

PIOTR PIETRYCH Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce

„NIEPOKÓJ” – NIEMAL ZAPOMNIANY TOM POETYCKI TADEUSZA RÓŻEWICZA Z 1947 ROKU

Tytuł mojego szkicu wydawać się może czystą prowokacją, skoro chodzi o jedną z najważniejszych publikacji poetyckich w literaturze polskiej XX wieku. A jednak, mimo powszechnie uznanej rangi, *Niepokój* to książka słabo opisana i słabo funkcjonująca w dyskursie historycznoliterackim. W jakiejś mierze będę starał się to nadrobić, ale chcę również pokazać, że pierwszy tom poetycki Różewicza czytany w oryginalnym kształcie z 1947 roku pozwala w nowy sposób spojrzeć na początki jego twórczości.

1

Zacznę jednak od powodów swoistego zapoznania *Niepokoj*u – dwa są zasadnicze.

Po pierwsze, zjawisko to wiąże się, cokolwiek paradoksalnie, z aprobatą, z jaką poezja Różewicza szybko się spotkała. Już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku zaledwie trzydziestoparoletni autor *Ocalonego* ogłoszony został „klasykiem” – przy okazji wydania, jak na klasyka przystało, *Wierszy zebranych*¹. Rewersem sukcesu było kształtowanie się zestawu wierszy uznawanych za najważniejsze i najbardziej reprezentatywne, a także ich stereotypowych interpretacji. Właśnie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych wczesną poezję Różewicza zaczęto czytać i cenić przede wszystkim jako naznaczone perspektywą „postkatastroficzną” dzieło „pogrobowca wojny”² – co zarazem wiązało się ze spychaniem na margines innych jej wątków: widocznego zwłaszcza w utworach najwcześniejszych zafascynowania poetyką awangardową spod znaku Przybosa czy niebłahego, chociażby ze względów ilościowych, zaangażowania w socrealizm³.

W przypadku *Niepokoj*u kształtowanie się schematów interpretacyjnych równało się sprowadzaniu obszernego i wewnętrznie zróżnicowanego zbioru wierszy do

¹ L. Flaśzen recenzję *Wierszy zebranych* Różewicza (1957) zatytułował po prostu: *Laurka dla najmłodszego klasyka* („Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9, z 27 II – 5 III).

² J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*. W: *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 225, 239. Przywołuję określenia Błońskiego, ponieważ jego *Szkic portretu* to jeden z najważniejszych tekstów kodyfikujących lekturę poezji autora *Ocalonego*.

³ W latach 1950–1956 Różewicz co roku publikował nowy tom poetycki – z wyjątkiem r. 1953, w którym wydał jednak *Wiersze wybrane*.

utworów przywołujących doświadczenie wojny, odczytywanych jako autobiograficzne świadectwo tego doświadczenia. Taki model lektury umacniał się w dekadach następujących –

Model lektury, który identyfikuje osobę autora z podmiotem mówiącym wiersza, narzucał się zwłaszcza w przypadku emblematycznego dla twórczości Różewicza wiersza *Ocalony*, który w odbiorze potocznym stał się swoistą synekdochalną reprezentacją całego jego poetyckiego dorobku i elementem najpowszechniejszego chyba deskryptywnego odpowiednika nazwiska autora⁴.

Tomasz Kunz wspomina o odbiorze potocznym – „klasyk” Różewicz trafił do programów szkolnych – ale traktowanie *Ocalonego* jako po prostu zapisu traumy wojennej autora i jako utworu „synekdochalnie” reprezentatywnego dla jego wczesnej poezji to interpretacja nierzadko akceptowana także przez badaczy literatury.

Powstanie selektywnego kanonu wierszy i ich stereotypowych odczytań to zapewne zjawisko nieuchronne, gdy poeta zdobywa szerszą aprobatę oraz poczytność. W przypadku Różewicza jednak – i tu przechodzę do drugiego powodu swoistego zapoznania *Niepokoju* – był to proces współgrający z jego decyzjami edytorskimi: Różewicz nigdy nie przedrukował tego tomu w oryginalnym kształcie z 1947 roku. Przeciwnie, w zbiorowych wydaniach własnych wierszy zmieniał jego kompozycję i, co istotniejsze, zestaw zawartych w nim utworów, część skazując na zapomnienie, inne poddając redakcyjnym poprawkom, nierzadko daleko idącym. Po raz pierwszy zrewidował i przeredagował *Niepokój* właśnie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, w *Poezjach zebranych*; zmiany wtedy wprowadzone Andrzej Skrendo podsumowuje następująco: „1/5 wierszy została usunięta, połowa zaś pozostałych przerobiona [...]”⁵.

Dla Skrendy, jednego z najważniejszych dziś komentatorów twórczości Różewicza, analiza edytorskich przemian *Niepokoju* to ostatecznie argument za tezą zasadniczą i postmodernistyczną z ducha: Różewicz nieustannie „przepisuje” sam siebie, a „niestabilność konstituuje Różewiczowski idiom”⁶; to zaś, że „niestabilność” jest szczególnie wyraźna w przypadku *Niepokoju*, autor *Przepisywania Różewicza* skłonny jest uznać za gest „arbitralny”, „symboliczny”⁷. Można jednak nadać działaniom i wyborom Różewicza sens konkretny. Można i chyba trzeba, skoro uderzającą cechą recepcji *Niepokoju* pozostaje – antynomiczna wobec tekstowej „niestabilności” – trwałość stereotypów interpretacyjnych z tym tomem związanych, wzmacnianych decyzjami poety „przepisującego” książkę z 1947 roku.

⁴ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 128.

⁵ A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza*. W: *Przodem Różewicz*. Warszawa 2012, s. 124. W oryginalne *Niepokój* zawierał 54 wiersze, w wersji z 1957 r. – 40; liczba ta zwiększyła się nieco w kolejnych edycjach zbiorowych Różewicza (szczegółowe wyliczenie zmian zob. *ibidem*, s. 123–124).

⁶ *Ibidem*, s. 123.

⁷ Za interpretacją „symboliczną” przemawia, zdaniem Skrendy (*ibidem*, s. 133), to, że „przepisując” po raz kolejny *Niepokój* na potrzeby tomu poezji, który ukazał się w 2005 r. w *Utworach zebranych*, „Różewicz pisze swoją pierwszą książkę na nowo, żeby niejako domknąć własną drogę poetycką”. Jednak z oczywistych względów trudno taką interpretację zastosować do wcześniejszych niemal o pół wieku *Wierszy zebranych* z 1957 roku.

2

Trwałość związanych z *Niepokojem* klisz interpretacyjnych nierzadko poświadczają opinie czytelników profesjonalnych, paradoksalnie także te, w których problem stereotypów interpretacyjnych funkcjonujących w odbiorze wczesnej poezji Różewicza jest dostrzegany i werbalizowany, co zdaje się zapowiadać próbę krytycznej ich weryfikacji. Dwie takie nieudane próby chciałbym tu przywołać.

Czytelnika *Niepokoju*, jak i następnych tomów Różewicza, uderza ich wielkie zróżnicowanie wewnętrzne. Napotyka różne tematy, odmienne tonacje, przeciwstawne rozwiązania artystyczne. Nie dostrzega się naturalnie tego zróżnicowania przy redukcji ich do utworów „prawdziwie” Różewiczowskich. Przy takim postępowaniu poezja ta się homogenizuje, ujednolica, gdy naprawdę rządzią nią krańcowe przeciwieństwa. Gdy się w wierszach Różewicza szuka tylko charakterystycznych dla jego pokolenia głosów, nie słyszy się innych, niekiedy równie istotnych.

– konstatował już w latach siedemdziesiątych XX wieku Tadeusz Kłak⁸. Konstatacja to bardzo trafna i inspirująca, ale w tekstach Kłaka poświęconych początkom działalności literackiej Różewicza⁹ pozostaje swego rodzaju niespełnioną obietnicą.

Badacza bowiem nie interesuje krytyczny ogląd „homogenizacji”, którą naznaczona jest recepcja *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki*, lecz zupełnie inne zagadnienie: dlaczego te tomy poetyckie „o przełomowym znaczeniu”¹⁰ nie od razu zdobyły powszechną aprobatę. Ostatecznie Kłak, zafascynowany twórczością Różewicza i pełen dla niej uznania, buduje opowieść o poezji autora *Niepokoju* jako osiągnięciu tak przemyślanym i nowatorskim¹¹, że nie byli mu w stanie sprostać nawet nietuzinkowi czytelnicy. Narracja ta ma ciemną stronę: wpływa na interpretacje przywoływanych faktów, jest na swój sposób tendencyjna. Przykładem może być efektowne stwierdzenie z początku *Kontekstów „Niepokoju”*:

O *Najcichszym sztandarze* Adama Włodka pisano więcej niż o *Niepokoju*, pierwszemu poświęcili swe pióra krytycy i pisarze uznani (Kazimierz Czachowski, Kazimierz Wyka, Jerzy Zagórski), o wczesnych książkach Różewicza pisali raczej rówieśnicy, jeśli nie liczyć okazjonalnych wypowiedzi Leopolda Staffa i Juliana Przybosa¹².

Perswazyjna moc tego stwierdzenia zawartego w rozprawie, w której tytule podkreśla się wagę kontekstów, wynika właśnie z braku precyzji w zarysowaniu

⁸ W roku 1977 T. Kłak opublikował rocznicowy tekst *XXX lat „Niepokoju”* („Poezja” 1977, nr 11), który następnie rozszerzył i pod tytułem *Wokół „Niepokoju” Tadeusza Różewicza* zamieścił w swojej książce *Reporter róż. Studia i szkice literackie* (Katowice 1978). Cyt. za przedrukiem w późniejszej pracy T. Kłak, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza* (Katowice 1999, s. 91), w której szkic ten ukazał się w identycznym kształcie, poza, niezbyt fortunną, zmianą tytułu na: *Konteksty „Niepokoju”*.

⁹ W *Spojrzeniach* obok *Kontekstów „Niepokoju”* znalazł się obszerny, napisany w latach dziewięćdziesiątych, tekst T. Kłak, *Wejście Różewicza*.

¹⁰ Kłak, *Spojrzenia*, s. 81.

¹¹ W *Kontekstach „Niepokoju”* to ważna supozycja, która została zwerbalizowana w *Wejściu Różewicza*, gdzie Kłak (*Spojrzenia*, s. 35) wprost stwierdza, że młody poeta „zamierzał iść konsekwentnie obroną przez siebie drogą” i konsekwentnie „budował fundamenty całej swojej liryki”, dokonując tym samym literackiego przełomu – „bowiem liryka ta powodowała prawdziwy przełom w poezji polskiej, i nie tylko w niej, otwierała nową epokę poetycką”.

¹² *Ibidem*, s. 81.

tychże. W niemałym stopniu zainteresowanie dla tomiku *Włodka* wiązało się z tym, że ukazał się on w 1945 roku i był nie tylko jedną z pierwszych publikacji poetów wówczas najmłodszych, ale w ogóle jedną z pierwszych po wojnie publikacji poetyckich (*nb.* Wyka odniósł się do wierszy *Włodka* zdecydowanie krytycznie¹³); *Niepokój* ogłoszony został półtora roku później, co może się wydawać niezbyt dużym dystansem czasowym, lecz wtedy oznaczało to już zupełnie inną sytuację wydawniczą i zdecydowanie bogatsze w wydarzenia życie literackie. Jednak przede wszystkim trudno zgodzić się z sugestią, że wyjątkowość Różewicza pozostawała niedostrzeżona, skoro jeszcze przed ukazaniem się *Niepokoju*, gdy jego wiersze znano tylko z publikacji prasowych, kształtowała się opinia, że jest on jedynym młodym poetą, „przed którym zdaje się być otwarta droga wybitnych osiągnięć”¹⁴, opinia podzielana publicznie także przez Wykę¹⁵.

