

„ROZPADAJĄ SIĘ SŁOWA / KTÓRYM ODJĘTO MIŁOŚĆ”
– AFEKT, WSPÓLNOTA I ETYKA „SOCREALISTYCZNA”
W POWOJENNEJ POEZJI TADEUSZA RÓŻEWICZA**

ALDONA KOPKIEWICZ***

Tadeusz Różewicz wypracował swą minimalistyczną poetykę w reakcji na II wojnę światową. To oczywiste. Być może aż nazbyt oczywiste, skoro właśnie zwrócona przeciwko poetyckiemu obrazowaniu i muzyczności forma stała się niemal równoznaczna z etycznym przedstawieniem rzeczywistości. Tak jakby poetyckość nie dawała się pogodzić ze świadectwem – tak jakby piękno i wyobraźnia twórcza nie miały wartości poznawczej. Tę intuicję potwierdza fakt, że przedstawiając wojenne i zagładowe doświadczenia, wiersz Różewiczowski adaptowali chociażby Jerzy Ficowski i Anna Świrszczyńska. Albo że w próbie wyrażenia bardziej uniwersalnej, egzystencjalnej traumy od tego rodzaju wiersza wychodzili poeci drugiego powojennego pokolenia, na przykład Andrzej Bursa, Stanisław Czycz i Rafał Wojaczek. Zwrot w stronę rzeczywistości cechuje oczywiście także twórczość Mirona Białoszewskiego, lecz jego awangardyzujące początki wskazują na nieco inne pochodzenie przejrzystej formy poetyckiej, do której dążył także ten poeta. Różewicz był jednak nie tyle poetą traumy, ile poetą przepracowywania traumy. Świadomość konieczności powrotu do życia, odmiany afektu, stojącego u podstaw możliwości doznawania, odczuwania i myślenia, towarzyszyła jego pracy twórczej od samego początku. Być może zatem pozbawiona poetyckich ornamentów poetyka stanowiła gest etyczny w jeszcze inny sposób – być może miała wyrażać nie tylko wstrząs i odrętwienie człowieka, który usiłował odnaleźć się na zgłiszczach dawnego świata, ale także pragnienie odzyskania choć ułamka tego, co rzeczywiste, a przede wszystkim gest otwarcia na drugiego – chęć komunikacji z każdym, zwłaszcza tym najbardziej szarym człowiekiem, a co za tym idzie – uczestnictwa we wspólnocie.

* T. Róże w ic z, *Poetyka (Wiersze i obrazy)* [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 201.

** Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02660.

*** Aldona Kopkiewicz – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

Ówczesne postawy światopoglądowe Kazimierza Wyki czy Czesława Miłosza – uparte trwanie przy ciągłości kultury, dzięki której człowiek ma możliwość przekraczania nawet najgłębszych kryzysów cywilizacji – wydają się zatem nie tyle przeciwstawne intencjom Różewicza, ile od nich odmienne: inaczej zarysowują się wizje tego, jak przekroczyć doświadczenie traumatyczne. Jerzy Jarzębski uważa, że owa odmienność wynika z różnicy pokoleniowej dzielącej tych pisarzy. W szkicu przedstawiającym źródła bliskości światopoglądowej Miłosza i Gombrowicza zauważa¹:

Istotne wydaje się to, że – z jednej strony – zdążyli jeszcze na początku lat 30. wejść w życie literackie i intelektualne, zyskać dojrzałość jeszcze przed wybuchem wojny, a z drugiej strony – w czasy wojenne wejść wystarczająco wcześnie, by odebrać jej doświadczenie z całą bezpośredniością młodości. [...] Pisarze pokolenia skamandryckiego nie umieli już wyskoczyć ze skamieliny świata, w którym wzrastali, pisarze pokolenia wojennego nie zdążyli wejść w zażyłość z rzeczywistością przedwojenną – ledwie jej liźnęli, zanim wszystko bezpowrotnie się rozsypało, pozostawiając po sobie przejmujące wrażenie pustki, tak dobrze oddane w wierszach młodego Borowskiego czy Różewicza. Gombrowicz i Miłosz należeli do generacji, która miała lepszą od innych szansę na dokonanie rozliczenia z epoką mijającą, jak i krytycznego spojrzenia na nową cywilizację instalującą się w gruzach.²

Różnica ta wybrzmiewa w pełni, jeśli przyjrzymy się powojennym wyborom światopoglądowym i estetycznym Borowskiego i Różewicza³. Dlaczego jednak chciałabym zobaczyć ten spór – dobrze przecież przez literaturoznawców rozpoznany i opisany – przez pryzmat afektu? Powojenna debata wokół etyki i estetyki poezji (i innych sztuk z pewnością także) wydaje się sporem o humanistyczne lub chrześcijańskie wartości. Wartości te pozostają jednak nieodłączne od podstawowych afektów, te zaś prowadzą nas do relacji między poetą i wspólnotą. Należało bowiem odpowiedzieć na pytanie, kim jest i jak na wspólnotę winien oddziaływać poeta po ostatecznej katastrofie. Jak modulować podstawowy afekt, który poezja ma pobudzać? Jaki afekt powinien pobudzać znów poetę, i do jakiej

¹ Poglądy Gombrowicza wybrzmiewają w kontekście mojej pracy szczególnie interesująco ze względu na głośny szkic „Przeciw poetom”, w którym pisarz ośmiesza czczość i nudę czystej poezji. Tekst wraz z odpowiedziami Miłosza: W. Gombrowicz, *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1995.

² J. Jarzębski, *Pisarze pokolenia 1910 jako krytycy: Gombrowicz i Miłosz* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, dz. cyt., s. 177.

³ O socrealizmie Różewicza bez cudzysłowu, z historycznoliterackiej perspektywy por. T. Kłak, *Sceny z życia poety. Przygody Tadeusza Różewicza z krytyką socrealistyczną* [w:] tegoż, *O Tadeuszu Różewiczu. Studia i szkice*, Kielce 2012; R. Cieślak, *Różewicz i socrealizm* [w:] *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, red. D. Dąbrowska, P. Michałowski, Szczecin 2002. Por. także o podobnej sytuacji światopoglądowej i ideowych wyborach Borowskiego i Różewicza: T. Drewnowski, *Stworzyć poezję po Oświęcimiu* [w:] tegoż, *Walka o oddech: bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.

poezji? Te właśnie pytania kryją się za debatami o nadziei, ocaleniu, pamięci i rozpaczce. W powojennej Polsce pytania te miały również swój jasny kontekst polityczny, wynikający z proklamowanego przez Bieruta socrealistycznego optymizmu.

