

Po katastrofie

(kilka uwag o powojennym etosie poetyckim)

Tadeusz Witkowski

Romantyczne pielgrzymowanie

Kiedy przegląda się polskie książki wydane na Zachodzie krótko po zakończeniu II wojny światowej, uderza w nich ton rozgoryczenia i zawodu. Nie ma w tym nic zaskakującego. Okoliczności, które zmusiły pisarzy do pozostania na emigracji, nie wróżyły nic dobrego. Często oznaczały wygnanie i tułaczkę. W odczuciu ogółu emigrantów akty prawne sankcjonujące podział Europy na strefy wpływów i pozostawiające Polskę pod dominacją sowiecką były po prostu powtórzeniem historii rozbiorów. Pisał Kazimierz Wierzyński:

Ach, stare dzieje! Pobiegli na szturmy
W Norwegii, Libii, z Sybiru i tiumy,
Szli przez Normandię, Holandię i z Włoch,
Pięć lat podziemny kraj dusił się w mroku,
Lecz szedł za światem, dotrzymał mu kroku:
Najgłębiej w wolność nasz wkopał się loch.

Aż trzasło! Targu dobili i gwałtu:
Raz Teheranem w łeb, drugi raz Jałtą
I kraj rozcięli, jak przedtem, z dwu stron,
I nocy owej, za znową szakali,
Gdy, jak nad trupem, nad nami szczerkali,
Świat w inny, wielki uderzył znów dzwon.

Do sumienia świata (PZ s. 406)¹

Jedyną rzeczą, jakiej owa sytuacja mogła sprzyjać, było odnowienie dziewiętnastowiecznej idei narodu pielgrzymującego. W 1945 roku Jan Lechoń, opublikował w Nowym Jorku zbiór poezji *Aria z kurantem*. Utwór zamykający tomik

nosił tytuł *Przypowieść*. Symbolika wiersza miała niedwuznacznie romantyczne zabarwienie:

Żołnierz, który zostawił ślady swojej stopy
Na wszystkich niedostępnych drogach Europy,
Szedł naprzód, gdy nie mogli najbardziej zajadli,
I wdzierał się na szczyty z których inni spadli,
Zdobywszy wolność innym dłońmi skrwawionemi,
Dowiedział się nareszcie, że sam nie ma ziemi.
I wtedy ktoś rozumny, nie rozumny szalem,
Powiedział mu: „Od dawna wszystko to wiedziałem,
Wiedziałem, że nikt twoich ran Ci nie odwdzięczy,
Bo niczym krew, co płynie, przy złocie, co brzęczy,
I nigdy nikt nie liczył leżących w mogile,
Bo czym jest duch anielski przy szatańskiej sile?
Jak żał mi, że ci oczy nareszcie otwarto!
I powiedz sam mi teraz, czy to było warto.”
A żołnierz milczał chwilę i ujrzał w tej chwili
Tych wszystkich, co wracali i co nie wrócili,
Tych wszystkich, którzy legli w cudzoziemskim grobie,
Co mówili: „Wrócimy”, nie myśląc o sobie.
I widzi jakichś jeźdźców w tumanach kurzawy,
I słyszy dźwięk mazurka i tłumy wołanie.
Dąbrowski z ziemi włoskiej wraca do Warszawy.
„Czy warto...?” Odpowiedział: „Ach! śmieszne pytanie!”

(P s. 96)²

Nie trudno było rozpoznać głównego bohatera wiersza. Autor nie starał się ukryć jego romantycznego rodowodu. Przeciwnie, podkreślał go przeciwstawiając stanowisku żołnierza racjonalistyczną postawę jego „rozumnego” rozmówcy, który z pewnością miał mało wspólnego z „rozumnymi szalem” bohaterami *Ody do młodości* Mickiewicza. Rozmowa dotyczy wydarzeń współtworzących najnowszą historię Polski, na co wskazuje choćby aluzja do zdobycia Monte Casino przez Drugi

Korpus, są one jednak wpisane w porządek symboli narodowych wywodzący się z tradycji romantycznej. Wiersz zawiera raczej prostą naukę moralną, trudno bowiem mieć wątpliwości, co do tego, że z dwóch przedstawionych racji, stanowisko żołnierza jest dla narratora *Przypowieści* jedynym, możliwym do przyjęcia. Jak prawda religijna pozostaje ono poza wszelką dyskusją. W sensie politycznym, utwór Lechonia jest aktualizacją postawy typowej dla powojennej emigracji żołnierskiej. Dla wielu Polaków, których zakończenie wojny zastało na Zachodzie, emigracja stanowiła jedyną do przyjęcia opcję polityczną. Powrót do kraju rządzonego przez komunistów traktowano jako zdradę. Wychodźcy mieli stanowić duszę narodu i przechować nadzieję na odzyskanie wolnej ojczyzny.

Pierwszą po wojnie książką wydaną w Rzymie w roku 1946 przez nowo powstały Instytut Literacki (przeniesiony następnie do Paryża) były *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza.³ Romantyczny poeta zwracał się w nich do generacji prawnuków, którzy podzielili jego los:

Duszą narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie.