Wątpliwości budzą nie tylko szczegółowe stwierdzenia, ale i budowane przez Kłaka uogólnienia. Tezie, że młodzi pisarze i poeci byli jakoś marginalizowani w powojennym życiu literackim¹⁶, przeciwstawić można dokładnie odwrotną i, jak się wydaje, lepiej uargumentowaną tezę Zbigniewa Jarosińskiego, który podkreślał, że po 1945 roku twórcy z pokolenia 1920 niezwykle szybko stali się ważnymi postaciami w polskiej literaturze¹⁷.

Ale największą wadą narracji Kłaka jest zaniechanie. Choć badacz dostrzega w tomie poetyckim Różewicza „krańcowe przeciwieństwa”, nie zajmuje się problemem, w jakim stopniu ich występowanie wpłynęło na odbiór *Niepokoju*, czy jego „przełomowość” była w ogóle dostrzegalna, skoro pojawiała się uwikłana w owe „przeciwieństwa”. Pytania te prowadzą do jeszcze jednego, bardziej zasadniczego: w jakim stopniu „homogenizacja” wczesnej poezji Różewicza, jej „redukcja [...] do utworów »prawdziwie« Różewiczowskich”, tej poezji jednak dobrze się przysłużyła, wydobywając, a może wręcz współtworząc jej przełomowość?

3

Drugi znaczący tekst próbujący podważyć spetryfikowane sposoby lektury *Niepokoju*, który chcę tu przywołać, to szkic Krzysztofa Kłosińskiego zawarty w jego książce *Poezja żalu* i zatytułowany po prostu „*Niepokój*” *Tadeusza Różewicza*¹⁸. Kłosiński źródło stereotypów w odczytywaniu wczesnych wierszy Różewicza widzi

¹³ K. Wyka, *Wiersze Włodka*. „Odrodzenie” 1945, nr 40, z 2 IX.

¹⁴ Jaszcz [J. A. Szczepański], *Punkty kontrolne*. „Dziennik Literacki” 1947, nr 1, z 7–14 III. Kłak zna ten artykuł i przywołuje sąd Jaszcz – w innym miejscu swojej rozprawy (*Spojrzenia*, s. 114).

¹⁵ Zob. *Kto jest realistą? Rozmowa z K. Wyką*. „Dziennik Literacki” 1947, nr 10, z 9–15 V: „Wiersze zebrane w *Niepokoju* Różewicza bardziej mnie przejęły w tomie niż rozproszone po czasopismach. Jedyny to autentycznie młody głos po tych ciemnych czasach wojennych”. Prywatnie Wyka był w ocenie *Niepokoju* bardziej wstrzemięzliwy, o czym będzie jeszcze mowa, ale nieodmiennie wyróżniał Różewicza na tle innych młodych poetów.

¹⁶ Kłak, *Spojrzenia*, s. 81–82.

¹⁷ Z. Jarosiński, *Rok 1945 jako cezura literacka*. W zb.: *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 1996, s. 19.

¹⁸ K. Kłosiński, „*Niepokój*” *Tadeusza Różewicza*. W: *Poezja żalu*. Katowice 2001. Pierwsza, naj-

w marginalizowaniu czy wręcz pomijaniu ich literackości. Traktowanie *Ocalonego* jako „*das Literarische Kunstwerk*” – Kłosiński dość nieoczekiwanie robi tu aluzję do Ingardena – „zostało zaraz po wojnie uniemożliwione”, ponieważ doszło do „szczególnej fiksacji sensów”, wynikającej z narzucenia „kagańca kontekstu historycznego”¹⁹. Autor *Poezji żalu* przywołuje Edwarda Balcerzana, który już w latach siedemdziesiątych pisał:

W 1947 roku, kiedy ukazał się *Niepokój* Tadeusza Różewicza, trudno by oczekiwać recepcji preferującej fikcyjność opowiedzianych w tym wierszu wydarzeń. Bez wątpienia, *Ocalony* Różewicza jest dziełem sztuki i pełna interpretacja musi ten fakt uwzględnić. [...] Ale dla czytelnika z 1947 roku *Ocalony* był przede wszystkim wyznaniem autora (nie podmiotu fikcyjnego), znakiem zwróconym ku niedawnej przeszłości narodu (a nie ku przestrzeni wewnątrztekstowej), jak i inne, wspomnieniowe, publicystyczne itp. dokumenty okropności wojny. [...] Jego poetyckość miała sens instrumentalny: jak w folklorze *in statu nascendi*²⁰.

Utożsamiając „fikcyjność”, o której pisał Balcerzan, z literackością, Kłosiński zwraca uwagę na jej istnienie we wczesnych wierszach Różewicza, pokazuje ich uwikłanie w procedury metaforyzacyjne i relacje intertekstualne.

Interpretacje Kłosińskiego, erudycyjne i wyrafinowane, oparte na odwołaniach do autorytetów humanistyki przelomu wieków (Derrida, de Man, Lacan), mają jednak zaskakująco słabe fundamenty filologiczne. Jedną z konsekwencji „przepisywania Różewicza” jest to, że, jak zauważył Skrendo przy innej okazji, „nie wszyscy, którzy spierają się o jego [tj. *Niepokój*] rolę w historii polskiej poezji, sięgają po pierwodruk”²¹ – i Kłosiński może być właśnie przykładem takiego badacza. Tylko formalnie bowiem zajmuje się tomem z 1947 roku, *de facto* zajmując się jego „zreprodukowaną” przez poetę wersją: konsekwentnie przywołuje wiersze z *Niepokoj*u za wydaniem zbiorowym poezji Różewicza z 1988 roku.

Nie mniej istotny jest inny anachronizm pojawiający się w rozważaniach Kłosińskiego. Naruszenie „normalności”²² w traktowaniu wierszy Różewicza jako dzieł literackich wiąże badacz z dominującym wśród czytelników przekonaniem o „dokumentalnym” charakterze tych utworów. Lecz choć w cytowanym tu, a także przez

obszerniejsza część tego tekstu, poświęcona wierszowi *Róża*, ukazała się najpierw w „Pamiętniku Literackim” (1999, z. 1) pt. *Imię róży* i bywa często przywoływana za pierwodrukiem.

¹⁹ Kłosiński, „*Niepokój*” Tadeusza Różewicza, s. 154–155.

²⁰ E. Balcerzan, *Interpretacja jako „próba całości” (na przykładzie polskiej liryki powojennej)*. W zb.: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji. Studia*. Red. J. Sławiński, J. Święch. Wrocław 1979, s. 87. Zob. też E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1982, s. 24–25. Łatwiej w tym przypadku zacytować bezpośrednio Balcerzana niż Kłosińskiego, ponieważ jego uwagi uwikłane zostały w referowanie i komentowanie fragmentu *Interpretacji jako „próby całości”*, z którego pochodzi ten cytat. Referowanie to zresztą w pełni aprobatywne, co z dwóch powodów warto podkreślić. Po pierwsze: Balcerzan traktuje *Ocalonego* jako oczywistą synekdochę wczesnej poezji Różewicza i u Kłosińskiego brak sygnałów dystansu wobec tego zabiegu. Po drugie: zaskakuje u autora piszącego pod koniec XX w. i czytelnego w literaturze postmodernistycznej aprobatą dla stanowiącej fundament sformułowań strukturalisty (w latach siedemdziesiątych XX w.) Balcerzana wyraźnie modernistycznej opozycji „dzieła sztuki” i „dokumentu”; być może, wątpliwości, jakie pociąga za sobą odwołanie się współcześnie do tej opozycji, Kłosiński stara się zamaskować Ingardenowską peryfrazą.

²¹ A. Skrendo, *Twórczość Tadeusza Różewicza w zarysie*. W: *Przedem Różewicz*, s. 14.

²² Kłosiński, „*Niepokój*” Tadeusza Różewicza, s. 155.

Kłosińskiego, fragmencie artykułu Balcerzana mowa o „czytelniku z 1947 roku”, autor *Poezji żalu* pokazuje istnienie tego przekonania nie na podstawie pierwszych opinii o *Niepokoju*, ale – tekstów późniejszych, poczynając od ważnych ujęć Błońskiego i Wyki z lat pięćdziesiątych. Najwyraźniej źródłem wyobrażeń Kłosińskiego (i Balcerzana) na temat „czytelnika z 1947 roku” są, wbrew tej peryfracie, sposoby interpretacji poezji Różewicza, które zaczęły się kształtować w dekadzie następnej i przez badaczy zostały ekstrapolowane na lata czterdzieste.

Anachronizmy w rozważaniach Kłosińskiego powodują, że rewersem niechęci do „kagańca kontekstu historycznego” okazuje się w nich stereotypowe postrzeganie tego kontekstu. Rozumowanie autora *Poezji żalu* warto więc odwrócić: to nie kontekst historyczny jest „kagańcem [...]”, któremu zawdzięczamy ową szczególną fiksjację sensów w odczytaniu takich wierszy, jak *Ocalony*²³, ale przeciwnie: „fiksjacja sensów” wiąże się ze schematycznym postrzeganiem owego kontekstu i jego oddziaływania na poezję Różewicza.

4

Na zakończenie uwag wstępnych warto przywołać recenzje *Niepokoju*, zasadnicze źródło wiedzy na temat „czytelnika z 1947 roku”. Nie potwierdzają one przekonania, które zyskało potem status oczywistości, że tom młodego poety czytano jako „dokument okropności wojny”, a jego „poetyckość” miała dla pierwszych czytelników jedynie „sens instrumentalny”. Było właściwie dokładnie odwrotnie: *Niepokój* czytano przede wszystkim – użyjmy jeszcze jednego określenia Balcerzana – w „prze-strzeni wewnątrztekstowej”, jako tom poetycki i to właśnie jego „poetyckość” głównie interesowała recenzentów.

Wyrazistym tego przykładem może być omówienie *Niepokoju* opublikowane przez Stanisława Lema. Odnotował on tematykę wierszy, wskazując na ich „wydźwięk” – „Wydźwięk poezji Różewicza jest pesymistyczny: przeżycia okupacji rozbiły mu hierarchię pojęć etycznych i wiare” – ale zrobił to dosłownie w jednym, tym właśnie, zdaniu. Natomiast nieliczne w recenzji obszerniejsze cytaty, choć pochodzą z utworów wojnę przywołujących, posłużyły Lemowi do rozważania kwestii warsztatowych: *Dole*, mówiącą o zabitym partyzancie, zacytował, chcąc unaocnić czytelnikowi i pochwalić obrazowanie oparte na „niedocenianej prostocie”, z kolei fragment wiersza *Z domu mojego*, którego bohater stracił w wyniku wojennego kataklizmu dom rodzinny i najbliższych, został przywołany, aby pokazać metaforę Różewicza, to, że młody poeta umiał trafnie wykorzystać „metaforę na służbie kształtu lirycznego”²⁴.

Dla recenzentów ważnym „wewnątrztekstowym” zagadnieniem była kwestia inspiracji literackich widocznych w wierszach *Niepokoju*. Jako oczywiste odnotowywali oni związki z poezją Przybosa, ale wskazywali też na inne zapożyczenia i pokrewieństwa, w tym – co warto podkreślić, bo potem ten trop z interpretacji

²³ *Ibidem*, s. 154.