Używając pojęcia afektu nieokreślonego, będę mówić o podstawowym, źródłowym pragnieniu, od którego zaczyna się wszelka praca twórcza. Sądzę, że afekt ten winien być nieokreślony, pozbawiony stałych cech po to, by otwierać drogę do różnorodnego doznawania rzeczywistości i wolnej wyobraźni. Filozofia powojenna, zarówno ta z kręgu myśli Levinasa, jak i ta z kręgu Adorna, przedstawia traumę (ból, brak) jako źródłowe doświadczenie podmiotu, przy której to traumie ów podmiot winien trwać, trwanie to bowiem jest równoznaczne z etycznym gestem pamięci o zagładzie. Afekt nieokreślony zostaje wówczas nacechowany. Dla mnie istotna jest sprzeczność ujawniająca się wtedy, gdy dostrzeżemy, że poza abstrakcją filozoficzną trauma jako źródłowy afekt oznacza obezwładnienie, wyłączenie ciała, uwięzienie w powtórzeniu, niemożliwość symbolizacji, o czym pisała Kristeva chociażby w *Czarnym słońcu* (wierząc wszakże, że właśnie twórczość stanowi na tę traumę odpowiedź, nie podzielam jednak jej strukturalnego i uniwersalnego sposobu widzenia traumy). Traumę można by postrzegać jako czasową dezaktywację afektywnego potencjału podmiotu, choć sama działa afektywnie – wpływa bezpośrednio na ciało, zmysły i emocje. Miłosz chociażby postulował walkę z traumą, od samego początku kładł nacisk na nadzieję i ocalenie, na długie trwanie poetyckiej wyobraźni, która nie powinna poddawać się wojnie. Podobnie myślał Kazimierz Wyka, pisząc o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim. Różewicz z kolei jest postrzegany jako drugie skrzydło poezji polskiej – widzimy w nim poetę traumy właśnie, poetę „otwartej rany”, nagiej, ascetycznej poezji minionego i współczesnego cierpienia, jedynie w drodze wyjątku – w *Uśmiechach* – pogodnej.

A przecież zwrot Różewicza (a także Borowskiego) w stronę socjalizmu i realizmu również wynikał z potrzeby nadziei i ocalenia, której autorzy ci, jak wielu innych ówczesnych twórców, nie odnajdywali w zrujnowanych wraz z wojną humanistycznych i chrześcijańskich wartościach. Realizm miał być także odtrutką na heroiczne i nacjonalistyczne uniesienia poetów „Sztuki i Narodu”⁴. Zakładam przy tym, że antypoetycka postawa Różewicza była nie tylko sprzeciwem wobec estetyzacji cierpienia, ale próbą stworzenia formy przejrzystej, komunikatywnej, autentycznej – takiej, która mogłaby stanowić poetycki odpowiednik realizmu. Nie uważam jednak, że wybór Borowskiego i Różewicza był w ówczesnej sytuacji politycznej i kulturalnej oczywisty – wystarczy

⁴ Por. M. Kisiel, *Prawdziwy debiut Różewicza* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2011.

wspomnieć o późnych debiutach m.in. Białoszewskiego i Herberta. Chciałabym mimo to przybliżyć z nieco innej strony poezję Różewicza z lat 1945–1954 – pragnę spojrzeć na nią jako swego rodzaju konsekwentną próbę przepracowania traumy. Próbę tym bardziej istotną, że pewne podstawowe przekonania i fantazmaty, jakie wytworzył wówczas poeta, są obecne w całej jego późniejszej twórczości, choć w bardziej zawołowany i złożony sposób. Tym samym odstłoni się nieco inny obraz realizmu i socjalizmu oraz poparcia dłań w tamtych latach, który zresztą zarówno przecina się z oficjalną ideologią państwa, jak i odbiega od niej. Zresztą Różewicz doskonale rozumiał przyczynę swojego ówczesnego wyboru i obstawał przy etycznych pobudkach tego wyboru do samego końca. Tak wspominał tamten okres:

Od kolegów z „Odrodzenia” otrzymywałem ciągle jeszcze listy, w których tłumaczyli mi, czemu kolegium redakcyjne uważa mnie za antyhumanistę, nihilistę, formalistę i człowieka „zarażonego śmiercią”. Nawet nie brałem im za złe tych listów i opinii i nie straciłem dla nich sympatii, ale powoli traciłem zaufanie. I było mi coraz smutniej. Byłem przekonany, że „kocham człowieka”, ale oni mieli lepsze ode mnie informacje, jak należy człowieka kochać.⁵

Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości – myślałem – może być tylko etyka. Ale i jedno, i drugie źródło wyschło: „umył w nich ręce morderca”. Próbo- wałem więc odbudować to, co mi się wydawało dla życia i dla życia poezji najważniejsze. Etykę. A że od czasów młodości politykę łączyłem z etyką, a nie estetyką... moja twórczość miała zabarwienie polityczne, a polityczne znaczyło dla mnie społecznie postępowe.⁶

Niezależnie jednak od tego, z jakiej perspektywy Różewicz widział po latach swoją twórczość, spróbuję przyjrzeć się doświadczeniu traumatycznemu oraz poszukiwaniu innego źródłowego afektu twórczości w jego wierszach z tamtego okresu. Nie chodzi mi o błędny akces – a i tak niezupełny i nieskuteczny – do reżimowej poetyki, lecz o coś więcej: o próbę ocalenia dzięki etycznemu otwarciu, które jest zgodne z duchem socjalizmu, choć staje się kłopotliwe i niejednoznaczne, gdy zamienia się w propagandową poezję. Mimo to ów etyczny impuls kierujący Różewiczem właśnie wówczas dał o sobie znać i nie uległ później zmianom, a obraz zwykłego człowieka stanie się podstawowym fantazmatem jego pisarstwa.

Co więcej, ów impuls wynika z potrzeby rozpoczęcia nowego życia jako poety, a tym samym związania na nowo poezji z życiem czy też z rzeczywistością. Różewicz nie czuł się bowiem „zarażony śmiercią”. Jego wczesne wiersze świadczą wprawdzie o przeżytej traumie, lecz ważniejsza okazuje się reakcja na nią – poeta pracował nad wyjściem z traumy tak, by jej nie uniwersalizować i nie

⁵ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* [w:] tegoż, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 86.

⁶ Tamże, s. 144.

pozostawiać czytelnika z tym jednym jedynym doświadczeniem, które mogło uwięzić człowieka w cierpieniu. W latach 40. i 50. Różewicz starał się zatem przepracować traumę, znaleźć drogę wyjścia z więzienia pamięci i sprawić, by przybrała konkretną postać żałoby. Miniony ból miałby się stać dzięki temu nie tyle tożsamością, ile impulsem zarówno do krytyki rzeczywistości, jak i troski o innego. Traumę należało przepracować unikając zarówno wyparcia, jak i wierności realnemu, a zatem tak, by straciła ona cechy tego, co stałe i podstawowe dla „ja”, zachowując jednak status bolesnego wydarzenia, o którym podmiot wie, ale które nie go nie definiuje. Dzięki temu poeta może znów zaangażować się w rzeczywistość, odzyskać pasję do życia, choćby tę gniewną, a ze swojego bólu uczynić krytyczną i etyczną siłę⁷.