A każdy Polak w pielgrzymstwie nie nazywa się tułaczem, bo tułacz jest człowiek błądzący bez celu.

Ani wygnańcem, bo wygnańcem jest człowiek wygnany wyrokiem urzędu, a Polaka nie wygnał urząd jego.

Polak w pielgrzymstwie nie ma jeszcze imienia swego, ale będzie mu to imię potem nadane, jako i wyznawcom CHRYSTUSA imię ich potem nadane było.

A tymczasem Polak nazywa się pielgrzymem, iż uczynił ślub wędrówki do ziemi świętej, Ojczyzny wolnej, ślubował wędrować póty, aż ją znajdzie (*KNP* s. 45).

Autor przedmowy do *Ksiąg*, Gustaw Herling-Grudziński, nie zachęcał jednak do przejmowania romantycznego mitu Polski jako mesjasza narodów. Wprost przeciwnie. Wskazywał na niebezpieczeństwa płynące z narodowej megalomanii i zapatrzenia się w świetność Rzeczypospolitej Obojga Narodów. *Dziś — pisał — wpatrzeni z lękiem w nieodwracalność koła historii, czujemy przecież, że jeśli nie zmieniła się sama zasada „pielgrzymowania dla wolności”, to inną już wypełniamy ją treścią* (*KNP* s. 6). Był to niepokój całkowicie usprawiedliwiony. Romantyczna

postawa pielgrzymowania niosła ze sobą niebezpieczeństwo oderwania się emigrantów od realiów politycznych i społecznych oraz całkowitego pogrążenia w idei mesjańskiej zawierającej przekonanie o nieuchronności cierpienia Polaków jako narodu wybranego.

Poezji wychodźców nie brak było wiary w odzyskanie przez naród wolności. Z wiarą tą nie łączyła się jednak żadna nowa wizja przyszłości Polski. Dla pokolenia inteligencji budującego Polskę lat międzywojennych istniała przede wszystkim przeszłość oraz literatura czasu przeszłego i one to właśnie całkowicie przesłoniły emigracyjną perspektywę. Utwory emigrantów z kręgu przedwojennego „Skamandra” i „Wiadomości Literackich” tłumaczą się w kontekście literatury romantycznej a wyrwane z tegoż kontekstu pozostają prawie zupełnie nieczytelne. Romantyzm był dla poetów czymś więcej niż kluczową tradycją. Stanowił źródło natchnienia religijnego i dostarczał motywacji dla działania politycznego.

To nie są wiersze, poematy
I polonezy karmazynów:
To biblia w której polskie światy
Z ojców przenoszą się na synów.

„Dziady”, „Irydion”, „Pan Tadeusz”
Lub „Kordian” — policz owe dzieła
I na pokoleń śpiew je przełoż —
Co w nich ci zagra? — Nie zginęła.

K. Wierzyński *Biblia polska* (PZ s. 391)

To raz jeszcze Kazimierz Wierzyński. Cały jego zbiorek *Krzyże i miecze* przeniknięty jest duchem ideologii mesjańskiej i nawiązań do romantycznych lektur. W przypadku niektórych autorów romantyczne wątki literackie przenikały wprost do biografii wychodźców. Najbardziej jaskrawym przykładem jest oczywiście Lechoń, który przywołał i konsekwentnie zaktualizował zarówno w swych tekstach jak i w prywatnym życiu mit związany z bohaterem III części *Dziadów*.⁴

Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, co w większym stopniu zadecydowało o odnowieniu etosu pielgrzymstwa: jego rozpoznawalność wśród szerszych kręgów

emigracji, czy przywiązanie Skamandrytów do łatwo przyswajalnego przez przeciętnych czytelników stylu poetyckiego. Ci, którzy zdecydowali się powrócić do kraju pozostającego *de facto* pod obcą władzą w gruncie rzeczy posługiwali się językiem równie łatwo przyswajalnym, tyle że nie mówiono w nim nic o „pielgrzymowaniu dla wolności”. W jednym i drugim przypadku istotną rolę odegrała z całą pewnością pragmatyka literacka. A że o tej ostatniej przesądza sytuacja, w której autor usiłuje dotrzeć do adresata wypowiedzi, twórczość kierująca się wyłącznie zasadą doraźnej pragmatyki, szybko z reguły odchodzi w zapomnienie. Może właśnie tym należy tłumaczyć fakt, że pisarze młodszych pokoleń podążyli w inne strony.

Wizja, ironia i polifonia

Doświadczenia masowych mordów i obozów koncentracyjnych nie były czymś nowym w historii. Hitlerowcy wiele nauczyli się pod tym względem od komunistów sowieckich. Nowym i szokującym było połączenie zwierzęcych, rasowych kryteriów selekcji ludzi przeznaczonych na śmierć z nowoczesną organizacją i techniką uśmiercania. Literatura stanęła przed próbą świadectwa. Ważnym zadaniem stało się znalezienie środków wyrazu na miarę tego świadectwa.