²⁴ S. L e m, *Wiersze Różewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 45, z 9 XI, s. 6. Jako ciekawostkę warto odnotować, że późniejszy wybitny prozaik recenzję *Niepokoju* napisał z pozycji... młodego poety katolickiego.

poezji Różewicza zniknie – na źródła literackie dykcji sprozaizowanej, która po latach stanie się synonimem poezji „Różewiczowskiej”: w użyciu takiej dykcji recenzenci dość zgodnie, różnie zresztą to oceniając, widzieli wpływ poezji francuskiej, Apollinaire’a i surrealistów, a także okupacyjnej poezji Miłosza. Ponownie posłużyć tu recenzją Lema: w „prostocie” *Doli* dostrzegł on „coś z Miłoszowskich skrótów lirycznych” i podobieństwo do „oszczędnej w wypowiedzi przedwojennej poezji francuskiej”²⁵.

Natomiast zdecydowanie mniejsze zainteresowanie budził w recenzentach *Niepokoju* zapis doświadczenia wojennego; jeden z nich – co z punktu widzenia późniejszych wyobrażeń o „czytelniku z 1947 roku” wydawać się może niezrozumiałą osobliwością – w ogóle pominął wojenną tematykę wierszy Różewicza milczeniem²⁶. Był to przypadek skrajny, ale wyjaskrawiający tendencję dominującą w omówieniach książki młodego poety.

Przywołać tu wszakże trzeba jeszcze jedną recenzję, która ukazała się w „Odrodzeniu” i której autorem był Jerzy Zawieyski. To tekst ważny zarówno ze względu na miejsce publikacji, jak i ze względu na wysoką rangę autora w ówczesnym życiu literackim, a także dlatego, że podkreśla znaczenie tematu wojny w wierszach Różewicza, co więcej, do pewnego stopnia antycypuje późniejsze sposoby ich interpretacji. Ale nawet Zawieyski, który uznanie dla utworów z *Niepokoju* wyrażał przez przypisywanie im „realistyczności” – mówił o ich „realizmie poetyckim” czy po

²⁵ *Ibidem*. Dostrzeganie intertekstualnego aspektu prozaizacji, która pojawiła się w wierszach Różewicza, wpływu, a co najmniej „pokrewieństwa” między nimi a „poetyką uproszczonego nadrealizmu” było dla krytyków w drugiej połowie lat czterdziestych czymś oczywistym. J. Błoński (*Poezja Różewicza. „Twórczość”* 1949, z. 7, s. 113), którego wyrażenia z recenzji *Czerwonej rękawiczki* tu przywołuję, ukonkretnia to skojarzenie wskazując „pokrewieństwa” między *Ocalonym* a wierszem P. Éluarda *Gabriel Péri*. Jednocześnie warto w tym kontekście zauważyć, że utrwalanie się sposobu lektury wczesnej poezji Różewicza jako przede wszystkim dzieła „pogrobowca wojny”, do czego Błoński w pełni przyczynił *Szkicem portretu poety współczesnego* w połowie dekady następczej, oznaczało zacieranie intertekstualnych uwikłań tej poezji. Proces to dobrze widoczny właśnie w *Szkiecie portretu*. Co prawda, ze wskazania na „pokrewieństwo” ani z zestawienia *Ocalonego* z *Gabrielem Péri* Błoński (*Szkic portretu poety współczesnego*, s. 239) w tym tekście nie rezygnuje, ale podkreśla, że ma na myśli jedynie „pozorną wycieczkę wpływologiczną”, i mówi zdecydowanie: „Powtarzam: nie chodzi o wpływ, bo go nie ma, ale o analogię”. Jednak stanowczość Błońskiego nie wydaje się uzasadniona, wątpliwy jest bowiem jej fundament, twierdzenie, że awangardowych poetów francuskich „Różewicz po prostu nie znał – bo nie znał ich języka, jak chętnie przyznaje” (*ibidem*, s. 237). W drugiej połowie lat czterdziestych ukazała się głośna wtedy *Antologia współczesnej poezji francuskiej* opracowana przez A. Ważyka (Błoński przywołuje ją zresztą w przypisie, zob. *ibidem*, s. 273), ukazała się, co prawda, w roku wydania przez Różewicza *Niepokoju*, ale przekłady w niej zawarte były wcześniej publikowane w prasie literackiej i Różewicz kilka miesięcy przed wydrukowaniem *Ocalonego* w „Odrodzeniu” mógł czytać *Gabriela Péri* P. Éluarda (*Wiersze. „Kuznica”* 1945, nr 9, z 28 X), wpływu nie da się więc wykluczyć. To prawdopodobna hipoteza, w dodatku jest rzeczą pewną, że Różewicz w pierwszych latach działalności literackiej wiersz Éluarda poznał i najwyraźniej go cenił, skoro sam napisał utwór poświęcony pamięci francuskiego komunisty, zamordowanego w czasie wojny przez hitlerowców, utwór, który także zatytułował *Gabriel Péri* (pierwodruk, w dziesiątą rocznicę śmierci Périego: „Twórczość” 1951, z. 10; przedruk w: T. Różewicz, *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1952) i w którym cytuje fragmenty wiersza Éluarda w przekładzie J. Kotta, opublikowanym po raz pierwszy w „Kuznicy” jesienią 1945 (a następnie zamieszczonym w antologii Ważyka).

²⁶ Zob. W. Kiwiłszo, *Dlaczego poezja niepokoju?* „Wiesź” 1948, nr 6, z 8 II.

prostu o „realizmie” – i stwierdzał, że „Wiersze, wyrosłe z wojny, są obnażeniem faktów”, że wyrażają „surową prawdę”, nie traktował ich ostatecznie jako prostej ekspresji „faktów” i „prawdy”. Widział w nich bowiem nie tyle „dokument”, ile jednak – i przede wszystkim – osiągnięcie artystyczne, pisał o „wrażeniu poetyckim dużej miary” oraz o „zwycięstwie poety”²⁷.

5

Opublikowany wiosną 1947 *Niepokój* zawierał 54 utwory i były to, jak głosiła zamieszczona na końcu tomu adnotacja, „Wiersze z lat 1945–1946” (N 71²⁸). W zdecydowanej większości – tylko siedmiu z nich to nie dotyczy – utwory te były wcześniej drukowane w pismach literackich, w których nazwisko Różewicza pojawiała się od września 1945, kiedy zadebiutował na łamach „Odrodzenia”. *Niepokój* miał zarazem charakter tomu wierszy zebranych z okresu, o którym mowa w adnotacji: Różewicz włączył do niego właściwie wszystkie opublikowane wcześniej w prasie utwory poetyckie (poza satyrycznymi, drukowanymi głównie w „Szpilkach” i w śląskim „Kocynrze”²⁹). Wyjątki są nieliczne i jedynie potwierdzają regułę: do książki nie wszedł wiersz *Do żołnierza-tułacza*, opublikowany w 1946 roku we wrześniowym numerze tygodnika „Wies”, zapewne w związku z rocznicą wybuchy wojny, bo powstał w okresie okupacji, nosił datę „1943 r.”³⁰; w *Niepokoju* nie znalazła się *Elegia na powrót umarłych poetów*, manifest niechęci do poezji tradycyjnej, w tym przypadku zdecydował zapewne publicystyczno-satyryczny charakter utworu³¹; Różewicz do *Niepokoju* nie włączył również *Katastrofy*, mówiącej o tragicznym wypadku kolejowym, który to wiersz po ukazaniu się w „Odrodzeniu” sprowokował w prasie rozważania o „katastrofie w poezji”, bulwersował bowiem dosadnością obrazowania, w tym erotycznego³².

Pomijając te wyjątki, *Niepokój* zbierał wszystkie opublikowane wcześniej nie-

²⁷ J. Zawieyski, *Poezja niepokoju*. „Odrodzenie” 1947, nr 42, z 19 X, s. 5.

²⁸ W ten sposób lokalizuję cytaty z tomu: T. Różewicz, *Niepokój*. Kraków 1947. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

²⁹ Część z nich poeta włączył do tomu *Uśmiechy*, wydanego dopiero w r. 1955, warto więc pamiętać, że powstawały one równoległe z „poważnymi” wierszami z *Niepokoju*, że, mówiąc inaczej, autor *Ocalonego* pisywał jednocześnie utwory satyryczne i humorystyczne.

³⁰ T. Różewicz, *Do żołnierza-tułacza*. „Wies” 1946, nr 34/35, z 1–7 IX. W późniejszych przedrukach tego utworu poeta zaznaczał, że jego współautorem był Janusz Różewicz – zob. *Nasz starszy brat*. Oprac. T. Różewicz. Wrocław 1992, s. 5.

³¹ T. Różewicz, *Elegia na powrót umarłych poetów*. „Pokolenie” 1946, nr 1.

³² T. Różewicz, *Katastrofa*. „Odrodzenie” 1946, nr 43, z 27 X. Zob. Wład, *Katastrofa w poezji*. „Rzeczpospolita” 1946, nr 298, z 29 X, s. 6. Autor felietonu domyśla się, że gdy Różewicz pisze o „uśmiechniętych zadach kobiet / na kartofliskach” obserwowanych przez jednego z pasażerów pociągu, chodzi o oddanie „rozpalonej wyobraźni chłopca”, tym niemniej uznaje to wyrażenie za dowód upadku poezji, podobnie jak opis kłopotów bohatera z artykulacją („Pijany, słowa ciągnął / z ust jak ślimaki / oślinione i śliskie / przyklejał do szyby”); felieton zamieszczony w ogólnopolskim dzienniku przedrukowywany był w prasie lokalnej. Warto przy okazji odnotować, że już w październiku 1946 Różewicz, co „Wład.” konstatuje oczywiście z dystansem, zaliczany był „do niecodziennych zjawisk w szkółce poetyckiej Przybosa”.

satyryczne utwory Różewicza z lat 1945–1946³³, i to zbierał o tyle dosłownie, że autor przedrukował je w książce bez wprowadzania żadnych znaczących zmian³⁴.

Obfitość prasowych pierwodruków wierszy tworzących *Niepokój* jest faktem wartym uwagi i wykorzystania. Choć oczywiście nie można traktować dat pierwodruków jako danych rozstrzygających kwestię czasu powstania poszczególnych utworów, uwzględnienie tych dat pozwala nałożyć na zawartość książki Różewicza pewien porządek chronologiczny (w tomie kolejność pierwodruków nie została zachowana) i w efekcie wydobyć z niej interesujące informacje.

