

TOMASZ KUNZ Uniwersytet Jagielloński, Kraków

POETA „W BŁAŻEŃSKIEJ CZAPCE NA GŁOWIE” ŚMIESZNOŚĆ (U) RÓŻEWICZA

Spróbuję odróżnić od siebie trzy kwestie: śmieszność tekstu literackiego (jego komiczny lub humorystyczny charakter), śmieszność samej poezji i śmieszność poety. Nie będzie to łatwe, ponieważ Tadeusz Różewicz – niekiedy świadomie, niekiedy mimo woli – miesza i nakłada na siebie te trzy porządki. Nie będzie to łatwe również ze względu na brak zgody co do zakresu znaczeniowego takich pojęć jak humor, komizm i śmieszność w rozważaniach teoretycznych poświęconych tej problematyce¹.

W polskiej tradycji literaturoznawczej pojęcie śmieszności zwykle się oddzielać od kategorii komizmu zgodnie z uzusem wprowadzonym u progu lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku przez Jerzego Ziomek w jego klasycznym opracowaniu *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*. Ziomek, jak wiadomo, optował za tym, aby „radykalnie odróżnić śmieszność od komizmu”. Śmieszność pozostawiała by „właściwością przysługującą rzeczywistości”, komizm – „kategorią estetyczną przysługującą tekstom”². Rozstrzygające miało tu być zatem kryterium związane z przynależnością danego zjawiska bądź do świata realnego, bądź do sfery reprezentacji kulturowej, a więc odmiennosc między „zdarzeniem rzeczywistym a zdarzeniem przedstawionym (tekstem)”³.

¹ Na kluczową rolę dwóch ostatnich kategorii w refleksji nad problematyką „śmiesznego” wskazuje m.in. A. Głowczewski (*Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*. Toruń 2013, s. 139): „Gdyby chcieć spisać historię teoretycznych ujęć śmiesznego widzianych z perspektywy stosowanych w nich pojęć i terminów, z pewnością można by to uczynić, podejmując refleksję nad sposobem rozumienia i zakresem użycia dwóch jedynie słów: »komizm« i »śmieszność«”. Zob. też M. Gólaszewska, *Śmieszność i komizm*. Wrocław 1987.

² J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*. W: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 327. Rozróżnienie to nie było oczywiście oryginalnym pomysłem Ziomek. Posługiwał się nim już dwa wieki temu G. W. Hegel w *Wykładach o estetyce* (zob. Głowczewski, *op. cit.*, s. 150), samo zaś kryterium podziału zaproponowane przez poznańskiego badacza pojawiało się już wielokrotnie we wcześniejszej refleksji teoretycznej, także w Polsce, chociażby u T. Peipera, który twierdził, że „o komiczności można mówić tylko na gruncie sztuki, poza sztuką zaś – o śmieszności” (cyt. za: B. Dziemiłok, *O komizmie*. Warszawa 1967, s. 12).

³ Ziomek, *op. cit.*, s. 327. Zob. też Głowczewski, *op. cit.*, s. 147–148: „W pracach poświęconych teorii śmiesznego, w których konsekwentnie przyjmuje się tezę o konieczności rozróżniania między komizmem a śmiesznością, zasada określająca repartycję znaczeń obu tych terminów odwołuje się do różnic dostrzeganych między przejawami śmiesznego powstającymi w wyniku percepcji zdarzeń, zjawisk, procesów i przedmiotów istniejących bądź zachodzących w rzeczywistości a przejawami śmiesznego powstającymi na fundamencie, można by rzec, sensotwórczej

Rozróżnienie to, które Ziomek postrzegał jako dostatecznie „ugruntowane w badaniach”, by można było „je przyjąć z dopuszczalnym stopniem arbitralności”⁴, nie satysfakcjonuje jednak wielu współczesnych znawców tej problematyki. Zasadność rozgraniczeń między śmiesznością a komizmem kwestionowali chociażby tak wytrawni badacze, jak Bohdan Dziemidok, Tomasz Mizerkiewicz czy przywoływany już w przypisach Aleksander Głowczewski⁵. W swoim klasycznym opracowaniu Dziemidok podkreślał wprawdzie, że „konieczne jest robocze sprecyzowanie takich pojęć, jak komizm i śmieszność”⁶, ostatecznie jednak stwierdzał:

Granice między tymi zjawiskami, które można uznać za śmieszne, nie odczuwając wobec nich przeżyć komizmu, a tymi, które są równocześnie desygnatami terminów „śmieszność” i „komizm”, nie zawsze dają się [...] ściśle wyznaczyć. Okoliczność ta w połączeniu z faktem, że przeważająca większość teoretyków komizmu używa pojęć „komizm” i „śmieszność” jako synonimów (ci zaś autorzy, którzy proponują rozróżnić te pojęcia, nie są w stanie konsekwentnie przestrzegać tej zasady w swych rozważaniach), przemawia za tym, by posługiwać się tymi pojęciami zamiennie⁷.