Różewicz wielokrotnie przypominał, że nie należy nazywać jego pokolenia „zarażonym śmiercią”; twierdził, że osoby, które tyle poświęciły po to, by żyć, nie chcą pielęgnować traumy – ale nie mogą także udawać, że nie doszło do fundamentalnego kryzysu cywilizacji europejskiej i że same nie doznały urazów, które nigdy się nie zagoją. Byłby to akt wyparcia, charakterystyczny zresztą dla socrealistycznego optymizmu. Można przecież pamiętać, a jednak unikać wtórnego traumatyzowania – zarówno samego siebie własną pamięcią, jak i innych poprzez dzieło sztuki. Jest to możliwe, jeśli, jak wspominałam, nie będziemy przypisywać źródłowej afektywności stałych cech, jeśli nie będziemy go postrzegać jako stan absolutny (a jest on taki wtedy, gdy ma być strażnikiem pewnych wartości, na przykład, w przypadku wojny, ofiary i prawdy). Należy wówczas umieścić minione zdarzenia w innej przestrzeni możliwości – nakierowanej na rzeczywistość, przyszłość, drugiego człowieka. Różewicz wybrał właśnie tę drogę, którą w aspekcie politycznym można by nazwać drogą socjalizmu i realizmu, a uniwersalnie humanistycznym – drogą miłości i wspólnoty. Jak komentował po latach:

Krytycy i recenzenci wprowadzili nas do swoich książek i podręczników jako „pokolenie zarażone śmiercią”, przyklepili nam efektowną (nie przeczę) etykietkę, tak jak to robią po hotelach z walizkami turystów. Czas, żeby etykietkę odlepić. Sprawa jest prosta. W czasie wojny i okupacji kochaliśmy życie, walczyliśmy z faszyzmem o życie i płaciliśmy życiem. W samej istocie tej walki o godność człowieka, o życie tkwił optymizm, nie pesymizm i nihilizm, o który (tak łatwo) oskarżano Borowskiego, i nie tylko Borowskiego.⁸

Te wewnętrzne zmagania, próby wydobywania się z traumatycznego oszołomienia śmiercią, obserwujemy już w pierwszych opublikowanych po wojnie

⁷ Związek bólu z pasją krytyczną pozostał w tej twórczości żywy aż do najpóźniejszych wierszy. O takiej etyce „otwartej rany” pisał w kontekście senilnej poezji Różewicza T. Kunz, *Biografia Tadeusza Różewicza*, „Nowa Dekada Krakowska” 2014, nr 3/4, s. 74–84.

⁸ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* [w:] dz. cyt., s. 292.

utworach. Wiersz otwierający tom *Niepokój*⁹, *Maska*¹⁰, mówi o pragnieniu ucieczki z kraju, w którym dochodzi do konfliktu między wszechobecną śmiercią i rwącym się do życia ciałem:

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

Podobna scena pojawiła się w wierszu *Ucieczka z Ocalenia* Miłosza. Wprawdzie obaj poeci wiążą miłość erotyczną z nadzieją na możliwość innego życia, Miłosz jednak dobitniej artykułuje to pragnienie, wydaje się bardziej pewny siebie, ufa, że jest jeszcze przyszłość dla ludzkości. Dla Różewicza odbudowa tego zaufania będzie nieustającą walką, zadaniem ponawianym aż do końca twórczości. Miłosz wierzył w ponadczasowe trwanie podstawowych wartości i wyobraźni, Różewicz natomiast poruszał się przede wszystkim w danej, empirycznej rzeczywistości – poszukiwanie transcendencji, czy też właściwie

⁹ Tom *Niepokój* ulegał znaczącym redakcyjnym, wprowadzanym przez samego poetę; jak uważa Wojciech Kruszewski, nikt już niemal nie wie, co tak naprawdę znajdowało się w tej książce. Doszło według Kruszewskiego do zmian istotnych w kontekście całej twórczości. „Od roku 1947 nie pojawiają się więc w druku wiersze: *Kwiecień*, *Dłoniom poety*, *Październik 1939*, *Pacyfikacja*, *Śmierć podchorążego*, *Walka*, *Zabawa ogrodowa*, *Droga na Zachód*, *Na widnokregu* i *Elegia*. Czy można w tym cięciu odnaleźć jakąś regułę? [...] W połowie z tych wyrzuconych z kanonu *Niepokoju* wierszy kieruje poeta wzrok ku niebu. W trzech utworach synonimem nieba jest obłok; słowo to występuje w tomie tylko w tych utworach. W wierszach przedrukowywanych przez poetę z *Niepokoju* obłoków nie ma, są tylko chmury. [...] Obłoki są zawsze pogodne. Żeby na nie spojrzeć – trzeba skierować wzrok w górę. [...] We wszystkich dziesięciu wierszach pojawia się więc niebo i ruch ku niebu. [...] W dojrzałym *Niepokoju* dominuje ruch w dół, a w utworach usuniętych – w górę, co więcej: w sferę obłoków.” Por. W. Kruszewski, „*Niepokój*” Tadeusza Różewicza. *Notatki do historii projektu artystycznego* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 52–54.

Jak to zwykle bywa w przypadku odczytań opartych na słownikowym znaczeniu słowa-klucza, interpretacja Kruszewskiego niewiele ma wspólnego z treścią wierszy w *Niepokoju* z 1947 roku. Sugerując, że w późniejszym okresie autor dokonał antymetafizycznego naznaczenia wstecznego czy że kreował się na bardziej zropaczonego, niż rzeczywiście wówczas był, badacz pomija na przykład, że obłoki w wierszu *Pacyfikacja* stanowią tło dla nazistowskiego samolotu, którego pilot dokonuje ostrzału i morduje prawdopodobnie uciekiniera z obozu. Podobnie obłok w *Śmierci podchorążego*, stanowiący co najwyżej ironiczny kontrapunkt do obrazu tytułowej śmierci. W dość neutralnej scenie *Drogi na Zachód* na niebie znajdują się akurat chmury; w *Na widnokregu* centralną postacią utworu jest właśnie człowiek, a nie niebo; natomiast trudno o bardziej dojmujący wiersz niż *Elegia* – w tym utworze niebo znajduje się w studni zrujnowanego domu, wśród gruzów i popiołów. Por. T. Różewicz, *Niepokój*, Kraków 1947. Będę jednak korzystać z późniejszego zbioru wierszy, aby zachować ciągłość notacji przypisów.

¹⁰ T. Różewicz, *Maska (Niepokój. Wiersze z lat 1945–1946)* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 7.

transcendensów, pojawiło się w jego twórczości później i miało charakter negatywny¹¹. Z końcem wojny nadzieja może u niego pojawić się jedynie między ciałem i ciałem. To uda drugiego człowieka są żywe, to ciało ucieka od żałoby, a żeby zdobyć się na ucieczkę, „ja” musi poczuć dotyk czyjegoś biodra. W *Niepokoju* z 1947 roku ten wiersz nie jest po prostu pierwszy, został zapisany inną czcionką i zajmuje miejsce wprowadzenia, ramy dla wszystkich pomieszczonych w tej książce utworów.