Taki zabieg ujawnia przede wszystkim wyraźną ewolucję: w ciągu mniej więcej półtora roku, od września 1945 do wczesnej wiosny 1947, kiedy w prasie literackiej drukowane są wiersze, które wejść już do *Czerwonej rękawiczki*, Różewicz przechodzi od wzorowania się na awangardowej poezji Przybosia do poetyki zdecydowanie bardziej ascetycznej, ograniczając czy wręcz rugując metafory na poziomie zdania

³³ Bez przebadania archiwum poety trudno wypowiadać się o wierszach, które wtedy zapewne powstały, ale nie zostały zakwalifikowane przez autora, bądź jego ówczesnego mentora Przybosia, do druku (zob. interesujący list Przybosia do Różewicza z września 1945, w którym pojawia się kilka tytułów wierszy młodego poety, nie zawsze dających się dziś zidentyfikować – T. Różewicz, *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 139). Na podstawie dostępnych materiałów można wymienić jeden taki przykład, bardzo zresztą interesujący: wiersz *O małości piosenka*. Z. Majchrowski (Różewicz, Wrocław 2002, s. 86) opublikował zdjęcie maszynopisu tego utworu, datowanego „kwiecień 1945 r.”, z poprawkami Przybosia, dającymi wyobrażenie o wskazówkach, jakie mistrz kierował do młodego ucznia. Ale nie mniej interesujące jest to, że wiersz opowiadający o groźnym dla wroga, lecz czułym dla niemowlęcia żołnierzu – „radzieckim / płowym / lwie”, włączony przez Różewicza do tomu *Czas który idzie*, wydane w r. 1951, kiedy utwór ten mógł sprawiać wrażenie sielankowej idealizacji rzeczywistości końca wojny dokonanej zgodnie z wymogami socrealizmu – powstał jednak w r. 1945, a tym samym zdumiewająco uproszczoną i sentymentalną wizję radzieckich „lwów” w całości zapisać trzeba na konto autora.

³⁴ W przypadku dwu wierszy: *Martwy owoc* i *Z domu mojego*, zmiana polegała na nadaniu im tytułu – w pierwodruku tytułu one nie miały (zob. „Odrodzenie” 1946, nr 33, z 18 VIII). Jedynym w znaczącym stopniu zmienionym utworem w *Niepokoju* był *Przemarsz przez wieś*, pozbawiony w edycji książkowej w stosunku do pierwodruku („Pokolenie” 1946, nr 3, z 1 X, s. 5) siedmiu końcowych wersów:

Dziewczynka ścisnęła lalkę czerwoną i niebieską
otwarła usteczka na ogromnego Szefa
z piskiem uciekła
na plecach drżały warkoczyki
śmieszne mysie ogonki z kokardami.

Kiedy odeszli rozchyliły się na szybach
białe kwiaty pod tchnieniem gorących warg. [w. 27–34]

Zmiana może być odczytana jako istotna: w jej wyniku wiersz nabiera innego charakteru, nie jest już tylko rodzajową scenką, a to, co owe końcowe wersy poprzedzało i było w pierwodruku tylko poetyckim opisem obrazka wiszącego na ścianie chłopskiej chaty, stając się zakończeniem, jednocześnie wprowadza wzniosłą sugestię błogosławieństwa dla odwiedzających chatę partyzantów:

na obrazach wschodziły aureole
i biała Gołębica migotała piórami
nad Synem. [w. 24–26]

Ale niewykluczone, że jest to zmiana przypadkowa: siedem wersów zamykających *Przemarsz* w niewielkim rozmiarze *Niepokoju* powinno się znaleźć na następnej stronie książki i, być może, „wypadło” przy łamaniu tekstu (zob. N 43–44).

i zbliżając styl swoich utworów do języka potocznego. Jednocześnie chronologiczna perspektywa pierwodruków pozwala dostrzec, że proces uwalniania się spod wpływu Przybosia miał w przypadku autora *Niepokoju* przebieg złożony i meandryczny, nie było nagłego zwrotu czy zerwania. Tak więc np. *Śmierć podchorążego*, w której Różewicz sięga po Przybosiozowskie metafory, aby pisać o doświadczeniu wojennym (będzie jeszcze o tym utworze mowa), został opublikowany po *Ocalonym*, funkcjonującym potem jako sztandarowy przykład tematyki i poetyki „Różewiczowskiej”³⁵.

Różewicz tuż po wojnie rozpoczynał od fascynacji awangardą w wersji Przybosia, aby następnie przejść szybką i radykalną ewolucję od metaforyzacji do prozazacji swoich wierszy. Na takim poziomie uogólnienia są to fakty w pracach Różewiczowi poświęconych odnotowywane; stosunkowo dużo pisano o wpływie Przybosia na najwcześniejsze wiersze autora *Niepokoju*³⁶. Ale warto do tej kwestii wrócić, ponieważ i ten wpływ, i związana z wyzwaniem się spod niego ewolucja twórczości poetyckiej Różewicza traktowane bywają zazwyczaj jako zjawiska marginalne, rozgrywające się gdzieś na obrzeżach tomu z 1947 roku. Tymczasem tom ten, chociażby ze względu na swój charakter „wierszy zebranych”, zapisywał zarówno ów wpływ, jak i ową ewolucję w sposób wyraźny, co miało istotne konsekwencje dla jego odbioru.

A był to na początku, tzn. w roku 1945, wpływ bardzo silny. Już w kwietniu tego roku Różewicz opublikował manifest *Rekwizyty i ducha*, w którym objawił się jako zwolennik poezji rozwijającej idee Awangardy Krakowskiej. Manifest otwierało gromkie stwierdzenie: „Poeta, jako twórca rzeczy nowych, jest nowatorem i rewolucjonistą”³⁷, całość zaś niewielkiego tekstu brzmiała „jak telegraficzne streszczenie programu poetyckiego Tadeusza Peipera z jego *Nowych ust*”³⁸. Warto też zauważyć, że choć w kwietniu 1945 działania wojenne jeszcze trwały, a Różewicz miał za sobą wszystkie przeżycia, które złożyły się na jego osobiste doświadczenie wojny (w tym te najistotniejsze – udział w partyzantce, śmierć brata Janusza), w manifeste brak do niej odniesień, co sugeruje, że, zdaniem autora, nie miała ona wpływu na zasady tworzenia poezji. To oczywiście tylko sugestia *Rekwizytów i ducha*, trudno powiedzieć, w jakiej mierze świadomie wprowadzona, choć warta odnotowania, zwłaszcza w kontekście późniejszych wypowiedzi Różewicza na ten temat; ale, rzecz jasna, manifest miał przede wszystkim poświadczać aspiracje twórcze autora. Jest też w jakimś stopniu naturalne i zrozumiałe, że choć początkujący poeta pisze o „rzeczach nowych”, „nowatorstwo” oznaczało w jego przypadku wybór mistrza literackiego i próby jego naśladowania; a to, że Różewicz wybrał Przybosia, nie było czymś niezwykłym ani oryginalnym, jak stwierdza Grzegorz

³⁵ T. Różewicz: *Ocalony*. „Odrodzenie” 1946, nr 15, z 14 IV; *Śmierć podchorążego*. Jw., nr 21, z 26 V. Jeszcze później, prawie pół roku po pierwodruku *Ocalonego*, ukazał się wiersz *Żywi umierali* („Pokolenie” 1946, nr 3, z 1 X), w którym Różewicz próbuje metaforycznie przedstawić zagładę Żydów.

³⁶ Zob. A. Skrendo, *Przyboś i Różewicz. Paralela*. W: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005; autor daje tu także przegląd wcześniejszych opinii na temat relacji między oboma poetami.

³⁷ Tekst Różewicza ukazał się 14 IV 1945 w pierwszym numerze „Przemian”, dodatku Związku Zawodowego Literatów w Częstochowie do dziennika „Głos Narodu” (nr 50). Cyt. za: L. M. Bartelski, *W kręgu bliskich. Szkice do portretów*. Kraków 1967, s. 178.

³⁸ Określenie Majchrowskiego (op. cit., s. 79).

Wołowiec: „Dla większości debiutujących tuż po wojnie poetów był Przyboś prawdziwym Mistrzem”³⁹.

Fascynację Przybosiem świetnie widać w „najwcześniejszych” (gdy spojrzeć na zawartość *Niepokoju* z perspektywy chronologicznej) wierszach Różewicza, opublikowanych jesienią 1945. Bardzo chłodno ocenił je Karol Wiktor Zawodziński w swoim *Rzucie oka na literaturę polską 1945 roku*:

Tylko z podpisu Różewicza w „Odrodzeniu” odróżniamy jego pierwociny od wzoru [tj. Przybosia]; tenże prozą opowiada zupełnie dorzecznie⁴⁰, ale w wierszu jest zahipnotyzowany manierą mistrza. Tak łatwo zafundować sobie satysfakcję osiągnięcia celu: *anch'io son' poeta!*⁴¹

Zawodziński nie lubił poezji awangardowej i to, że Różewicz wzorował się na Przybosiu, niewątpliwie z góry źle nastawiało krytyka do początkującego poety. Ale najciekawsze w opinii Zawodzińskiego jest to, że jakkolwiek w pierwszym momencie wydawać się ona może przede wszystkim objawem idiosynkrazji⁴², w podsumowaniu dorobku literatury polskiej za rok 1945 była po prostu uzasadniona. W tymże roku Różewicz opublikował w „Odrodzeniu” sześć wierszy wyraźnie odwołujących się do wzorca poezji awangardowej, w jednym z nich – *Na widnokregu* – dając wręcz pastisz Przybosia, pod względem nie tylko poetyki, ale i wyboru bohatera, zupełnie w twórczości Różewicza wyjątkowego: jest nim rolnik-siewca.

Na widnokregu wschodzi
człowiek
na widnokregu powiek
idąc
złocisty sieje blask
w dłoniach zapowiedź
niesie żniw
na niebie obłok
pełen nut
na głowie lazuruowy kask
z ramienia
urodzajny rzut
ziemię i niebo spina
w łuk
widnokrag⁴³.

Być może, wyrazistość patronatu Przybosia nad pierwszymi drukowanymi wierszami Różewicza wynikała w jakiejś mierze z tego, że autor *Miejsca na Ziemi* był szefem działu poezji w „Odrodzeniu” i młody poeta mniej lub bardziej świadomie wybierał i przysyłał do redakcji takie teksty, które mogły liczyć na jego przychyłość.

³⁹ G. Wołowiec, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*. Wrocław 1999, s. 45.

⁴⁰ Jesienią 1945 T. Różewicz opublikował w „Odrodzeniu” także pierwsze opowiadania, w których odwoływał się do przeżyć z okresu służby w partyzantce: *Borem, lasem...* (nr 43, z 23 IX) i *Kiedy opadły liście* (nr 56/57, z 23–30 XII); opowiadania te, przeredagowane (zwłaszcza pierwsze z nich, zatytułowane w nowej wersji *Ciężar*), wejdą potem do zbioru *Opadły liście z drzew* (1955).

⁴¹ K. W. Zawodziński, *Rzut oka na literaturę polską 1945 roku*. Poznań 1946, s. 28–29.

⁴² Tak opinię Zawodzińskiego traktuje Kłak (*Spojrzenia*, s. 88), który pomija jej kontekst i przywołuje jako przykład jaskrawego niezrozumienia przez krytyków oryginalności wierszy Różewicza.

⁴³ T. Różewicz: *Na widnokregu*. „Odrodzenie” 1945, nr 42, z 16 IX; N 61.

Ale warto pamiętać, że choć w swojej twórczości Różewicz szybko się od tego wpływu uwolnił, był w owym okresie szczerym admiratorem Przybosia i jako poety, i jako człowieka⁴⁴.

Mimo szybkiej ewolucji widocznej w wierszach Różewicza wpływ Przybosia w „zbiorowym” tomie opublikowanym w 1947 roku stanowił wątek bardzo wyraźny i odnotowywany przez wszystkich recenzentów. Także Zawieyski, który najwyżej oceniał „antypoetycki” sposób wyrażenia przez Różewicza „surowej prawdy” doświadczenia wojennego, dostrzegł, że „Niektóre wiersze dźwięczą Przybosiem w sposób bardzo niewątpliwy”⁴⁵.