Poezja okresu wojny nie wypracowała swego własnego sposobu komunikowania o nowych doświadczeniach. Język, którym się posługiwała, pochodził z czasów drugiej awangardy, to jest z lat trzydziestych. Rozwój trendów totalitarnych w dwudziestowiecznej myśli społeczno-politycznej, narastanie kryzysów ekonomicznych i postępująca militaryzacja najbardziej rozwiniętych krajów, wszystko to stawało się podstawą tworzenia apokaliptycznego obrazu przyszłego społeczeństwa. Poeci z grupy wileńskich „Żagarów” (Czesław Miłosz, Jerzy Zagórski, Aleksander Rymkiewicz i Teodor Bujnicki) przekazywali go chętnie w języku profetycznej wizji, wieszczącej zmierzch współczesnej cywilizacji. Obrazy żywiołów przesuwające się przed oczami czytelnika w rytmie kosmicznych przemian płynęły nieuchronnie w stronę katastrofy, niosły groźbę rozpadu i zapowiadały dzień sądu. Wizjonerskie opisy świata wyzwalały myśl o eksplozji,

która może ogarnąć wszelkie zdobycze cywilizacji. Jak w wierszu Aleksandra Rymkiewicza:

Na gmachy patrzę, sądy, place
z ufnością — młodych dni uciechą
— i widzę w przysłych wód strumieniu:
pochody, łuny ponad strzechą,
a koni kwik i dzwony miast,
i matek słyszę zawodzenie.

Jedenaście wierszy (WP s 37)⁵

Podobnie wyglądał świat poetów czasu wojny, tyle że wizyjność ich wierszy przestawała pełnić funkcję ostrzegającego remedium i mogła być już tylko wyrazem Apokalipsy spełnionej. Pisarze z kręgu „Żagarów” zaczęli jednak stopniowo odchodzić od stylu katastroficzno-profetycznego, jak choćby Czesław Miłosz, który właśnie w czasach najbardziej brutalnego poniżenia wartości sięgnął po język klarownych pojęć, język zdolny wyrazić rzeczywistość myśli i świat ludzkiej nadziei. Kryzys wartości spowodowany wojną i doświadczeniem zagłady sięgnął w jego przypadku najważniejszych zasad poetyckiej komunikacji.

Główną słabością Miłoszowskiej poetyki okresu przedwojennego była jej ezoteryczność. Odbiorca takich wierszy jak *Bramy arsenału* musiał w większym stopniu skupiać się na samej organizacji tekstu, niż na przekazywanej treści. Myśl zmagająca się z empirią faktów potrzebowała innego wehikułu. Historia zrodziła potrzebę odbudowania języka, który w sposób bardziej sprawdzalny różnicowałby odziedziczone uniwersalia i wypełnił puste miejsca, czekające na kogoś, kto opisze świat niejako od podstaw, przy pomocy najprostszych kategorii. Być może dlatego właśnie w wierszu otwierającym pierwszą wydaną po wojnie poważną książkę poetycką użył pisarz sformułowania „mowa prosta”? *Przedmowę* otwierającą wydany po wojnie zbiór utworów poetyckich *Ocalenie* rozpoczął Miłosz następującymi zdaniem:

Ty, którego nie mogłem ocalić,
Wysłuchaj mnie.

Zrozum tę mowę prostą, bo wstydę się innej.
Przysięgam, nie ma we mnie czarodziejstwa słów.
Mówię do ciebie milcząc jak obłok czy drzewo.

To co wzmacniało mnie, dla ciebie było śmiertelne.
Żegnanie epoki brałeś za początek nowej,
Natchnienie nienawiści za piękno liryczne,
Siłę ślepą za dokonany kształt.

Przedmowa (U s. 39)⁶

Adresatem tych słów był nie wymieniony z nazwiska pisarz (najwidoczniej jeden z poległych poetów, związanych z grupą Sztuka i Naród). Wiersz stanowił swego rodzaju pożegnanie z przedwojenną kulturą, niezdolną do przeciwstawienia się kataklizmowi wojny. Było to również pożegnanie ze stylem katastroficzno-profetycznym, który sam Miłosz uprawiał w latach przedwojennych. Treść postulatu mowy prostej nie dawała się jednak łatwo przełożyć na język dyskursywny z powodów czysto semantycznych.

Clive Staples Lewis, który poświęcił słowu „prosty” (*simple*) rozdział swojej książki *Studies in Words*, zauważa, iż *w użyciu wielu osób ma ono, w samej rzeczy, raczej atmosferę, niż coś, co można by nazwać znaczeniem* (S s. 165).⁷ Wychodząc od analizy greckiego *haplous* i łacińskiego *simplex* oraz ich francuskich i angielskich kontyuantów wyodrębnił on trzy różne „gałęzie” wyrastające z semantycznego pnia prostoty. Jedną nazwał logiczną, drugą — etyczną, trzecią — popularną. W każdym z rozgałęzień miało owo pojęcie nieco inny sens. W logicznym rozumieniu oznaczało samoistność i niepodzielność, w etycznym — zgodność myśli i słowa z czynem, w popularnym — przeciwieństwo ozdobności.