Ale kolejny wiersz z tego tomu, *Róża*¹², wydaje się próbą poszerzenia horyzontu – podmiot liryczny znów przeżywa przecież śmierć Róży, „umarłej dziewczyny”, która odeszła pięć lat temu, wraz z początkiem wojny. „Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny”, także symbol piękna oczywiście. Ponowne pojawienie się kwiatu w ogrodzie nie przynosi jednak nadziei; przeciwnie – pocieszenie, jakie może dawać odradzanie się świata przyrody, budzi grozę, oznacza bowiem zapomnienie: wraz z powrotem kwiatu „pamięć żywych umarła i wiara”. Według Tomasza Kunza¹³ powracając w swej twórczości do wspomnienia dziewczyny o imieniu Róża poeta ukazuje swoje zmagania z uniwersalizującą i neutralizującą funkcją języka, w której znika wszelka jednostkowość. To oczywiście prawda. Dla mnie najistotniejsze w imieniu Róży jest nawiązanie do ponadczasowej alegorii literackiej, symbolu życia i piękna, a nie języka jako takiego. Być może mimo katastrofy poeta nie może oddzielić konkretnej dziewczyny, Żydówki z Radomska, od największej poetyckiej metafory. Mimo deklaracji o konieczności odrzucenia poetyckiego piękna, Różewicz przedstawia jednak niemożliwość rozłączenia pamięci o takiej poezji i pamięci o zmarłej – obie przywołują utracone piękno i niewinność, bez którego nawet ogołocony z ornamentów wiersz nie jest w stanie zaistnieć.

Dotkniętemu traumą „ja” rzeczywistość wydaje się obojętna – nijaka i neutralna, pozbawiona jakości zmysłowych i sensu. Zarówno świat zewnętrzny, jak i własne ciało, wydają się oddalone; odcięte od nich „ja” traci zaś zdolność nazywania rzeczywistości. Jak pamiętamy ze słynnych wersów utworu *Ocalony*¹⁴: „To są nazwy puste i jednoznaczne”, „Pojęcia są tylko wyrazami”. Nazwy i pojęcia oznaczają także wartości, ich rozpad natomiast ma dwa istotne dla Różewicza źródła – nowoczesny zmierzch metafizyki oraz wydarzenie wojny i zagłady. „Nauczyciel i mistrz” powinien wobec tego właśnie wydobyć „ja” na świat, przywrócić je rzeczywistości – najpierw pobudzając zmysły, potem język, podstawowe pojęcia i wartości: „przywrócić wzrok słuch i mowę”, „nazwać rzeczy i pojęcia”, „oddzielić światło od ciemności”. Mimo tej prośby „ja” wierszy

¹¹ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

¹² T. Różewicz, *Róża* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 8.

¹³ T. Kunz, *Róża. Świadectwo, pamięć i imię własne* [w:] *Niepokoje: twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, Warszawa 2014, s. 145–155.

¹⁴ T. Różewicz, *Ocalony* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 20.

Różewicz nie wydaje się zbyt zabiegać o powrót do życia, bowiem silniej działa jego więź z poległymi. Utożsamia się on wręcz bardziej z martwym niż z żałobnikiem, inne postawy wydają mu się niegodne, a odmienne doświadczenia – niesamowite. Opowiada o tym chociażby wiersz *Uczeń czarnoksiężnika*¹⁵:

Po co otwarłem oczy
Zalewa mnie fala kształtów i barw
[...]
Po co otwarłem uszy
napęłniły mnie harmonie żywe
echa głosów umarłych
nawet łza tnie ze zgrzytem twarz
[...]
Po co rozwiązałem język
utraciłem milczenie złote

Jeszcze lepiej widać to w utworze *Przystosowanie*¹⁶, gdzie podmiot porównuje się do spreparowanej skóry:

jestem skórą
nieznanego człowieka
którego wnętrzości
rozniosły szczury
po śmietniskach świata

wypchana skóra
nie kocha nie cierpi
nie śmieje się i nie płacze
udaje udaje
wypchana skóra
jest godna litości

Pozycja depresyjna, w której pozostaje Różewicz, sprawia, że środki poetyckiego wyrazu zostają ograniczone – minimalistyczny, trzymający się empirycznej rzeczywistości wiersz wskazuje nie tylko na bankructwo piękna, ale i na zahamowanie wyobraźni. Dopiero coraz bardziej szeroka i złożona refleksja poety nad tym stanem doprowadzi do ustanowienia całej problematyki „śmierci poezji”¹⁷. Tymczasem nawet wykraczające poza codzienność obrazy nie oddziałują na poetę, nie poruszają go w żaden sposób. Pozostają szare i nija-

¹⁵ T. Różewicz, *Uczeń czarnoksiężnika* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 25.

¹⁶ T. Różewicz, *Przystosowanie* (*Czerwona rękawiczka. Wiersze z lat 1947–1948*) [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., 95–97.

¹⁷ Szerzej o śmierci poezji, zwłaszcza w późniejszej twórczości Różewicza, pisał przekonująco Tomasz Kunz. Por. T. Kunz, „*O pewnych właściwościach tak zwanej poezji*” [w:] tegoż, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od poetyki tekstu do poetyki lektury*, dz. cyt.

kie, o czym Różewicz pisze w wierszu *Wyobraźnia kamienna*¹⁸ z tomu *Czerwona rękawiczka*:

Jakiż obraz ubogi widzę
wyspa palma i tygrys
wymieniam resztę
dla mnie wyobraźalnych elementów
egzotycznego świata
[...]
i te kraje wyspy morza
są jak małe księżycy
nierzeczywiste martwe.

Więc leżę spokojnie obok
kobiety ze złotym warkoczem
ja który znam tylko jeden smak
egzotyczny smak cynamonu
szary człowiek z wyobraźnią
małą kamienną i nieubłąganą.

Kim jest kobieta, która spoczywa obok, i czym jest jedyna egzotyczna rzecz, którą sobie przyswoił, smak cynamonu? Na początek zajmę się owym smakiem, w tym utworze wydaje się bowiem bardziej zagadkowy. Wyobraźalne okazują się obrazy egzotyczne, znane z literatury i innych mediów fantazje o innym, być może rajskim, świecie. Ten świat jest tyleż wyobraźalny, co martwy. Mimo to wydaje się, że wraz z językiem, a może lepiej – wraz z literaturą, poeta posmakował czegoś innego i nieznanego, co pozostanie w pamięci jego mowy na zawsze i co będzie oceniać jego przejrzystą formalnie twórczość. Z drugiej strony ów przywołanie egzotycznych obrazów stanowi kontrast dla bardziej bolesnego doświadczenia – oto poeta leży przy „kobiecie ze złotym warkoczem” i przede wszystkim dla opisanego tego zwykłego, prostego wydarzenia brak mu języka i wyobraźni. Łatwiej mu bowiem wywoływać w umyśle obrazy cudzoziemskich wysp niż opisać codzienność miłości.