I tu ujawnia się inny jeszcze pożytek ze spojrzenia chronologicznego na zawartość *Niepokoju*. Można mianowicie zauważyć, że procesowi wypracowywania własnego idiomu poetyckiego odpowiadają niejako symetrycznie zmiany wprowadzane potem przez Różewicza do tego tomu: „wczesne” wiersze, o ile w ogóle były przedrukowywane, poddane zostały radykalnym zabiegom redaktorskim, polegającym głównie na uproszczeniu języka, na rugowaniu metafor i epitetów, wiersze „późne” były częściej przedrukowywane i nierzadko bez żadnych zmian. Znamienne są dalsze losy sześciu wierszy opublikowanych przez Różewicza jesienią 1945 w „Odrodzeniu”: wszystkie znalazły się w *Niepokoju*, ale tylko dwa z nich weszły następnie do Różewiczowskiego kanonu i były przez niego przedrukowywane – po większych lub mniejszych zmianach stylistycznych⁴⁶. „Przepisywanie” *Niepokoju* rządzi się uchwytną regułą i ma walor pragmatyczny: prowadzi przede wszystkim do wyretuszowania i zmarginalizowania wpływów Przybosia. Jak to ujął Skrendo, „Różewicz nie tylko pomija wiersze zdradzające genealogię Przybosioską, niektóre także przerabia, aby pokrewieństwo takie zatrzeć”⁴⁷.

6

Zawartość *Niepokoju* dokumentuje szybką ewolucję poezji Różewicza w latach 1945–1947. Jak już pisałem, ewolucja ta miała przebieg meandryczny, nie jest też jasne, w jakiej mierze była efektem przemyślanych decyzji, a w jakiej instynktownych poszukiwań; uderza w każdym razie, że przygotowując *Niepokój* poeta nie potrafił czy nie chciał dokonać wyboru spośród opublikowanych wcześniej wierszy, mimo że pozostawienie ich wszystkich oznaczało wprowadzenie do książ-

⁴⁴ Podsumowując pierwszy okres ich znajomości w liście napisanym w listopadzie 1947, po wyjeździe Przybosia na placówkę dyplomatyczną w Szwajcarii, Różewicz zaliczył się do jego „szkoły” i stwierdził: „to było nie tylko terminowanie u Mistrza, [...] nie tylko była to szkoła rzemiosła, ale szkoła charakterów – sumienia – moralności” (cyt. za: Kłak, *Spojrzenia*, s. 39). Zob. też T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Wyd. 2, uzup. Kraków 2002, s. 86–87.

⁴⁵ Zawieyski, *op. cit.*, s. 5.

⁴⁶ Zabiegi redaktorskie Różewicza można obserwować na przykładzie utworu *Ranny*, którego przemiany zaprezentował Skrendo w *Przepisywaniu Różewicza* (s. 125–130) – jest to jeden z dwu przedrukowywanych spośród owych sześciu pierwszych wierszy; drugim jest *Listopad 1944*.

⁴⁷ Skrendo, *Przybos i Różewicz*, s. 149. Nb. trudno uzgodnić tę rzeczową konstatację ze sformułowaną później przez Skrendę (*Przepisywanie Różewicza*, s. 133) „symboliczną” interpretacją „przepisywania” *Niepokoju*.

ki „krańcowych przeciwieństw”. Ten brak selekcji tym bardziej zastanawia, że Różewicz próbował jednak podporządkować zróżnicowany zbiór swoich wierszy ogólnemu zamysłowi – starał się skonstruować tom, którego dominantą miało być doświadczenie wojny, tom „postkatastroficzny”⁴⁸. Na taki zamysł wskazuje wprowadzenie ramy kompozycyjnej: *Niepokój* otwierała *Maska*, jeden z najbardziej potem znanych wierszy Różewicza, wydrukowana w dodatku kursywą, co podkreślało jej wyjątkowość i nadrzędną rolę wobec innych utworów zbioru, zamykała zaś *Gwiazda żywa*, wiersz wchodzący w swoisty dialog z *Maską*, pokazujący, że ucieczka od pamięci o wojnie i od powojennej traumy, o której mowa w utworze inicjalnym – słynne „uciekajmy uciekajmy” (N 3) – jest niemożliwa.

Drugi zasadniczy zabieg konstrukcyjny stanowiło w *Niepokoju* wymieszanie wierszy mniej lub bardziej bezpośrednio przywołujących wojnę z tymi, w których takich przywołań brak. Przy „postkatastroficzej” koncepcji tomu był to zabieg konieczny, ponieważ wśród wierszy tworzących *Niepokój* te związane z doświadczeniem wojny bynajmniej ilościowo nie dominowały. Wydaje się, że intencje poety dobrze odczytywał Zawieyski, gdy stwierdzał:

Co chwila napotykam w tomie rzeczy niewojenne, ale co chwila także wracamy na nowo do wojny. To zespolenie i przeplatanie odmiennej i różnorodnej wiedzy poetyckiej o świecie – potęguje wrażenie całości i nadaje jej akcent przejmującego tragizmu⁴⁹.

Ale wymieszanie „rzeczy niewojennych” i „wojennych” odbierane być mogło – i odbierane było, czego dowodzą inne recenzje – odmiennie: jako objaw niezdecydowania czy braku konsekwencji, poszukiwań chaotycznych na poziomie zarówno poetyki, jak i tematyki. Tym bardziej że w książce Różewicza pojawiły się zestawienia utworów, które mogły wręcz bulwersować, gdy np. po wierszu *Matka powieszonych*, w którym mowa, i to w jego zakończeniu, o obojętności innych („idzie na dno / ociera się o szorstką łuskę tłumu”, N 9), autor umieścił estetyzujący obrazek jesieni – *Bursztynowego ptaszka* („Jesień / ptaszek bursztynowy / przejrzysty / z gałązki na gałązkę / nosi kroplę złota”, N 10)⁵⁰.

Muszę też podkreślić, że jeżeli pisałem o widocznej w *Niepokoju* ewolucji, to były to uwagi formułowane z perspektywy historycznoliterackiej, siłą rzeczy niedostępnej pierwszym czytelnikom książki Różewicza. W roku 1947 nie mieli oni podstaw, aby ujmować jej zawartość w porządkującej perspektywie ewolucji, skoro rezygnując z układu chronologicznego autor usunął tym samym zasadniczą wskazówkę pozwalającą uchwycić jej kierunek. Dlatego w utworach, w których dzisiaj skłonni jesteśmy widzieć krystalizowanie się idiomu „różewiczowskiego”, w 1947 roku dostrzegano przede wszystkim radykalną i chaotyczną zmianę literackich patronów,

⁴⁸ To celne określenie J. Błońskiego stosuję tu anachronicznie, pojawiło się bowiem dopiero w jego recenzji *Pięciu poematów* („*Pogłosy i zapowiedzi*”, „*Wiś*” 1950, nr 25, z 25 VI), ale na znaczenie kompozycji *Niepokoju* zwracali już uwagę jego pierwsi czytelnicy – zob. S. LiCHAŃSKI, *Dwa pokolenia awangardy*. „*Twórczość*” 1948, z. 1, s. 93.

⁴⁹ Zawieyski, *op. cit.*, s. 5.

⁵⁰ Wątpliwości związane z kompozycją nieobce były samemu Różewiczowi, który w następnych wydaniach *Niepokoju* zmienił ją, przesuwając wiersze „wojenne” zasadniczo do pierwszej części tomu, a *Matkę powieszonych* i *Bursztynowego ptaszka* rozdzielił wierszem *Dola* (poczynając od *Wyboru wierszy* z 1953 r.).

to, że metaforyzowanie *à la* Przyboś młody autor zastępował, naśladowując z kolei awangardowych poetów francuskich, „pewną manierą prozaizowania”⁵¹.

Różnorodność współtworzących *Niepokój* wierszy rodziła „trudność w rzetelnym i sprawiedliwym ocenianiu Różewicza”⁵². Henryk Vogler, dając bardzo zresztą przychylny opis tomu, tytułowy „niepokój” odnosił również do wyborów artystycznych poety (motyw ten powracał w innych recenzjach, być może pod wpływem Voglera – jego recenzja była chronologicznie pierwsza):

Poezja Różewicza jest nie tylko poezją niepokoju, ale także szukania. Wiele tu jeszcze elementów – przy rzadkiej ich piękności i odwadze poetyckiej – niezdecydowania, wiele rozmaitych źródeł inspiracji, które nieraz wydają się nawzajem wykluczać i wymagać będą w przyszłości, dla osiągnięcia ostatecznej dojrzałości, oczyszczenia i zdecydowanego wyboru⁵³.

Jeszcze jedną opinię z 1947 roku warto tu przywołać, upublicznią dopiero po kilkudziesięciu latach, ale znaczącą, bo jej autorem był Kazimierz Wyka. W czerwcu tego roku pisał on w liście do Czesława Miłosza:

Ratuj, bo z poezją w tym kraju katastrofalnie źle. Jeżeli tomik robótek poetyckich Różewicza staje się wydarzeniem i ja nawet nie uniknę napisania o takowym, bo ustawiony w tle, ten tomik coś jednak mówi, zważ, jak wygląda tło⁵⁴.

Nawet jeżeli wziąć poprawkę na stylistyczną nonszalancję, zrozumiałą w prywatnym liście, zaskakuje dziś i taka ocena *Niepokoju*, i lekceważący ton, w jakim została sformułowana, zaskakuje także ze względu na osobę autora: 10 lat później, po Październiku, Wyka stanie się ważnym promotorem twórczości Różewicza. W dodatku badacz był w swym sceptycyzmie wobec *Niepokoju* najwyraźniej szczerzy – i konsekwentny: recenzji tego tomu (ani *Czerwonej rękawiczki*) nie napisał. Nie wydaje się też kwestią przypadku, że w omówieniu książki poetyckiej Różewicza, które ostatecznie ukazało się w redagowanej wtedy przez Wykę „*Twórczości*”, motyw warsztatowych „robótek” był akcentowany – i krytykowany. Autor recenzji, Stefan Lichański, stwierdzał zdecydowanie, że w *Niepokoju*, podobnie jak w wierszach innych młodych poetów, „technicyzmu literackiego jest za wiele”, i przedstawiał ponurą wizję upadku polskiej poezji, zbyt skoncentrowanej na problemach warsztatowych – „zabawa w układanie efektownych deseni ze słów trwa nadal i liryka polska stacza się coraz głębiej w formistyczne prestidigitatorstwo, coraz bardziej prymitywne i naiwne”. Różewicza, zdaniem Lichańskiego, pozytywnie wyróżniała spośród rówieśników powaga problematyki niektórych wierszy, ukazanie spowodowanego przez wojnę „kryzysu moralnego”, ale ostateczna ocena tej poezji nie była jednoznaczna; podobnie jak w przypadku innych recenzentów, dystans Lichańskie-

⁵¹ Określenie B. Ostromeckiego (*Niepokój*. „Nowiny Literackie” 1947, nr 29, z 5 X, s. 6); znamienne jest też zakończenie jego recenzji *Niepokoju*: „Zastanawiając się nad wierszami Różewicza dochodzimy do przekonania, że indywidualność autora toruje sobie drogę dopiero poprzez puszczenie materiału poetyckiego, jakim dysponuje dorobek naszych czasów”.

⁵² A. Braun, *Zaczarowany flet*. „Po Prostu” 1947, nr 6, z 20 X, s. 5. Recenzja ta ową trudność sama świetnie ilustruje, zawiera bowiem charakterystykę poezji Różewicza zdecydowanie odbiegającą od późniejszych sposobów jej ujmowania: dla Brauna autor *Niepokoju* to pełen melancholii „obserwator świata”, to „poeta pozbawiony pasji”, a „Ton uczuciowy jego wierszy jest raczej letni”.