Sięgając po słowa „mowa prosta” autor *Przedmowy* dał więc czytelnikowi dużo do myślenia. Umieszczenie ich w jednej sekwencji z wyrazem *milcząc* sugerowało obecność elementów mistycznych, ale też nie wydaje się, aby chodziło o jakąś nie do końca zwerbalizowaną spontaniczność. W *Liście półprywatnym o poezji* stanowiącym odpowiedź na recenzję Kazimierza Wyki z tomu *Ocalenie*⁸ Miłosz stwierdzał wyraźnie, iż *wszelkie jego próby wykrzyczenia się wprost [...]*

pozostawiały uczucie przykrości, wstydu i zdrady wobec przepisów dobrego rzemiosła (Z s. 80).⁹ Szło więc raczej o kwestię adekwatności tudzież myślowej nośności języka. Inna deklaracja poetycka, *Wstęp do Traktatu poetyckiego*, zdaje się potwierdzać, iż w tym właśnie kierunku rozwijało się Miłoszowe rozumienie zobowiązań poezji. Czytamy tam:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo
Widział jabłonie, rzekę zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

Nie może jednak mowa być obrazem
i niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rymu, sen, melodia.
Bezbronną mija suchy, ostry świat.

Niejeden pyta dzisiaj co to znaczy
Ten wstyd, jeżeli czyta księgę wierszy,
Jakby do gorszej natury w nim samym
Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
Myśl odsuwając i myśl oszukując.

(U s. 165)

Wątkiem, który przez lata pojawiał się w esejach Miłosza, jest krytyka koncepcji poezji wyrosłej z symbolizmu. Zdaniem poety — wszystko, co stanowi domenę myśli, zepchnięte zostało na początku dwudziestego stulecia w rejony prozy. Wieloznaczny symbol funkcjonujący jako obrazowy równoznacznik uczucia, zapis intuicji i ekspresja przeżyć wymykających się spod kontroli świadomości stały się od tamtej pory wyróżnikami mowy poetyckiej. Język pojęciowy, dyskurs i narracja zaczęły natomiast stanowić wyłączną domenę wypowiedzi prozatorskich. Funkcje poezji sprowadzały się w tym rozumieniu do kierowania uwagi na to, co ponadczasowe, transcendentne, niedookreślone i niewyraźne. Prozie pozostawało

przedstawianie przyziemnych sfer życia. W jednym ze swych artykułów Miłosz napisał:

Dzieje poezji światowej poczynając od bohemy w drugiej połowie dziewiętnastego wieku wyglądają na ruch w jednym kierunku: ku oczyszczeniu wiersza z momentów rzekomo nieistotnych, tak żeby poezja była odpowiednikiem albo muzyki, albo niefiguratywnego malarstwa. I wszyscy zwolennicy „poezji czystej”, występujący pod różnymi nazwami, powoływali się to na muzykę, to na malarstwo. Jednakże te analogie z innymi sztukami są podejrzane. Języka nie da się oczyścić z pojęć... (*Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*, Z s. 131).¹⁰

Zamykanie się twórców w ezoterycznym języku i skupianie uwagi wyłącznie na zagadnieniach warsztatowych — wszystko to złożyło się na obcy dla pisarza świat pojęć estetycznych. Jego własne koncepcje dają się wywieść z różnych tradycji i łączą w sobie niekiedy przeciwstawne dążenia. Ale niezależnie od konkretnych kategorii, którymi poeta posługiwał się, zawsze w gruncie rzeczy chodziło mu o zakwestionowanie ideału *l'art pur* w imię sztuki nośnej myślowo, sztuki zdolnej wyrazić pełnię ludzkiego doświadczenia.¹¹

Przemiany języka poetyckiego Miłosza są mocno zakorzenione w doświadczeniu historycznym pisarza, ale też wiążą się wyraźnie z ewolucją jego postawy filozoficznej i religijnej.¹² Okres przedwojenny w pisarstwie autora *Trzech zim* upłynął głównie pod znakiem dialogu z tradycją profetyzmu, ale też od początku towarzyszyło temu dialogowi zainteresowanie religiami dualistycznymi takimi jak gnostycyzm czy manicheizm. Odwołania do tych doktryn nie były oczywiście równoznaczne z wyznaniem wiary w którąś z nich. Był to raczej głos w wewnętrznym dialogu prowadzonym na kartach kolejnych zbiorów. A że dialog wewnętrzny łączy się z potrzebą dystansu wobec własnego słowa, łatwiej jest zrozumieć fakt, iż w powojennej koncepcji języka Miłosza ważne funkcje zaczęła spełniać kategoria ironii. W *Liście półprywatnym o poezji* poeta napisał:

Myślę, że klucz do przyszłości znalazłby się w rozważaniach o ironii artystycznej, o persyflażu, o dramatycznych formach poezji. [...] Ironia artystyczna tak, jak ją rozumiem, polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i,

kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się wtedy w sferze stosunku autora do postaci. Ten stosunek może się wahać od aprobaty z zastrzeżeniem, do negacji serdecznej, do negacji zjadliwej — możliwe są tysiące odcieni i to, co zaatakowane wprost wymyka się, w ten sposób jest nieraz możliwe do uchwycenia. Jest to stary przepis dobrych majstrów, ale zdaje się niemal zupełnie zapomniany (Z s. 83).