To dlatego właśnie poeta będzie poszukiwał źródeł innego pobudzenia i nadziei w miłości, potem zaś w obecności drugiego, wyrzuconego poza wspólnotę, człowieka (zwraca na przykład uwagę na Cyganów w wierszu *Nieporozumienie w tramwaju*, później często na stare kobiety), a także w socjalistycznym projekcie jedności, sprawiedliwości i równości. W tak zarysowanym układzie, przy racjonalnym i materialistycznym nastawieniu „ja”, poszukującego jakiegokolwiek namacalnej pewności, trudno o inne sfery przepracowania niż komunikacja z drugim człowiekiem i daną wspólnotą. W końcu jedyne, co ocalało z zagłady

¹⁸ T. Różewicz, *Wyobraźnia kamienna* (*Czerwona rękawiczka. Wiersze z lat 1947–1948*) [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 62–63.

– weźmy choćby wiersz *Okruch*¹⁹, który w tomie *Niepokój* został umieszczony zaraz po *Róży* – to miłość, i to ta najbardziej intymna²⁰. To kobieta ją przechowała i to ona dzieli ją z zarażonym śmiercią mężczyzną – „połykaczem płomieni z pożogi”, który chciałby, ale nie potrafi przemówić „czarną splekaną wargą”:

Chcę jej powiedzieć
że nasza miłość
jest taka mała
jak gniazdko
wyściełane puchem
i kwileniem.

Uwiła na wulkanie.

Mężczyzna widzi jednak, że kobieta trzyma okrucz tej miłości w dłoni, „uchroniła go [...] biegnąc przez ogień i wodę.” To z jej uczucia dają się także wykrzesać resztki poezji, w nim właśnie poeta pokłada nadzieję na ewentualne przeobrażenie, jak w wierszu *Stąd*²¹:

Jakby promień owionęła owiła
dokoła zbolatego ciała

kokon miłości
wysnuła z siebie
dla mnie

stąd motyle wylatują
[...]
stąd lecą ptasie piski
[...]
stąd miotełka słońca
[...]
stąd świat oglądam
okiem słońca.

Albo jak w wierszu *Uciszenie*²², kiedy rozgniewany niemocą twórczą poeta znajduje ukojenie dzięki kobiecie:

¹⁹ T. Róże wicz, *Okruch* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 9.

²⁰ O miłości wspomina także Tadeusz Drewnowski, ale postrzega ją jako sferę odrębną wobec doświadczenia wojennego. Trudno się jednak zgodzić z powtarzaną przez niego za Ludwikiem Flaszenem tezą, że w poezji Różewicza istnieje jakaś odrębna, sielankowa przestrzeń, w której mieściłaby się miłość erotyczna i rodzinna. Ich relacja jest dynamiczna, istnieją w jednym planie immanencji, w przeciwieństwie do utopijnych obrazów Miłosza. Por. T. Drewnowski, *Stworzyć poezję po Oświęcimiu* [w:] tegoż, *Walka o oddech: bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, dz. cyt., s. 82.

²¹ T. Róże wicz, *Stąd (Niepokój)* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 17.

²² T. Róże wicz, *Uciszenie* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 47.

Zamknąłem oczy
nie chcę widzieć słyszeć mówić
wargą jak różany płatek
otwierasz mi usta.

I wreszcie: jedyna deklaracja wiary w tomie *Niepokój* pojawia się w wierszu *Miłość*²³, w którym poeta opisuje, jak idzie przez miasto z pelargonią, a obserwowane przez siebie życie miejskiego tłumu podsumowuje dość pogardliwym stwierdzeniem „Bzdura obłuda fałsz”. Dla poety bowiem prawdziwa jest tylko jego miłość, a i ona wydaje się krucha, skoro jawi się jako akt wiary dwojga zakochanych ludzi:

To jest prawda:
miłość uszlachetnia
jestem lepszy
odrobinę lepszy
wierzmy w to oboje.

Erotyczne uczucie do drugiego człowieka sprawia, że z traumy na moment błyska możliwość innego afektu – że mimo wszystko pojawiają się u Różewicza inne tonacje uczuciowe, nawet jeśli miłość nie staje się nigdy stałą dyspozycją podmiotu tych wierszy, wybrzmiewa natomiast w ułamkach doświadczeń i fragmentach wierszy, które nie dają się scalić. Ale i trauma z czasem przestanie być dyspozycją stałą. Różewicz będzie podtrzymywał sprzeczność targającą jego „ja”, będzie ciągle przeżywał konflikt między śmiercionośną pamięcią i potrzebą miłości. To doświadczenie jednak zdaje się nie tyle rozrywać „ja” ukazując mu pustkę, ile właśnie poetycko je ożywiać. Ta ambiwalencja wybrzmiewa wyraźnie w ostatnim w *Niepokoju* wierszu *Gwiazda żywa*²⁴:

Przyszędł mój przyjaciel
z dziurą w czole
i obdarł brody misterne
rozpruł brzuch rozkoszy
wyciągnął ze mnie
wiotki kręgosłup płaza
i wszczepił nowy biały mlecz
jak gwiazdę z żywego srebra.

Zmarły przyjaciel przynosi tu coś, co można by nazwać moralnym czy duchowym zapłodnieniem. Zmarły sięga samej podstawy istnienia „ja”, wszczepia weń nowy kręgosłup, „biały mlecz”, a wraz z nim – tu szczególnie istotne wydaje się użycie tradycyjnie poetyckiej metafory – „gwiazdę żywego srebra”.

²³ T. Różewicz, *Miłość* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 44–45.

²⁴ T. Różewicz, *Gwiazda żywa* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 58.

Można by powiedzieć, że to właśnie metaforę wszczepia w poetę zmarły. Jego gest powinien dać się przypisać tanatycznej stronie, zaczyna się przecież od odrzucenia erotyzmu, lecz to właśnie z niego ma narodzić się nowe poetyckie życie. Za tymi metaforami stoi wyobrażenie trzech wertykalnych elementów: miecza, kręgosłupa i mlecza, gwiazda zaś pojawia się dlatego, że mlecz zamienia się w dmuchawiec – także one mogą się wizualnie kojarzyć. Pamięć ofiarowana przez zmarłego nie jest więc waleczną, traumatyczną pamięcią sprawiającą, że poeta i jego czytelnicy będą trwać przy doświadczeniu śmierci. Jest właśnie już odmienioną, poetycką, słabą i delikatną, pierzchającą pamięcią, która poeta będzie chronić, skoro ona właśnie umożliwi mu najbardziej podstawowy gest poetycki. Podobnie jak niedająca się zapomnieć Róża.

W *Niepokoju* Różewicz nie zdobywa się jeszcze na uczucie wobec wspólnoty – nie ma w nim afirmacji rzeczywistości ani troski o bliźniego – jego miłość ma jeszcze naturę romantyczną, dzieje się pomiędzy nim i kobietą. Natomiast już *Czerwona rękawiczka* kończy się wierszem *Jak dobrze*²⁵, pięknym zapiskiem niespodziewanego poczucia nadziei i powrotu człowieczeństwa, którego słynna ostatnia strofa brzmi:

Jak dobrze Jestem z tobą
tak mi serce bije
myślałem człowiek
nie ma serca.