⁵³ H. Vogler, *Niepokój poety*. „Dziennik Literacki” 1947, nr 15, z 13–18 VI, s. 2.

⁵⁴ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Kraków 2007, s. 122.

go budziła jej nieprzejrzysta wielokształtność: „jest po prostu wyrazem wszechstronnych możliwości rozwojowych talentu, który jeszcze ze swej fazy mgławicowej nie wyszedł”⁵⁵.

Niektóre sądy recenzentów *Niepokoju* czy opinia Wyki z 1947 roku mogą dziś zaskakiwać. Zapewne w jakimś stopniu dowodzą, jak chce Tadeusz Klak, nieumiejętności dostrzeżenia oryginalności Różewicza. Ale też osobliwość tych opinii staje się mniej osobliwa, gdy rozpatrywać je w kontekście pierwotnej wersji *Niepokoju*. Była to książka poetycka naznaczona dwoma dążeniami. Z jednej strony – do zapisania doświadczenia wojny i powojennej traumy. Z drugiej – do zaspokojenia aspiracji literackich młodego autora. To drugie dążenie w wielu wierszach *Niepokoju*, nie tylko tych „najwcześniejszych”, wyraźnie dominuje i można podejrzewać, że stoi za nimi pragnienie, aby, jak to sarkastycznie, ale nie bez racji ujął Zawodziński, „zafundować sobie satysfakcję osiągnięcia celu: *anch'io son' poeta!*” Są w *Niepokoju* wiersze warsztatowe, „robótki” w stanie czystym (*Z notatek*) czy obrazki poetyckie, których banalność miała zapewne równoważyć niezwykłość językowego ujęcia (*Na widnokręgu*, *Zabawa ogrodowa*, *Wiatraczek*, *Droga na zachód*, *Słońce*), jak i niemała grupa utworów, w których poeta starał się sprostać tematowi w poezji „odwiecznym”: opisać wiosnę (*Kwiecień*, *Deszcz wiosenny*, *Gotyk i wiosna*), jesień (*Bursztynowy ptaszek*, *Jesienny wiersz*, *Odłot*) bądź relację miłosną między dwojgiem ludzi (*Dłoniom poety*, *Stąd*, *Kiedy odchodzisz*, *Uciszenie*, *Doskonała*, *Pożegnanie*). Oczywiście, „Niepokój młodego poety jest nie tylko niespokojnym szukaniem nowego ornamentacyjnego efektu dla dawno już przewyciężonych wzruszeń”, jak pisał Vogler⁵⁶, choć takim szukaniem również bywał wcale nierzadko.

7

W pierwszej książce poetyckiej Różewicza uderza, że obok wierszy wyrażających „surową prawdę” wydarzeń wojennych pojawiają się w znaczącej liczbie „poetyckie robótki”. Ale dla dzisiejszego czytelnika zapewne bardziej nawet zaskakujące jest to, że uznana potem za charakterystyczną dla Różewicza sprozaizowana stylistyka *Maski* czy *Ocalonego* nie zawsze obowiązywała także wtedy, gdy autor podejmował temat wojny. I nie chodzi jedynie o formę przekazu poetyckiego, ale o mniej lub bardziej wyraźnie sugerowany sposób odbioru doświadczenia wojennego i jego interpretację. Podam tu trzy najwyrazistsze przykłady, cytując wiersze w całości, ponieważ, co zdecydowanie nieprzypadkowe, żaden z nich nie wszedł do Różewiczowskiego kanonu.

W lutym 1946, zaledwie dwa miesiące przed opublikowaniem *Ocalonego*, Różewicz wydrukował w „Odrodzeniu” (1946, nr 7, z 17 II) wiersz *Pacyfikacja*, przywołujący dramatyczne wydarzenie: spalenie przez Niemców polskiej wsi, zapewne za pomaganie partyzantom (i w pierwodruku, i potem w *Niepokoju* wiersz ten jest poprzedzony utworem przedstawiającym postój partyzantów w zaprzyjaźnionej wiosce i zatytułowanym właśnie *Postój*).

⁵⁵ Lichański, *op. cit.*, s. 94, 93.

⁵⁶ Vogler, *op. cit.*, s. 2.

Czub sosny zatoczył widnokrag
muśnięciem lekkim jak wiatr,
smugą czerwoną nad lasem
i głową wschodził dzień.

Wartownik kudłaty w kożuchu
kułakiem przecierał powieki,
by widzieć w głąb las,
szron zdmuchiwał z rzęs z drzew.

Pod górę na obłokach
wspinał się samolot. Wyżej
może stulił skrzydła i spadł
w niebo, znikł. Na lotkach błysnął
krzyż.

Zahuczał motor na trakcie,
zahuczały motory dokoła,
alarm,
z gałęzi strącił lżejsze od echa
białe płatki śniegu strzał.

Samolot wzbil niebo w górę,
pikował w dół,
salwą strzaskał gałęzie,
drzewo rozpruł aż do rdzenia
białej kości.

Minęło południe. Na śniegu
długi modry cień. Schodził dzień.
W podłej wsi piał o zachodzie
czerwone koguty, a w lesie
umierały różowe echa.

– ten młody (rozstrzelany
w biegu, nim krzyknął)
niesie na ustach gwiazdkę śniegu
nie stopioną tchnieniem. [N 47–48]

Zmetaforyzowanie tego wiersza jest tak duże, że właściwie gdyby usunąć tytuł, można by mieć kłopot z precyzyjną odpowiedzią na pytanie, co tu jest przedmiotem opisu. To niewątpliwie efekt zafascynowania poezją Przybosia; fascynacji tej zresztą młody autor nie ukrywa, przeciwnie, sygnalizuje ją świadomym „przybosizmem”: „w głąb las”⁵⁷.

Czytana po latach *Pacyfikacja* może zaskakiwać, i jako wiersz Różewicza, i ze względu na poetykę użytą do pisanie o drastycznym wydarzeniu z czasów hitlerowskiej okupacji. Obie te kwestie ściśle się zresztą ze sobą wiążą, *Pacyfikacja* zaska-

⁵⁷ O widocznym w *Pacyfikacji* silnym wpływie Przybosia pisał niedawno J. Łukasiewicz (TR, Kraków 2012, s. 30–31), dając szczegółową analizę tego wiersza. Do odnotowania jest jednak pewna osobliwość rozważań Łukasiewicza: *Pacyfikację* cytuje on za pierwodrukiem w „Odrodzeniu”, a wiersze z *Niepokoju* – z *Utworów zebranych* z 2005 r. i brak w jego rozważaniach informacji, że *Pacyfikacja* znalazła się w *Niepokoju*. Trudno powiedzieć, czy jest to efekt niedopatrzania, czy też objaw uległości wobec Różewiczowskiego „przepisywania”.

kuje, bo stoi na antypodach sprozaizowanej dykcji „Różewiczowskiej”, która, co jest miarą sukcesu autora *Ocalonego*, zyska potem powszechną aprobatę i zostanie uznana za niejako „naturalny” sposób ujmowania wydarzeń i doświadczeń wojennych. Warto więc przypomnieć, że metaforyzowanie w poezji polskiej tych wydarzeń i doświadczeń nie było i przed, i tuż po 1945 roku czymś wyjątkowym, wystarczy przywołać utwory Gajcego, Baczyńskiego – czy Przybosa. Poetyka autora tomu *W głąb las* (1932) nie uległa w latach 1939–1945 znaczącym przemianom, a jego młodzi wielbicielę naśladowali ją niezależnie od tematu⁵⁸. Dla „czytelnika z 1947 roku” *Pacyfikacja* była zapewne utworem mniej niezwykłym, niż jest nim dla czytelnika dzisiejszego.

Natomiast z punktu widzenia ewolucji poezji Różewicza ważne jest to, że *Pacyfikacji* nie można potraktować jako przypadkowego efektu eksperymentów literackich młodego autora. Przeciwnie, wypada uznać, że Różewicz w roku 1945 czy na początku roku następnego wybierał taką poetykę świadomie, właśnie jako narzędzie mówienia o wojnie w poezji. Ważkim argumentem jest tu wiersz *Śmierć podchorążego*:

Pytasz mnie
jak zginął Henryk.

Zginął biegnąc
lecz obłok płynął dalej.

Dziewczynno
czemu chwytasz w otwarte usta milczenie
jak srebrną rybę
z oczu spadła łuska.
Krzycz.
Kule mają kres swego lotu
jak ptaki
spływają łukiem paraboli
opadają łaskawe jak owoce dojrzałe
kule bez celu
które nie trafiły
są jak piskleta.

Zginął biegnąc.
Nim dobiegł,
u zenitu
skrzyżował życie z torem kuli
w punkcie
do którego dążyli.
Może tylko w dłoni niesieni przez Boga.

Zginął biegnąc
lecz obłok płynął dalej. [N 54]

⁵⁸ Np. J. Lau opisał przybosiowskimi metaforami pierwszą publiczną egzekucję w Krakowie w 1943 r. (*20 rozstrzelanym na Modrzejówce*). Wiersze Laua opublikowane w tomiku *U płomienia* wiosną 1945 zapewniły mu tuż po zakończeniu wojny pozycję najwybitniejszego młodego naśladowcy Przybosa – zob. krótką recenzję-notę K. Wyki i „*U płomienia*” („*Odrodzenie*” 1945, nr 31, z 1 VII).

Punktem wyjścia jest w tym wierszu sytuacja dialogu. Dialog to jednak niezwykły, a suponowana konwersacyjność została wykorzystana do wprowadzenia kontrastu: na pytanie, które mogłoby być zadane w zwyczajnej rozmowie, pada odpowiedź niezwykła, podmiot mówiący okazuje się bowiem poetą. Buduje obraz, w którym konkrety zostały wyrażone tropami poetyckimi, w efekcie to, co mówi, odległe jest od codziennych użyczeń języka i potocznego ujmowania rzeczywistości⁵⁹.

Efekt kontrastu między zwykłością a poetycznością był zapewne jeszcze wyraźniejszy w momencie ukazania się pierwodruku *Śmierci podchorążego* w maju 1946 („Odrodzenie” 1946, nr 21, z 26 V). Kontekst narzucał konkretyzację tego, co w tekście niedookreślone: tytułowa śmierć to zapewne śmierć w walce, w czasie niedawno zakończonej wojny. Co istotniejsze, moment historyczny wzmacniał szczególną „zwyczajność” początkowego pytania: tego typu pytanie padało często, czego autor musiał być świadomy, w rozmowach potencjalnych czytelników jego wiersza, czyli tych, którzy – siłą rzeczy były to wiosną 1946 synonimy – zdołali przeżyć wojnę i okupację i którzy dowiadywali się teraz o wojennych kolejach losu, a zatem nierządkiem o okolicznościach śmierci bliskich, przyjaciół, znajomych.

Z tego też powodu manifestacyjnie poetycką odpowiedź na pytanie o okoliczności śmierci konkretnego człowieka – ową konkretność podkreśla wymienienie podchorążego z imienia – odczytać można jako świadomy gest metapoetycki, jako wyraz przekonania autora, że w taki sposób można i warto o dramatycznych wydarzeniach wojny pisać. A jednocześnie poetyckość ujawnia swoisty walor terapeutyczny: tropy poetyckie, eufemizując, pozbawiają tytułową śmierć drastyczności i sugerują nieuchronność wydarzeń czy nawet ich zgodność z wyrokami Boskimi. Warto tu odnotować, że *Śmierć podchorążego* to wiersz autora *Ocalonego* także w dosłownym, chronologicznym rozumieniu tej peryfrazы: *Ocalonego* opublikował Różewicz w „Odrodzeniu” kilka tygodni wcześniej.