Podniesienie ironii do rangi kluczowej zasady organizującej tekst zabezpieczało niejako styl Miłosza przed „odpoetycznieniem” i pozwalało bez większych obaw sięgnąć po nośne myślowo gatunki literatury dydaktycznej (takie jak traktat) przy zachowaniu lekkości znamionującej pastisz czy persyflaż. Wydaje się jednak, że dopiero późniejsza twórczość Miłosza i jego dialog z monizmem pełniej odsłania głębszy sens postulatu „mowy prostej”, który pojawił się w *Przedmowie do Ocalenia* i we wstępie do *Traktatu poetyckiego*. Szczególnie ważne jest to przede wszystkim, że pisarz nie użył w tamtych wierszach ani też w późniejszych wypowiedziach określenia „prosty język”, „proste słowa”, czy też „prosta wypowiedź”. Wyrazem, którym się posługiwał, była „mowa”, słowo bardziej pojemne niż pozostałe określenia odsyłające do komunikacji językowej i przypominające trochę greckie *Logos*. Posiadało ono liczne odniesienia (między innymi w mądrości, mowie, wypowiedzi oraz słowie), dzięki czemu mogło stanowić przez wieki przedmiot filozoficzno-teologicznych spekulacji.¹³ W rozumieniu myślicieli bliskich neoplatonizmowi (Orygenes np.) ewangeliczne określenie *Logos* stanowiło hipostazę bytu pośredniczącego między Bogiem a światem. We współczesnych pracach hermeneutycznych mówi się raczej o biblijnej dialektyce skupienia (zamknięcia) bytu w Logosie i odsłonięcia (rozproszenia) w objawieniu. Kiedy Miłosz zauważa, iż przyszło mu żyć w czasie, gdy na skutek braku boskiej zasady organizującej porządek świata *wrzawą wielu języków ogłoszono śmiertelność mowy*, słowo „mowa” nabiera wtedy takiego właśnie sakralnego czy quasi-sakralnego znaczenia (*Oeconomia Divina*, U s. 330). Wchodzimy tu już wszakże w osobliwości, które składają się na to, co wyróżnia autora *Traktatu moralnego* spośród innych twórców i nie mieszczą się w ramach tematycznych pytania o rolę, jaką odegrały

doświadczenia wojny i okupacji w kształtowaniu etosu i języka poetyckiego polskich pisarzy. Kwestia inspiracji, której źródłem stał się Miłosz dla młodszych pokoleń, stanowi odrębny problem.

Zapiski ocalonego

Poetą, który w sposób odmienny aczkolwiek również odwołujący się do wartości prostoty, nawiązał do doświadczeń wojny był Tadeusz Różewicz. Jego program poetycki wyrósł z inspiracji negatywnej, z potrzeby dania świadectwa czasom pogardy.

Jako przykład wczesnego stylu Różewicza podaje się często wiersz *Odwiedziny* z tomu *Czerwona rękawiczka* wydanego w roku 1948, same zaś zaktualizowane w tym utworze reguły poetyckie nazywa się (czasami do znudzenia) „poetyką ściśniętego gardła”. Fabuła tekstu jest bardzo prosta. Mężczyzna odwiedza kobietę, która najwidoczniej przetrwała obóz koncentracyjny. Wrażenie, jakie sprawia na nim jej wygląd, jest tak wielkie, że nie potrafi podjąć jakiegokolwiek rozmowy. Do czytelnika docierają strzępy konwersacji:

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

czemu ona tak patrzy myślę

no muszę iść
mówię trochę za głośno

i wychodzę ze ściśniętym gardłem.
(Pz s. 64)¹⁴

Inny przykład — wiersz *Warkoczyk* ze zbioru *Pięć poematów* (Pz s. 150). Po krótkiej scenie omiotania włosów kobiet, które ostrzyżono przed postąpieniem do komór gazowych, następuje przeskok w czasie i scena z muzeum w Oświęcimiu. Po niej — polifoniczny opis włosów leżących w gablotach. Dwie strofy reprezentują jakby dwa style poetyckie, z których jeden stanowi negatywne tło dla drugiego:

Nie prześwietla ich światło
nie rozdziela wiatr
nie dotyka ich dłoni
ani deszcz ani usta

W wielkich skrzyniach
kłębią się suche włosy
uduszonych
i szary warkoczyk
mysi ogonek ze wstążeczką
za który pociągają w szkole
niegrzeczni chłopcy

Komentując po latach swe młodzieńcze wiersze autor *Niepokoju* użył słów „mówienie wprost”. *Utwory te — napisał w artykule zatytułowanym Do źródeł — miały zupełnie inny cel niż wywołanie przeżycia estetycznego. Ich celem było wywołanie „wstrząsu”, poruszenia. Mówienie „wprost” miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości* (P s. 495).¹⁵ Efekt wstrząsu był najczęściej uzyskiwany poprzez gwałtowny kontrast, zaskakującą elipsę, wprowadzenie zbanalizowanych motywów poetyckich w nowy, szokujący kontekst, jak w wierszu *Księżyc świeci* napisanym w 1948 roku. Uporczywe powtarzanie w tym utworze słów występujących często w sentymencie liryce miłosnej miało stymulować całkiem inne skojarzenia i wyzwolić myśl o człowieku zastrzelonym nocą podczas ucieczki przed patrolem żandarmerii.

