalne, kulturowe. Ale najbardziej sam fenomen poezji. Różewicz tworzy również poezję niejasną, tajemniczą, metafizyczną.

Zdrada wyznawanej laickości? Racjonalizmu? Postępowości? Różewicz pozostaje sobą. Jego twórczość mimo takiego rozrostu, ewolucji i przekraczania własnych granic ma wyraźne znaki identyfikujące. Pierwszym z nich jest to, że wciąż tkwi w burzliwej rzeczywistości, bacznie ją obserwuje i wyciąga stąd odkrywcze wnioski.

Niegdyś jego patronem filozoficznym był Bertrand Russell, racjonalista i postępowy liberał, dziś jest nim jego genialny uczeń Ludwig Wittgenstein. W *Dociekaniach filozoficznych* wyliczył on skrupulatnie, na ile pytań nie odpowie współczesny filozof, jeśli przyjął zasadę, że to, co nie może być jasno powiedziane, musi pozostać milczeniem. Różewicz podziela jego pogląd i uważa, że między nim a słowem panować powinna nie emocja, lecz myśl. A wyższość poczji nad tak pojętą filozofią polega na tym, że nie obowiązuje jej naukowy rygor ścisłości wobec tego, co jest oczywistością jej świata. Dzięki temu, jak twierdzi, „to co trwałe ustanawiane jest jednak przez poczję”.

W jego poczji asymbolicznej, aronautycznej, afantazmatycznej, a może nawet przeciwwstawnej tej całej trójcy, wyżej stawia się prawdę nad piękno i rojenia. Różewicz woli nawet potworną czy obrzydliwą prawdę niż zakłamaną czy zwodniczą piękno. I mimo to potrafi pozostać wielkim artystą.

Wycofane z obiegu pojęcie humanizmu jest dla niego również w naszych czasach wymierne i sprawdzalne przez konkretnych ludzi, zwłaszcza ludzi zwykłych. Na pytanie „*unde malum?*” odpowiada: „jak to skąd? / z człowieka / i zawsze z człowieka”. Jest młotem na złoczyńców – wobec innych solidarnym, spolegliwym, a nawet coraz częściej ciepłym, uśmiechniętym.

Odnoszę wrażenie, że ostatnia dekada, która nie tylko nie zakłóciła twórczości Różewicza, a dodała jej skrzydeł, rozproszyła rozmaite nieporozumienia wokół niego i jeszcze powiększyła jego audytorium. Może dlatego, że poeta, jak podkreśla, umie rozmawiać z każdym. Także z własną wnuczką, co, jak wiadomo, niekiedy bywa najtrudniejsze. Niech mi więc będzie wolno na koniec zacytować z tomu *Uśmiechy* próbkę frywolnego wiersza *do wnuczki na 18. urodziny*, w którym jest coś istotnie i zawsze Różewiczowskiego:

Przykro mi Julio
A nawet się wstydzę
Że tak czarno widzę

Zgubiłem wiarę lecz
Żywię nadzieję
Że kiedy Ty dorośniesz
To ja zdziecinnieję
I wszystko będzie „fajnie”

Cześć! Dziadku!
Do widzenia! Julio

Nie w przeddzień jeszcze Pańskich urodzin (nie chciałbym Pana postarzać), lecz w roku Pańskiego osiemdziesięciolecia Uniwersytet Warszawski podarowuje Panu, niepowtarzalnej osobowości naszej literatury to, co ma najcenniejszego – nasz doktorat honorowy. Nie tylko podziwiamy Cię i czcimy, Poeto, lecz żywimy pewność, że masz nam wciąż niemało do powiedzenia...