Jeszcze później niż *Śmierć podchorążego*, bo w końcu sierpnia 1946, ukazał się inny interesujący wiersz Różewicza: *Walka*⁶⁰. W *Niepokoju* autor połączył oba wiersze w efektowny dyptyk, spoiwem jest pojawiający się w nich motyw biegu, który dodatkowo podkreśla związek bohatera *Walki* z zabitymi „towarzyszami broni”:

Biegne, aby pojąć,
aby życie objąć oburącz
oto dojrzały moje dłonie
w świetle opadających lat

jeśli wyjdę z ciemności
czy stanę się jako światło
może tylko będę lśnił
może tylko

za mną cień
nieodstępny towarzysz jasności

⁵⁹ Bardziej szczegółową analizę wiersza *Śmierć podchorążego* daję w szkicu *Tadeusz Różewicz pisze wiersze w 1946 roku, czyli poeta modernistyczny wobec wojny* („Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24).

⁶⁰ Ten wiersz, jako jedyny z trzech tu omawianych, Różewicz jeszcze raz przedrukował: w *Wyborze wierszy z 1953 r.*; nie zmienia to jednak faktu, że jest to utwór zapomniany.

muszę cień odłączyć od światła
pomóżcie mi umarli za wolność
i prawdę towarzysze broni
którzy jesteście
samą światłością wiekuistą.

Noc, jak kolumna stoi między nami,
marzenie o wielkości wieńczy jej głowice
sięgam po wieniec który zdobi
czoło jasne mego przyjaciela
rozstrzelanego w cudownym miesiącu maju
sława słodka jak oko sarny
tak przychylna jak gałąź jabłoni
tak pełna jak owoc który dojrzał w dłoni.

W ciemnym puchu noc mię zwozdi
pachwinami kobiet
błyska perłą okrągłą jak brzuch.
Czarne róże o świcie
odzyskują barwy i ciernie

„dosyć ma dzień na nędzy swojej”
Wątpiącego wiedza umacnia:
cień jest owocem światła
które pada na mnie. [N 55–56]

Walka jest wierszem pod wieloma względami zaskakującym. Zaskakuje już sfunkcjonalizowanie tytułu: pojawiające się w utworach Różewicza wcześniej (zarówno w porządku pierwodruków, jak w porządku *Niepokoju*) przywołania wydarzeń wojennych, a także sąsiedztwo *Śmierci podchorążego* sugerowałyby znaczenie dosłowne określenia tytułowego, a tymczasem czytać je trzeba przenośnie, jako metaforyczny synonim życia; podobnie metaforyzuje się motyw biegu.

Walka zaskakuje zasadniczym konceptem: w całości oparta została na ogólnikowej, symbolicznej opozycji światła i cienia, podczas gdy już w okresie *Niepokoju* dla Różewicza charakterystyczne było skupianie się na konkrety, nawet jeżeli metaforycznie opisanym (choćby tak, jak to się dzieje w *Pacyfikacji* i w *Śmierci podchorążego*).

Zaskakuje w *Walce* patos, zwłaszcza w strofie piątej, a jeszcze bardziej sposób, w jaki Różewicz go uzyskał: poprzez odwołanie do tradycyjnej topiki i mało oryginalnej, wręcz anachronicznej stylistyki („sława” jako „wieniec który zdobi czoło”).

Zaskakuje cytat biblijny, pochodzący z *Ewangelii według św. Mateusza* (6, 34)⁶¹ – to bodaj jedyny w powojennej poezji Różewicza⁶² przykład sięgnięcia do *Biblii* jako do autorytetu niekwestionowanego, w trybie czysto alegacyjnym (warto zauważyć,

⁶¹ Sformułowanie jest zresztą dość niezwykle, na granicy zrozumiałości; przytaczam odnośny fragment w tłumaczeniu *Biblii Tysiąclecia (Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie z języków oryginalnych)*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. Wyd. 3, popr. Poznań 1990): „Starajcie się naprzód o królestwo Boga i o Jego sprawiedliwość, a wszystko będzie wam dodane. Nie troszczcie się więc zbytnio o jutro, bo jutrzejszy dzień sam o siebie troszczyć się będzie. Dosyć ma dzień swojej biedy”.

⁶² W latach 1938–1939 młodziutki Różewicz opublikował kilka wierszy w piśmie Sodalicii Mariańskiej

że także w *Śmierci podchorążego* przywołanie Boga czytać można nie tylko w kategoriach zwrotu retorycznego).

Ale przede wszystkim zaskakuje, zwłaszcza w kontekście utartych wyobrażeń o poezji Różewicza, aktywizm bohatera *Walki*. Wojna stanowiła dla niego doświadczenie dramatyczne, był on świadkiem śmierci „towarzyszy broni”; doświadczenie to jednak nie przerodziło się w zniewalającą traumę, przeciwnie, stało się swego rodzaju fundamentem poczucia obowiązku wobec tych, którzy wojny nie przeżyli, i motywowało do działania.

Niezwykłość *Walki* widać dobrze, gdy zestawimy ten utwór z arcyważnym później w recepcji poezji Różewicza *Ocalonym*, którego bohaterem jest człowiek traumatyzowany, dotknięty tak zasadniczą atrofią emocji i wartości, że zdaje się to uniemożliwiać jakąkolwiek aktywność, działanie, dążenie do celu. Są to utwory właściwie antytetyczne, ukazujące zdecydowanie odmienną reakcję na doświadczenie wojny, a ta odmienność uderza tym bardziej, że w obu pojawia się podobna metafora: bohater *Ocalonego* szuka „nauczyciela i mistrza”, który „odzieli światło od ciemności”, bohater *Walki* traktuje to jako zadanie, z którym sam pragnie się zmierzyć: „muszę cię odłączyć od światła”, albowiem „wątpiącego wiedza umacnia”⁶³.

Być może, osobliwość *Walki* w jakiejś mierze tłumaczy okoliczności towarzyszące publikacji tego utworu. Ukazał się on w pierwszym numerze „Pokolenia”, pisma, które miało być trybuną młodych ludzi o AK-owskiej przeszłości, aprobujących jednak przemiany polityczne, jakie zaszły w Polsce wraz z końcem wojny. Niewykluczone, że Różewicz, który został oficjalnie krakowskim korespondentem tego pisma, próbował w swoim wierszu wyrazić postawę kręgu współpracowników „Pokolenia”, akcentując aktywizm ufundowany na poczuciu moralnego zobowiązania wobec tych, którzy zginęli, i możliwe, że z próbą wejścia w rolę trybuna pewnej zbiorowości wiązać trzeba zaskakująco anachroniczną stylistykę tego utworu.

Ale nawet jeśli tak było, pozostaje faktem, że Różewicz nie traktował *Walki* jako wiersza jedynie okolicznościowego, skoro zdecydował się przedrukować go w *Niepokoju*, efektownie łącząc ze *Śmiercią podchorążego*. Co więcej, niezależnie od swoich osobliwości, *Walka* wydaje się utworem bardzo ważnym w dorobku autora *Niepokoju* i wypada zgodzić się z Kłakiem, gdy stwierdza, że powinna powrócić do kanonu jego wierszy⁶⁴. *Walka* w sposób stosunkowo najbardziej otwarty wyraża i tłumaczy ówczesną postawę Różewicza, o wiele lepiej niż *Ocalony* czy inne najbardziej potem znane utwory z lat 1945–1946. Była to postawa młodego człowieka z partyzancką przeszłością, który, mimo bagażu wojennych doświadczeń, zdaje się dojrzały i podejmuje studia, a przede wszystkim aktywnie dąży do realizacji swojego marzenia o „sławie słodkiej jak oko sarny”, związanej z działalnością literacką:

„Pod Znakiem Maryi” – zob. T. Kłak, *Liryka sodalis. O juveniliach poetyckich Tadeusza Różewicza*. W: *Spojrzenia*.

⁶³ Jako przeciwstawienie *Ocalonego* zwykło się w różewiczologii czytać, z inspiracji Błońskiego, *Gałązkę oliwną z Czerwonej rękawiczki* (zob. Skrendo, *Twórczość Tadeusza Różewicza w zarysie*. W: *Przodem Różewicz*, s. 19), warto więc podkreślić, że takie przeciwstawienie, i to bardziej zasadnicze, fundujące „krańcowe przeciwieństwo”, pojawia się już w obrębie *Niepokoju*.

⁶⁴ Kłak, *Spojrzenia*, s. 90. Autor zresztą na stwierdzeniu tym poprzestaje, zapomnianego utworu w żaden sposób nie prezentując i nie wyjaśniając, dlaczego miałby do Różewiczowskiego kanonu wrócić.

początkujący poeta w okresie gimnazjalnym, jeszcze przedwojennym, następnie autor wydanych w konspiracji *Ech leśnych*, rozpoczyna już niejako oficjalną działalność literacką, wiele pisząc i publikując – obok utworów „poważnych” również satyryczne i humorystyczne (wierszem i prozą), a także opowiadania oparte na przeżyciach z okresu okupacji.

Aktywizm bohatera *Walki* jest istotnym tropem autobiograficznym w *Niepokoju* – co łączy z dystansem spojrzeć na dominujące w różewiczologii przekonanie, że takim tropem jest skrajna trauma bohatera *Ocalonego*⁶⁵. I to w świetle *Walki* zrozumiałe staje się – zaskakujące w kontekście *Ocalonego* – wspomnienie powojennej rzeczywistości, jakie autor *Niepokoju* zawarł w późnym wierszu *Serce podchodzi do gardła*:

w roku 1945
w październiku
wyszedłem z podziemia

zacząłem oddychać

słowo za słowem
odzyskiwałem mowę

zdawało mi się
że „Wszystko” układa się
dobrze
nie tylko w mojej głowie
ale na świecie
w domu w ojczyźnie

razem z Przybosiem szukałem
miejsca na ziemi
razem ze Staffem zacząłem
odbudowę od dymu
z komina
razem z profesorem Kotarbińskim
głosowałem 3 x tak⁶⁶

⁶⁵ Traktowanie *Ocalonego* jako postaci wykreowanej przez Różewicza i od niego różnej nie jest zresztą ujęciem w różewiczologii zupełnie nie występującym, bywa niekiedy mniej lub bardziej otwarcie wypowiadane. Bodaj najwyraźniej starał się to zrobić A. Ściepuro w książce *Kto jest poeta. Formy „ja” lirycznego w poezji Tadeusza Różewicza* (Katowice 2001). Jednak, cenna ze względu na zasadniczy zamysł, książka Ściepury to jednocześnie szczególnie spektakularny przykład katastrofy, jaką pociąga za sobą zbyt duże zaufanie do poety i nieuwzględnianie Różewiczowskiego „przepisywania”. Ściepuro cytuje wiersze Różewicza wyłącznie z wydania zbiorowego z r. 1988, co prowadzi do jaskrawych nieporozumień i wytwarza swoistą fikcję zarówno na poziomie interpretacji (status fikcji przypisać trzeba ważnemu dla Ściepury, opatrzonemu rozbudowanym komentarzem, „faktowi”, że po *Ocalonym* pojawia się wiersz *Nazywam milczeniem* – w oryginalnym *Niepokoju* z 1947 r. po *Ocalonym* następowała *Dola*), jak i na elementarnym poziomie doboru uwzględnionych tekstów (Ściepuro nie przywołuje – i prawdopodobnie nie zna – *Walki*, innych wierszy usuniętych przez poetę z *Niepokoju* czy wielu jego utworów socrealistycznych, choć całą drugą część książki poświęca twórczości Różewicza z okresu panowania doktryny realizmu socjalistycznego).