Ów ascetyczny, pozbawiony ozdóbek stylistycznych styl był bardziej podporządkowany celom ekspresyjnym i pragmatycznym niż poznawczym. W imię sprawniejszej komunikacji z odbiorcą występował pisarz także w parę lat później

przeciw kwiecistej obrazowości w poezji. W odczycie z roku 1958 noszącym tytuł *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* napisał:

W praktyce poeta przy pomocy obrazu jakby ilustruje wiersz, ilustruje poezję. Tymczasem zdarzenia w świecie uczuć nie chcą już być przekazywane przy pomocy najdoskonalszych i najpiękniejszych metafor-obrazów, one chcą ujawniać się same. Chcą nagle i w całej jednoznaczności ukazywać się, a raczej oddawać odbiorcy.

Metafora, obraz nie przyśpieszają ale opóźniają spotkanie między odbiorcą i właściwą, istotną materią utworu poetyckiego. (Pr s. 501)

Utwory Różewicza z całą pewnością nie mieściły się w kanonie głównych nurtów stylistycznych okresu międzywojennego. Na tle poetyk Skamandra i awangardy stanowiły bez wątpienia *novum*. Przykłady jego stylu można mnożyć, gdyby wszakże przyszło mi wskazać tekst najbardziej ważki dla formowania się Różewiczowskiego „etosu”, powiedziałbym, że jest nim wiersz pod tytułem *Ocalony* z tomu *Niepokój* (1947). W tym debiutanckim zbiorze Różewicz nie moralizował i nie prorokował. Apokalipsa, którą przedstawił, była zwyczajna i zwyczajnie opowiedziana:

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.

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

(Pz s. 20)

Owe „widziałem” ma niewiele wspólnego z profetyczno-katastroficzną wizją. Tekst Różewicza jest prostu wypraną z emocji relacją świadka historii i komentarzem demistyfikującym rolę języka jako narzędzia służącego porządkowaniu kwestii etycznych. W dalszych strofach *Ocalonego* czytamy:

Pojęcia są tylko wyrazami:

cnota i występpek

prawda i kłamstwo

piękno i brzydota

męstwo i tchórzostwo.

Jednako waży cnota i występpek

widziałem:

człowieka który był jeden

występny i cnotliwy.

„Nihilistyczna” aksjologia Różewicza przybierze w jego późniejszej twórczości osobliwy, przestrzenno-wizualny kształt. Stwierdzenie niemożności przyjęcia postawy hieratycznej znajdzie swój wykładnik w wypowiedzi o poziomym spadaniu (*Spadanie, Pz s. 665–73*). Obrazowym ekwiwalentem doświadczenia egzystencjalnego staną się krajobraz równinny i kolor szary. Pewne motywy religijne podporządkowane zostaną zupełnie niereligijnym celom. Powiedziano w Piśmie *Obyś był zimny albo gorący!* (Ap 3, 15).¹⁶ W wierszu *O pewnych właściwościach tak zwanej poezji* autor twierdzi coś innego:

nie ma poezji

w człowieku zimnym

i nie ma poezji

w człowieku gorącym

w letnim

w letnim może żyć

rozwijać się.

(*Pz s. 570–71*)

O innych poetach powie, że *stwarzają (w swej wyobraźni) sytuacje krańcowe, w gruncie rzeczy jednak znajdują się w sytuacji „takiej sobie”*. *Letnim ludziom — skonstatuje — przystoi letnia poezja. Płukać słowami usta to zadanie tej letniej poezji (Czy szantażowanie Muzy jest możliwe i jakie owoce przynosi, Pr s. 508).*

Profetyczna koncepcja mówienia nie jest wszakże dla Różewicza li tylko pustym, obcym znakiem. Stanowi ona dla poety istotny układ odniesienia służący przede wszystkim za punkt odbicia w grze z oczekiwaniem czytelników. Niektóre z tendencji charakterystyczne dla tradycji profetycznej sprowadzone zostaną w praktyce Różewicza do skrajności przerastającej sam wzorzec. Istotną cechą wypowiedzi „natchnionej” jest pewne odindywidualizowanie podmiotu wypowiadającego tekst, biorące się po prostu stąd, że przez usta proroka przemawia absolut. Biblijni bohaterowie ksiąg natchnionych nie byli jednak pozbawieni imion. Św. Jan Apostoł pisał na początku swych wizjonerskich Listów *Do siedmiu kościołów [...]*:

Ja, Jan, wasz brat
i współuczestnik w ucisku, i królestwie, i wytrwałości w Jezusie,
byłem na wyspie zwanej Patmos,
z powodu słowa Bożego i świadectwa Jezusa.
Doznałem zachwycenia w dzień Pański [...]