Miłość erotyczna nie mogła wystarczyć pocie, nie zamierzał on bowiem poprzestać na sprawach intymnych. Różewicza bardziej przecież interesowały problemy uniwersalne i sprawy publiczne, chciał się mierzyć z rzeczywistością, zwłaszcza społeczną. Jeśli dwa pierwsze tomy sytuowały się w kontrze do socjalistycznej powojennej propagandy, w kolejnych obserwujemy coraz silniejsze dążenie do zajęcia pozycji poety spraw publicznych, kierującego się w stronę całej wspólnoty. Znamienny byłby tu pierwszy wiersz z tomu *Pięć poematów – Wyznanie*²⁶:

Szedłem pisałem
aby zaludnić
białe miejsca na mapie
wyobraźni I tu zderzyłem się
z żywymi ludźmi
z ich oczu czasem płynęły łzy
a w piersiach
zaciskało się i rozwierzało serce

²⁵ T. Różewicz, *Jak dobrze* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 105.

²⁶ T. Różewicz, *Wyznanie (Pięć poematów. Wiersze z lat 1948–1949)* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 147.

tylko głowa była niema
i naga jak młot

nie znaleźliśmy wspólnego języka

Teraz uczyć się mówić
od początku.

Poeta pisze coraz częściej zgodnie z poetyką i ideologią socrealizmu. Ale nie w tych propagandowych utworach umiejscawiałabym „socrealizm” Różewicza, nawet jeżeli nadal będzie mnie zajmować kwestia socjalizmu i wspólnoty. Kiedy poeta rozszerza spektrum swoich uczuć aż do empatii z innymi ludźmi, a właściwie – z ludem, upewnia się w wyborze języka prostego i komunikatywnego, takiego, dzięki któremu będzie mógł towarzyszyć zwykłemu, prostemu człowiekowi, swojemu *everymanowi*. W tym momencie zaczyna także poczuwać się do odpowiedzialności za tę wspólnotę. Nie chce przekazywać jej swojej traumy – wręcz przeciwnie, czerpie z niej przykład, jak przewycięzać porażenie. Tak można odczytać na przykład wiersz *Odpowiedź*²⁷:

Jeżeli poezja żąda
melancholii i odosobnienia
wyrzeczenia
i rozpaczy
odrzuć ją
Czy miłość do żony
miłość do dziecka
[...]
troska o matkę
czy te ludzkie uczucia
zabijają poezję

Stwórz nową
która buduje
z uczuć powszechnych
słów prostych
[...]
Widzę pręgowane ogniem
boki hańd
widzę czarne dni robocze
które zbiegają się w czyste
kryształy planów

w oświetlonych domach: Ludzie
których kocham
którym rozdałem oczy usta i ręce
i odbieram

²⁷ T. Różewicz, *Odpowiedź* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 167.

Bo każdy z nas chce dotknąć
 pomocnej ręki drugiego człowieka
 i płacze w nocy.

Poeta chce, by to prosty człowiek był jego ciałem, jego zmysłami; odwołuje się przy tym do uniwersalnej ludzkiej zdolności do uczuć i miłości, którą podkreślił sentymentalnym, kiczowatym zakończeniem. Pomału zaczyna budzić się w nim potrzeba zaangażowania w rzeczywistość, do czego trzeba mu nieokreślonego, żywego afektu, który wyzwoli w nim różnorodne i intensywne emocje. Tom *Czas który idzie* kończy charakterystyczny wiersz *Nie śmiem*²⁸:

Spustoszony
 przez śmiech i słowa
 pobity przez
 małe uczucia i rzeczy
 przez pół miłości
 i pół nienawiści
 tam gdzie trzeba krzyczeć
 mówię szeptem
 [...]

 o nowej poezji nie śmiem jeszcze marzyć
 o nowej poezji
 którą
 można przeczuć
 w chwili szczęśliwej

Ta nowa poezja mogłaby rodzić się z zachwyty, entuzjazmu, lecz by tworzyć poezję, która poruszy wszystkich – każdego zwykłego, prostego człowieka – należy jednak wyzbyć się środków poetyckich. Cel poezji pozostaje wówczas polityczny, ale polityczność ta wymaga u swych podstaw jednoczącego afektu miłości. *Wiersze i obrazy* rozpoczyna właśnie taka deklaracja w wierszu *Poetyka*²⁹:

Czysty jest śpiew
 poety
 który służy
 dobrej sprawie

 On omija cmentarzyska
 słów i obrazów

²⁸ T. Róże wicz, *Nie śmiem (Czas który idzie. Wiersze z roku 1950)* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 197.

²⁹ T. Róże wicz, *Poetyka (Wiersze i obrazy. Wiersze z lat 1951–1952)* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 201.

Rozgania szkoły rekwizyty
dotyka serc i rzeczy
pisze wiersze proste

Rozpadają się słowa
którym odjęto miłość
[...]

Pieśń bez miłości
jest martwa
odwróci się od niej lud
obojętny i surowy

[...]

Były w moim życiu
słowa pożegnania
i słowa nienawiści
a potem słowa miłości
a potem widziałem
wydrapane
na więziennym murze
słowa nadziei
Wszystkie one były
jednoznaczne
nie było między nimi
porównania ani przerośni
peryfrazy ani hiperboli
Ale miały w sobie moc sądenia
i moc wzrostu
i miały moc tworzenia

W powyższym wierszu miłość okazuje się taką podmiotową i wspólnotową dyspozycją, która umożliwia w ogóle zróżnicowanie afektów – pojawiają się też nienawiść i nadzieja. Najważniejszym kryterium wspólnoty, obok miłości, okazuje się prawda jednoznacznych słów rodzących się z najbardziej podstawowych, szczerych uczuć. Te uczucia są szczerze wtedy, kiedy poeta wydrapuje je na więziennej ścianie – kiedy pisze przyparty do muru, w sytuacji granicznej i ostatecznej. Właśnie takie słowa umacniają wspólnotę i otwierają ją na przyszłość.

Z kolei w wierszu, który zamyka ten tom, znajdziemy jasne już potwierdzenie potrzeby mówienia w taki sposób, by przekazywać wielorakie tonacje afektywne, dzięki czemu słowa stałyby się konkretne i bliskie jak rzeczywistość – tak bliskie, że zamieniają się w gest, niewinny jak dotyk i prosty jak podanie sobie rąk. Tę naiwność wzmacnia tylko fakt, że opisane marzenie dotyczy „ludzi”, a więc wspólnoty *everymanów*. Mam na myśli, dedykowany Tadeuszowi Borowskiemu, utwór *Pragnienie*³⁰:

³⁰ T. Różewicz, *Pragnienie* [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 236.

Chciałbym dziś mówić tak barwnie i jasno
by dzieci biegly do mnie jak do parku

[...]