⁶⁶ T. Różewicz, *Wyjście*. Wrocław 2004, s. 27.

Pacyfikacja, *Śmierć podchorążego*, *Walka* to wiersze skazane potem przez Różewicza na zapomnienie.

Przyczyniła się do tego zapewne ich wyrazista „poetyckość”, zdecydowanie różna od kształtującego się właśnie sprozaizowanego idiomu „Różewiczowskiego”. Mówiąc inaczej: trudno byłoby uznać, że wiersze te są dziełem „szarego człowieka z wyobraźnią / małą kamienną i nieubłaganą”, by przywołać autocharakterystykę bohatera *Wyobraźni kamiennej*, traktowanego zazwyczaj jako *porte parole* autora⁶⁷.

Alte ostatecznie, jak się wydaje, to nie „poetyckość” przesądziła o losie tych wierszy – kanoniczna potem wersja *Niepokoju* zawiera przecież trochę „poetyckich robótek”. Ważniejsze okazało się zapewne to, że tropy poetyckie posłużyły do wyrażenia doświadczenia wojennego, które, jakkolwiek znaczące i dramatyczne, nie stało się obezwładniającą traumą – możliwy jest dystans estetyczny (*Pacyfikacja*), konsolacja (*Śmierć podchorążego*) czy deklaracja budowania własnego życia na wzór młodzięcych wyobrażeń, których owo doświadczenie nie zdołało zmienić (*Walka*). W tych wierszach nie jawi się ono jako „nieubłagane”, nie determinuje w jednoznaczny sposób ani ich poetyki, ani postawy poety.

W słynnej frazie z *Wyobraźni kamiennej*, bardzo często przywoływanej w opisach wczesnej twórczości Różewicza, to właśnie epitet „nieubłagana” wydaje się kluczowy. Wyznacza punkt wyjścia, niejako inicjuje rozwijaną potem przez autora *Niepokoju* narrację o wojnie jako zasadniczej cezurze w dziejach poezji. Groza doświadczeń wojennych wymusiła opowiedzenie się po stronie etyki i mówienia „wprost” – przeciw estetyce i poszukiwaniu efektownych metafor. Tak Różewicz przedstawiał to w połowie lat sześćdziesiątych w znanym eseju *Do źródeł*⁶⁸. Równie znane jest pochodzące z tej samej dekady posłowie do antologii wierszy Leopolda Staffa „*Kto jest ten dziwny nieznanomy*”, zawierające m.in. często cytowany fragment ukazujący okoliczności powstania poezji „sprozaizowanej”:

Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych, stworzonych przez systemy totalitarne. My wszyscy, którzy przeżyliśmy epokę czasów pogardy, razem z André Malraux zadaliśmy sobie to pytanie: „Czy na tej starej europejskiej ziemi człowiek umarł, czy nie?” Poezja Ruchu Oporu i poezja powojenna dała na to pytanie odpowiedź nie w języku Muz, lecz w języku ludzkim. Nawroty różnego rodzaju „tańców poetyckich” nie wytrzymały próby czasu. Słowo przestało się dziwić słowu. Metafora przestała rozkwitać⁶⁹.

Wyraźna jest tu sugestia „nieubłaganej”, deterministycznej zależności: „graniczne”⁷⁰ doświadczenie drugiej wojny światowej, nieuchronnie, i właściwie natychmiast, skoro odnosi się to także do „poezji Ruchu Oporu”, wymuszało radykalną przemianę poetyki. I choć Różewicz nie pisze tu o własnej twórczości, trudno przy-

⁶⁷ *Wyobraźnię kamienną* Różewicz włączył do *Czerwonej rękawiczki* (1948), ale pierwodruk tego wiersza miał miejsce już w lutym 1947 („*Odrodzenie*” 1947, nr 6, z 9 II), jeszcze przed ukazaniem się *Niepokoju* – wraz z wierszem *Szerokie czerwone usta*, który w *Niepokoju* się znalazł.

⁶⁸ T. Różewicz, *Proza 2*. Kraków 1990, s. 113. Pierwodruk: „*Studia Estetyczne*” 1966, nr 3.

⁶⁹ Cyt. jw., s. 44. Antologia „*Kto jest ten dziwny nieznanomy*” ukazała się w 1964 roku.

⁷⁰ Różewicz powołuje się na Jaspersowskie pojęcie *Grenzsituation* – obszerny cytat z niemieckiego filozofa znalazł się w posłowie po przywołanym tu fragmencie.

puścić, aby te konstatacje miały się do niej nie stosować. Przeciwnie, narracja o wojnie jako cezurze w dziejach poezji jest jednocześnie narracją budującą mit genezy poezji autora *Niepokoju*: doświadczenie wojny zdeterminowało powstanie „Różewiczowskiego” idiomu, w którym sprozaizowana dykcja służy ekspresji powojennej traumy psychicznie „okaleczonego” (jak sam siebie określa w *Lamencie*, N 8) bohatera tej twórczości.

Jest to jednak narracja tyleż na poziomie retoryki efektowna, co po prostu niejasna, kluczowe dla niej pojęcia są bowiem mgliste i niejednoznaczne⁷¹. Tak rzecz się ma np. z pojęciem języka ludzkiego, któremu trzeba przypisać równocześnie dwa różne znaczenia, do obu bowiem Różewicz się odwołuje. W odniesieniu do „poezji Ruchu Oporu” ów „język ludzki” oznaczał zapewne, zgodnie z duchem polskiej frazeologii, mówienie „po ludzku”, w sposób zrozumiały dla odbiorców, co w praktyce dowartościowywało, i tak działo się w warunkach okupacji, twórczość literacką używającą „języka Muz”, tyle że oswojonego przez konwencjonalizację, zgodnego z nawykami odbiorców i podporządkowanego wyrażaniu zbiorowych emocji⁷². Takim „językiem ludzkim” posługiwał się sam Różewicz, gdy jako „Satyr” pisał utwory dla towarzyszy broni z partyzanckiego oddziału; znamienne, że ich zbiór zatytułował *Echa leśne*, podkreślając aluzją do Żeromskiego związek z polską tradycją literacką (i polską historią)⁷³.

Co innego oznacza „język ludzki” w odniesieniu do sprozaizowanej poezji powojennej: w tym wypadku chodzi o rezygnację z „tańca poetyckiego” metafor, stosowanie w utworach prostoty stylistycznej, potoczności, zwyczajności – tyle że sam zabieg wprowadzenia takiej stylistyki do polskiej poezji naruszał w drugiej połowie lat czterdziestych przyzwyczajenia odbiorców i utrwalone przekonania o „poetyckości” wiersza. Był to w swej istocie zabieg awangardowy i tak też odbierał go „czytelnik z 1947 roku”, co zgodnie potwierdzają recenzje pierwszych tomów poetyckich Różewicza⁷⁴.

⁷¹ Zwracał na to uwagę A. Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002, s. 87, 97).

⁷² Tak rozumiany „język ludzki” byłby bliski „folklorowi”, w znaczeniu, jakie nadał temu określeniu Balcera n charakteryzując poezję okresu wojny – zob. cytowany tu wcześniej fragment *Interpretacji jako „próby całości”*; zob. też tego autora: *Poezja polska w latach 1939–1965*, s. 38–68.

⁷³ Warto odnotować, że choć, jak sugeruje manifest *Rekwizyty i duch*, już w punkcie wyjścia twórczości powojennej Różewicz odcinał swoją (przyszłą) poezję od wpływu tak rozumianego „języka ludzkiego”, nie oznaczało to jednak jego potępienia. Przeciwnie, w r. 1946, w jedynej bodaj w swoim dorobku recenzji, już jako autor *Ocalonego*, bronił „poezji obowiązku” z czasów wojny, posługującej się sztafżem tradycyjnych środków literackich, aby oddać emocje zbiorowe, bronił, mimo że środki te zostały użyte niezbyt sprawnie. Zob. T. Różewicz, *Poezja obowiązku*. „Odrodzenie” 1946, nr 28, z 14 VII. Recenzja dotyczyła tomu wierszy W. Szewczyka *Posągi* (Katowice 1945), i wiersze te rzeczywiście wymagały obrony: patos zderzony z nieporadnością literacką dawał w utworach Szewczyka efekt niekiedy niezamierzenie groteskowy, np. gdy w utworze *Generał Sikorski* autor deklarował: „Generale, wiedziałeś, że jesteśmy wierni, / wszak nam nieraz głądziłeś lica w Oświęcimiu”.

⁷⁴ Jak pisał w omówieniu *Niepokoju* recenzent „Nowin Literackich”, Ostromecki (*op. cit.*, s. 6), „Niektóre »chwytę«, cała atmosfera tej poezji obca jest właściwie czemuś, co w rozwoju naszej poetyki jest czymś organicznym, robi często wrażenie transplantacji dość mechanicznej, odnoszącej się raczej do zewnętrznego wyglądu wiersza. Widać tu zbliżenie do poezji francuskiej doby ostatniej [...]”.

Ale przede wszystkim stwierdzić trzeba, że narracji o wojnie jako cezurze w dziejach poezji nie da się uzgodnić z zawartością *Niepokoju*. Pokazuje ona w swojej różnorodności, że, parafrazując samego Różewicza, w 1945 roku metafora nie przestała rozkwitać, także w jego ówczesnych wierszach. Co istotniejsze, dowodzi, że nie istniała oczywista, „nieubłagana” reakcja poetycka na doświadczenie wojny, nie było narzucającego się związku między tym doświadczeniem a sposobem mówienia o nim w utworze poetyckim. Zawartość *Niepokoju* ujęta w porządku pierwodruków ujawnia, że sprozaizowany idiom pojawił się w wierszach Różewicza dopiero kilkanaście miesięcy po zakończeniu wojny, nie od razu też zaczął dominować. *Niepokój* nie jest efektem przejścia od „języka Muz” do „języka ludzkiego”, ale zbiorem utworów, w których obrębie przejście to dopiero się dokonuje.

Abstract

PIOTR PIETRYCH Jan Kochanowski University, Kielce

“NIEPOKÓJ” (“ANXIETY”)–TADEUSZ RÓŻEWICZ’S 1947 ALMOST FORGOTTEN POETIC VOLUME

Tadeusz Różewicz’s 1947 *Niepokój* (*Anxiety*) is one of most crucial poetic volume in the history Polish 20th c. literature and, as a matter of fact, most forgotten one. The article attempts to explain the origin of this paradoxical situation in which one should see both the consequences of the steps taken by Różewicz himself who markedly rephrased the volume, and a token of interpretive stereotypes durability that accumulated around *Anxiety* and that can be found even in the papers by such scholars (e.g. Tadeusz Kłak, Krzysztof Kłosiński) who declared the intention of critical evaluation of those stereotypes. Nonetheless, the article is also an attempt to reduce the literary historical carelessness: it aims to sketch the image of *Anxiety*’s reception among its first readers, and above all it shows the diversified content of the 1947 volume which questions the fixed conviction about the straight and independent relationship between Różewicz’s war experience and poetics of his early poems.