(Ap 1, 9–10)

Inaczej w twórczości Różewicza. Część jego rozważań teoretycznych skupia się wokół idei **beziemiennej** osoby literackiej. W artykule *Sezon poetycki — jesień 1966* znalazły się między innymi takie uwagi:

Myślę o poezji pozbawionej wszelkich interesujących właściwości. Poezji, która może być znów poezją anonimową, „głosem anonima”.[...] To, co wszelkiej maści „nowatorom” wydaje się czyśćcem, a nawet piekłem, anonimowość, brak osobowości twórczej, brak owego znaczka rozpoznawczego — dla mnie jest oczyszczeniem (Pr s. 506).

Według Izydory Dąbskiej jedną z podstawowych funkcji imienia jest to, iż odróżnia ono przedmiot od innych przedmiotów i *symbolizuje jedność jego osobowości (O bezimienności, ZM s. 9).*¹⁷ Brak imienia jest prawie zawsze elementem znaczącym. W przypadku Różewicza łączy się ów brak z koncepcją „ja” zdeintegrowanego, niezdolnego do mówienia w sposób wewnętrznie spójny, uporządkowany według zasad logicznego wnioskowania bądź reguł poezji natchnionej. Janusz Sławiński nazwał kiedyś Różewiczowski styl retoryką bezradności.¹⁸ Brzmi to jak paradoks, ale określenie jest wyjątkowo trafne. Warto wszakże pamiętać, iż w przypadku autora *Czerwonej rękawiczki* idzie o bezradność mającą swe źródła w doświadczeniu historii spisanej przez kogoś, kto ocalenie od zagłady miał prawo pojmować dosłownie, nie tylko jako metaforę narodowego losu.

Poza granicami i w granicach nadzoru

Tak mnie więcej sprawy wyglądały w punkcie wyjścia. Gdy patrzy się na nie z perspektywy czterdziestu kilku lat, widać wyraźnie, że powojenny etos poetycki nie miał szans na przetrwanie we wszystkich swoich wcieleniach. Nawiązania do haseł Wielkiej Emigracji mogły stać się podstawą dialogu z czytelnikiem rekrutującym się z emigracji żołnierskiej, któremu nieobce były przedwojenne wiersze Skamandrytów. Wśród poetów wywodzących się ze Skamandra szybko doszło jednak do podziałów. Julian Tuwim i Antoni Słonimski wrócili do PRL uwiarygodniając sowiecką władzę. Jan Lechoń po kilku latach zmagania z samotnością i z losem wychodźcy zakończył życie zgodnie z własną, neurasteniczną interpretacją roli Konrada z *Wyzwolenia* i z ostatniej sceny III części *Dziadów*. Kazimierz Wierzyński zamienił romantyczne pielgrzymowanie na etos „geohumanisty”.¹⁹ Dzieci emigrantów sięgnęły do źródeł krajowych.

Po odmowie powrotu do kraju w roku 1951 i opublikowaniu *Zniewolonego umysłu* (1953) Czesław Miłosz nie miał szans na druk w wydawnictwach PRL, ale też spotkał się z nieufnością dużej części wychodźstwa. Przez pierwsze lata swojej emigracji funkcjonował głównie jako pisarz polityczny. Wiodącą pozycję na rynku poetyckim odzyskiwał stopniowo dzięki współpracy z „Kulturą” i kierowanym przez

Jerzego Giedroycia Instytutem Literackim. Jego oddziaływanie na czytelnika pozostającego za żelazną kurtyną miało jednak charakter elitarny. Mógł stać się źródłem inspiracji dla Zbigniewa Herberta i poetów, którzy odwoływali się do do tradycji przedromantycznej. Doświadczenia wojny i okupacji nie wywarły jednak zasadniczego wpływu na recepcję jego twórczości i znalazły się poza obszarem zainteresowań przedstawicieli młodszych generacji.

Największe szanse na zadomowienie się zarówno w PRL jak i wśród czytelników poezji na Zachodzie miał język, w którym doświadczenia wojny i zagłady opisał Tadeusz Różewicz. Stosunkowo łatwo przekładalne wiersze autora *Niepokoju* szybko zyskały przychylną zagraniczną krytykę literacką. W kraju znalazła naśladowców przede wszystkim jego „retoryka bezradności”, co w jakimś stopniu można tłumaczyć atmosferą panującą w ojczyźnie pod rządami komunistów w latach 60. minionego wieku. U progu lat 70. do Różewicza, który w czasach młodości próbował mówić „wprost”, nawiązali w jakiejś mierze poeci krakowskiej grupy „Teraz”, część pisarzy Nowej Fali sięgnęła jednak po środki stylistyczne, które pozwalały łączyć etos sprzeciwu z poetyką wywodzącą się z poezji lingwistycznej i z języka polskiej awangardy lat międzywojennych. W jednym i drugim przypadku chodziło o sposób skutecznego docierania do czytelnika w warunkach kontroli publikacji narzuconej przez komunistyczne państwo. Zmagania z cenzurą inspirowane etosem świadectwa i sprzeciwu zaowocowały w tym okresie całkiem przyzwoitą liczbą wartościowych zbiorów wierszy i ostatecznie doprowadziły do powstania drugiego obiegu wydawniczego, temat ten zasługuje jednak na osobne omówienie.