Chciałbym tak mówić aby moje słowa
przez łzy dotarły do blasku uśmiechów

Chciałbym dziś mówić spokojnie i cicho
by ludzie mogli ze mną odpoczywać
śmiać się i płakać
i milczeć i śpiewać

Chciałbym dziś mówić gniewnie i surowo
by odnaleźli zgubione marzenia
Skrzydło co kiedyś wytrysło z ramienia

Chciałbym nie mówić
lecz czynić słowami
aby słów moich dotknęli rękami
ludzie

Różewicz pragnie zatem uczestniczyć we wspólnocie swoją poezją, która musi stać się prosta i przezroczysta, zwyczajna jak codzienny gest, ale poruszająca na tyle, by nie dopuścić do egzystencji bezwiednej i bezrefleksyjnej; poezja dotykalna i konkretna powinna działać na rzecz nowych, humanistycznych wartości. Poezja naprawdę ma być „prosta jak podanie ręki”. O emocjonalnym ładunku obnażonego słowa pisał Jan Błóński:

Odtąd poetyka Różewicza zmierzać będzie do coraz precyzyjniejszego i bardziej wyrafinowanego stopienia bezpośredniej wypowiedzi, prostoty języka, oczywistości widzenia – z siłą konkretnego obrazu, przez który wyraża się wzruszenie. Miast na wpeł kontrolowanego potoku spostrzeżeń – wybór znaczących elementów rzeczywistości; i coraz głębsze nasycanie rzeczy uczuciem. Wybór zaś zakłada konstrukcję; dlatego Różewicz stanie się mistrzem kompozycji lirycznej. I wróci zarazem szybko do starych form wypowiedzi lirycznej: lamentu, puenty, refrenu. Starych i bardzo prostych: bo oczyszczonych z balastu zdobnictwa; i bardzo celnych, bo wynikających z owej naturalnej jakby retoryki mowy ludzkiej, jaką posługują się od wielu, wielu wieków wszyscy. Mowa dąży bowiem nie do ozdobności, a do skuteczności; i Różewicz pragnie, aby jego liryka była przede wszystkim skuteczna: aby trafiała wprost do serca.³¹

Tak mówił o swoistym działaniu poprzez poezję sam Różewicz:

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.

³¹ J. Błóński, *Szkic portretu poety współczesnego* [w:] tegoż, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 235.

Metafora, obraz nie przyśpieszają, ale opóźniają spotkanie między odbiorcą i właściwą istotną materią utworu poetyckiego. Utwór ten, moim zdaniem, powinien biec od twórcy do odbiorcy po prostej, nie powinien zatrzymywać się nawet na najbardziej uroczych i, z punktu widzenia estetycznego, pięknych przystankach stylistycznych.³²

Ukrycie, porzucenie lub zatarcie środków literackich wymagających wyższych kompetencji ma być drogą do porozumienia, Różewicz zaś pragnie poruszać czytelnika i zawiązywać szeroką etyczną wspólnotę, w której odżyłyby wartości. Wybiera przepracowanie traumy w afekt nieokreślony, przede wszystkim w uniwersalną, wspólnotową miłość, dzięki której możliwe jest przekazywanie różnorodnych emocji³³ – przynajmniej na początku, później bardziej krytycznie i rozważnie korzysta z wypracowanej formy poetyckiej. Środki Różewicza są prostsze dlatego, że mają stwarzać możliwość uczestnictwa, a poeta zamierza wejść w relację z innymi jako równy, podobny szary człowiek. Ale człowiek aktywny, walczący o podstawowe wartości, pracujący na rzecz perspektywy etycznej. Przede wszystkim zaś jako poeta, który po traumie pragnie odnaleźć odczuwalną zmysłowo rzeczywistość i uczucia łączące go z innymi ludźmi.

Forma wiersza powinna wobec tego sprawić, że rzeczywistość znów złoży się na chwilę w organiczną całość, a we fragmencie ukaże się sens. To zespolenie, zwłaszcza w przypadku poezji, która ma być przedstawieniem prawdy, spełnia się dzięki pasji poety – te dwie rzeczywistości, wnętrza i zewnątrz, spotykają się w pustej, oczyszczonej z literackości, formie wiersza tak, by doszła do głosu poezja przejrzysta i naga, a przez to właśnie poruszająca. Wprawdzie Różewicz uważał, że wytwarza w ten sposób nową formę poetycką, lecz mimo to wielokrotnie używał dualistycznych metafor maski i twarzy czy zdobnictwa i prawdy, by usytuować swoją twórczość po stronie autentyzmu. Przejrzystość tworzy efekt prawdziwości przekazu, a zarazem sprawia, że przekaz ów może dotrzeć do „każdego”.

Najlepiej ów węzeł problemowy traumy, miłości i pamięci podsumowuje wiersz *Równina*³⁴. Poeta na nowo rozpoznaje naturę rzeczywistości i twórczości, jednocześnie zaś wyraża pragnienie, by przemoc łęk i stworzyć się na życie:

Tylko w szorstkich objęciach
rzeczywistości
bije serce
i strumień krwi

³² T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, dz. cyt., s. 153.

³³ Problem przejrzystości, etyki i oddziaływania emocjonalnego jego wierszy omawiał także Kunz: „Różewiczowi chodzi bowiem nie o wywołanie u czytelnika „przeżycia estetycznego”, ale „doświadczenia etycznego”, o obarczenie go odpowiedzialnością, wywołanie autentycznego zaangażowania i reakcji moralnej.” Por. T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od poetyki tekstu do poetyki lektury*, dz. cyt., s. 91.

³⁴ T. Różewicz, *Równina (Równina. Wiersze z lat 1953–54)* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 259–269.

jak słońce
 płynie przez zielone drzewo
 mojego życia
 Ciasno w piersiach własnych
 otworzę się
 jak równina
 przychylna ruchowi i zmienności
 niech mnie napełni
 Ocean życia

Początek wiersza brzmi jednak dwuznacznie, gdy w dalszych partiach okazuje się, że życie poety wypełniają obrazy pomordowanych, od których nie potrafi się uwolnić; „niewypowiedziane obrazy” sprawiają, że życie przenika pamięć śmierci, a realistyczne, szczegółowe i dokładne opisy bliskich zmarłych sugerują wręcz, że to oni są tu żywi. To z tego bolesnego pobudzenia powstaje wiersz:

Och jak kiełkuje
 jak rośnie we mnie
 milczące ziarno
 umarłych owoców
 idzie do światła
 przebija ślepa glinę
 mojego ciała
 przełamuje zdrewniały język

Wraz z obrazami powraca też jednak trauma, zimno i skamienienie – pustka, która nie pozwala zasnąć w nocy:

Nikt nie odpowiada
 pytam z lękiem po raz wtóry
 Kto ze mną idzie
 słyszę Jaka cisza dzwoni
 czy mieszkam w wielkim
 dzwonie bez serca
 pytam po raz trzeci
 kto ze mną idzie
 Słyszę łzy
 które płyną w nocy
 z oczu zamkniętych
 I nie uśniemy