Nota edytorska: Tekst niepublikowany po polsku powstał końcu lat 80. Niektóre fragmenty zostały wykorzystane w rozprawie doktorskiej *Postwar Polish Poetry and Moralistic Literary Tradition* przygotowanej na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich w University of Michigan w Ann Arbor.

Przypisy

- ¹ W odsyłaczach do cytowanych w artykule utworów i prac krytycznych podaję w nawiasach numer strony poprzedzony pierwszą literą tytułu (bądź pierwszymi literami słów składających się na tytuł) źródła. Każdy adres bibliograficzny (z dodanym inicjałem) pojawia się w przypisach tylko raz.
K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, Londyn, Nowy Jork: Wydawnictwo „Wiadomości” i Polskiego Instytutu Naukowego, brak daty wydania [PZ].
- ² J. Lechoń, *Poezje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, wyd. 2 [P]
- ³ A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Rzym: Instytut Literacki, 1946 [KNP].
- ⁴ Piszę o tym w artykule *Konrad i Erynie — Jan Lechoń* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. Irena Maciejewska, tom I, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982, s. 437–75.
- ⁵ A. Rymkiewicz, *Wybór poezji*. Warszawa: Czytelnik, 1974 [WP].
- ⁶ C. Miłosz, *Utwory poetyckie, Poems*, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976 [U].
- ⁷ C. S. Lewis, *Studies in Words*, [wyd. 2, przedruk] London, NW—New York, NY: Cambridge University Press, 1976 [S].
- ⁸ Idzie o tekst Wyki *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* opublikowany w „*Twórczości*” i przedrukowany w drugim wydaniu *Rzeczy wyobraźni*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s. 265–290.
- ⁹ C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, „*Twórczość*”, nr. 10 (1946). Przedruk [w:] *Zaczynając od moich ulic. Dzieła zbiorowe*, t. XII, Paryż: Instytut Literacki, 1985, s. 79–90 [Z].
- ¹⁰ C. Miłosz, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*, „*Oficyna Poetów*” nr. 1 (1967), s. 4. Przedruk [w:] *Zaczynając od moich ulic* (Z s. 115–142).
- ¹¹ Kategorie te obejmują na przykład inspirowane estetyką tomistyczną rozróżnienie pojęć *finis operis* — cel tworu oraz *finis operantis* — cel twórcy, a także postulat „*poezji publicystycznej*”, to znaczy poezji walczącej przeciwko czemuś. Pierwsze rozróżnienie pojawia się przedwojennym artykule Miłosza *O milczeniu* (A s. 138–43), drugi termin — w *Liście półprywatnym o poezji* (Z s. 79–90).
- ¹² Szerzej omawiam tę kwestię w artykule *Poezja i mistyka*, „*Teksty*” (1981, nr 4–5). Przedruk pod zmienionym tytułem *O religijnych inspiracjach wierszy Miłosza* w książce pod redakcją s. Aliny Merdas RSCJ *Inspiracje religijne w literaturze*, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1983, s. 41–53.
- ¹³ Na gruncie innych języków rozważania na temat Logosu musiały być niestety mniej przekonujące niż na gruncie greki. Gdy przyszło tłumaczyć na łacinę pierwsze zdanie Ewangelii św. Jana (*Na początku było Słowo*), natychmiast pojawiły się problemy, bo trzeba było wybrać tylko jedno ze znaczeń. I tak w tłumaczeniu Wulgaty użyto zamiast *Logos* słowa *Verbum*, ale w łacińskim przekładzie Erazma z Rotterdamu w tym samym miejscu znalazło się *Sermo* (mowa).
- ¹⁴ Cytowane wiersze Tadeusza Różewicza pochodzą ze zbioru T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971 [Pz].
- ¹⁵ T. Różewicz, *Do źródeł* [w:] *Proza*, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 492–498 [P].

- ¹⁶ Cytaty z Biblii wg *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wyd. II. Poznań — Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1971. System odsyłaczy bazuje na powszechnie stosowanych signiach biblijnych. Liczby po przecinkach odsyłają do wersetów, nie do stron.
- ¹⁷ I. Dąbska, *O bezimienności*, [w:] *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa — Poznań — Toruń: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975, s. 9–33 [ZM].
- ¹⁸ Określenie to odnosi się głównie do Różewiczowskiej poezji po roku 1956 i pochodzi z artykułu *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia w poezji polskiej w latach ostatnich. Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. III *Literatura Polski Ludowej*. Red. Alina Brodzka i Zbigniew Żabicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965, s. 262–277 [ZP].
- ¹⁹ Termin „geohumanista” pojawił się w wierszu Kazimierza Wierzyńskiego *Ogrodnicy* ze zbioru *Kufer na plecach* (1964). Na użytek języka krytyki literackiej adoptował go Krzysztof Dybciak w interpretacji rzeczonoego wiersza opublikowanej w książce zbiorowej pod redakcją Janusza Maciejewskiego *Czytamy wiersze*, wyd. II, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973, s. 123–131.