„Nie ja ich trzymam / ale oni mnie zaciskają”, mówi poeta. Nie zamierza zmarłych porzucać, pozostaje z nimi. Pojawia się także Róża, którą poeta „przechował w sobie” pełną życia. A jednak, gdy w nocy słyszy kroki, „odkłada pióro i oddech wstrzymuje”. W ostatniej części poematu następuje niespodziany

przeskok do współczesności. W kraju „planują budowę podziemnych miast / chcą życie / zepchnąć pod ziemię”. Kolejna strofa przynosi z kolei zmysłowy opis życia. Relacja między życiem i śmiercią, współczesnością i pamięcią staje się coraz bardziej ambiwalentna – jakie życie ma zostać ukryte przez nowe budowle? Co ma zostać zepchnięte pod ziemię? Zmarli spoczywają pod ziemią, lecz są to tylko martwe ciała – w ciele poety wciąż jednak żyją. W ostatniej strofie zwraca się on do czytelników „nie schodźcie pod ziemię / przyjaciele”, a wcześniej także „Nie dajcie sobie wmówić / przerażenia i nienawiści”, a więc: nie pozwólcie odebrać sobie radości z tego, co wiecznie zachwycające, przyrody i dzieciństwa. Mimo tego budującego zakończenia trudno uznać, że poeta przez cały wiersz przywoływał postaci zamordowanych jedynie po to, by odwieść innych od przebywania ze zmarłymi.

Między socrealistycznym imperatywem podążania naprzód a powrotem traumatycznych obrazów, Różewicz pragnie zdobyć się na jeszcze inne wyjście. Jego przepracowanie polegałoby na zrozumieniu współzależności pamięci od życia i życia od pamięci, dzięki czemu doświadczenie traumy nie ma mocy absolutnej; jest konieczne w jedną bezseną noc po to, by zrozumieć, że żadne życie, ani to widmowe, ani to obecne, nie może zostać zepchnięte pod ziemię:

Lecz
pod ziemią
nie będzie lasów i majowych łąk
Jakie kwiaty będą tam rosły
jakie drzewa
jakie motyle będą fruwały
jakie ptaki będą gniazda słały
Można zakopać pod ziemię
żelazo beton gład
konstrukcje fabryk
martwych miast
ale nie można przenieść mórz i gór
i wschodów słońca
i biegu zmiennych chmur
Pod ziemią
nie będzie sadów
gdzie w lipcową noc po burzy
biegną chłopcy
przez mrowie czarnych
mokrych traw

Kiedy zarażenie śmiercią wyzwala zarażenie życiem, trauma jako taka mija, otwierając poetę na zmienną rzeczywistość i angażując go w ludzkie sprawy. Miłość do tych, którzy odeszli, nie zabija miłości do tych, którzy ocalili; wręcz przeciwnie, to traumatyczne porażenie, zamknięcie „ja” w powtórzeniu, lękowa niewyraźność i odcięcie od zmysłów nie dopuszczają afektu do głosu. Ale

Różewicz próbował przedstawiać w swoich wierszach ów moment przepracowania. Z jednej strony właśnie z cierpienia wydobywał swój gest krytyczny, najpierw wobec polityki socjalizmu, potem wobec każdej kolejnej, współczesnej mu rzeczywistości politycznej i społecznej. W latach 40. i 50. socjalistyczni krytycy rozumieli przecież, że mimo pewnych deklaracji i pojedynczych wierszy za dużo w tej poezji bolesnych obrazów, a więc, jak to wówczas nazywano, defetyzmu i nihilizmu. Z drugiej strony natomiast ze względu na siebie, czytelników i sztukę nie mógł poprzestać na krytycznym geście. Ważniejszy był etyczny gest poetycki, otwarcie na innego i na przyszłość, próba afirmacji. W immanentnym i skończonym świecie poetyckim Różewicza, pozbawionym obecnej choćby u Miłosza możliwości transcendowania w ponadczasową poezję i wyobraźnię – przyszłość ma szansę zaistnieć jedynie poprzez odniesienie do zastanych relacji międzyludzkich i społecznych, poprzez odrodzenie wartości z podstawowych afektów.

Różewicz otwierał się powoli, najpierw dzięki ukochanej. Nie mógł jednak pozostać poetą erotycznym. Celował w rzeczywistość samą, a w przestrzeni politycznej, którą zastał, wybrał dwuznaczną drogę rozciągającą się między twórczością propagandową a etycznym gestem w stronę innych. Pokrywały się one przecież ze względu na zwrot w stronę zwykłego, prostego człowieka – jedyne bliźniego, z którym można było odbudowywać zrujnowany świat. Ów etyczny odruch i stanie się tym punktem, w którym błyskać będzie pewnego rodzaju pozytywność, zaspokojenie – trudnej – miłości do drugiego człowieka. Za tą miłością kryje się wprawdzie fałszywy fantazmat zwykłego człowieka, który Różewicz będzie w późniejszej twórczości przełamywał, ale to tu zaczyna się zwrot w stronę innego. Tużpowojenna sytuacja poety była skomplikowana, łączyły się tu bowiem pragnienie powrotu do życia, chęć jednoczesnej odbudowy wartości i konieczność pamięci o ich traumatycznym upadku, a także lewicowy światopogląd, odpowiedzialny po części za wybór przejrzystej, komunikatywnej poetyki. Jej niejednoznaczność wynikała z faktu, że potrzeby te były po części zbieżne z oficjalną polityką. Postawa i poezja Różewicza z tamtych lat pozwala lepiej zrozumieć osobiste kompromisy i konflikty z socjalizmem, jakie przeżywali wówczas krajowi twórcy, a przede wszystkim pozwala dostrzec ciągłość i spójność całej drogi twórczej poety.

Aldona Kopkiewicz

‘WORDS ARE FALLING APART / STRIPPED OF LOVE’:
AFFECT, COMMUNITY AND THE ETHICS OF SOCIALIST REALISM
IN TADEUSZ RÓŻEWICZ’S POST-WAR POETRY

Summary

This essay examines the aesthetic and political views of Tadeusz Różewicz as well as the poetics of his verse written between 1945 and 1954. I am interested in the ethical dimension of the poetic affect and the problems of its transmission, or, in other words, the problem of the poet finding his place in the post-1945 community. My analyses show that he did not want to pass on his traumas to others. But equally he did not want to let himself be carried away by the heady optimism of the social realist project. At the same time he had no problems with the officially backed ideal of art that was near to and spoke to the common man. After all, his sympathies were always broadly left-wing. His striving for clarity had as much to do with his desire to be in touch with the ordinary people as with looking for an antidote to trauma. In fact, the medicine he chose to overcome his personal trauma was love; he began with romantic love and moved on to a love that embraced the whole community. It seems that the ethical views that we associate with the later (‘mature’) phase of Różewicz’s work has its roots in his complex relationship with socialist realism.