Podobne stanowisko prezentuje Mizerkiewicz. Przywołując „fundamentalne na naszym gruncie artykuły Jerzego Ziomek”, utrwalające wśród badaczy komizmu skłonność do odróżniania „komizmu jako zjawiska właściwego tekstom (szeroko, czyli semiotycznie rozumianym) od śmieszności, która zachodzi w świecie nie-

działalności człowieka: na podstawie komunikatów tworzonych z intencją wywołania przeżycia komizmu, w szczególności – na podstawie kształtowanych w ten sposób artefaktów. Mówiąc w pewnym uproszczeniu, należałoby stwierdzić, że granica określająca reparycję znaczeń obu tych terminów przebiega między życiem a sztuką. Badacze stosujący się do zasady niesynonimicznego rozumienia śmieszności i komizmu kierują się zwykle regułą wiązania pierwszej nazwy ze sferą przejawów śmiesznych, które powstają w sferze rzeczywistości, drugiej zaś – ze sferą przejawów opartych na fundamencie obcowania z dziełami sztuki: z literaturą, dramatem, filmem, rzadziej z dziełem plastycznym, a w ostateczności także z dziełem muzycznym”.

⁴ Ziomek, *op. cit.*, s. 327.

⁵ Zob. Dziemidok, *op. cit.* (wyd. 2, zmien.: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk 2011). – T. Mizerkiewicz, *Niś śmieszności. Studia o komizmie w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Poznań 2007 (dalej odsyłam do tej publikacji skrótem MN). – A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” t. 43 (1994).

W artykule stosuję też jeszcze inne skróty: M = Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*”. (*Czytając Różewicza*). Warszawa 1993. – R = T. Różewicz, *Utwory zebrane*. Wrocław 2003–2006. Liczby po skrótach wskazują stronicę, w przypadku edycji Różewicza liczby po dywizie oznaczają numery tomów, kolejne – stronicę.

Głowczewski zmienił w późniejszym czasie swoje stanowisko i w przywoływanej już książce *Komizm w literaturze* (s. 149) opowiedział się za oddzielaniem tych terminów na podstawie odniesienia do systemów aksjologicznego oraz moralnego. Stosując kategorie wprowadzone przez R. Ingardena, proponował, aby pojęcie śmieszności kojarzyć z wartościami, które mają charakter witalno-przyjemnościowy i dotyczą „potocznych” doświadczeń, związanych z codziennym życiem, występujących i obserwowanych „w sferze wyłączonej z domeny sztuki, a nawet – co wydaje się istotne – w ogóle w sferze pozakomunikacyjnej”. Śmieszność w ujęciu tego badacza miałaby zatem charakter spontaniczny, czysto afektywny i bezrefleksyjny. Komizm natomiast, będąc elementem artystycznego przekazu, zachowywałby wprawdzie podmiotowe doświadczenie przyjemności po stronie odbiorcy, ale wiązałby się już z refleksją. Tym samym wyrastałby „aksjologicznie ponad wartości witalne i hedonistyczne, sięgając poziomu wartości artystycznych, estetycznych i poznawczych” (s. 160).

⁶ Dziemidok, *O komizmie* (1967), s. 11.

⁷ *Ibidem*, s. 13.

tekstowym” (MN 11–12), zwraca uwagę, że podejście to daje się utrzymać tylko w odniesieniu do „tekstów dawnych”, respektujących wyraźną opozycję estetyki i życia, albo też w ramach semiotyczno-strukturalnej teorii literatury, dbającej o ścisłe i jednoznaczne odgraniczenie porządku tekstowego od empirycznego. Lecz gdy „badacz komizmu przyjrzy się nieco bliżej literaturze XX-wiecznej, wówczas szybko musi zdać sobie sprawę, że podział na tekstowy komizm i życiową śmieszność nie daje się dłużej zastosować” (MN 12). We współczesnej literaturze komizm dzieli bowiem los wszystkich innych kategorii, które tracą swoją jednoznaczną – tekstową bądź pozatekstową – naturę, zyskując w zamian nieuchronnie ambiwalentny, empiryczno-tekstowy charakter, co w interesującym nas przypadku powoduje, że „nowoczesny twórca komiczny poszukuje nade wszystko ważnej tymczasowo (bo innej nie można osiągnąć) mieszanki »literackiego« komizmu z »realną« śmiesznością” (MN 13).

Diagnoza Mizerkiewicza oraz sposób jego myślenia o komizmie i śmieszności w literaturze XX i XXI wieku wydają się szczególnie przydatne w kontekście refleksji nad śmiesznością utworu literackiego, która w empirycznym akcie odbioru ulega personalizacji, przenosząc się niejako na samego autora. U Różewicza – zwłaszcza w dziełach komediowych z lat sześćdziesiątych oraz w tomach poetyckich z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych i z lat dwutysięcznych – zamierzony komizm utworu literackiego, uznawany za świadomy efekt artystyczny, nakłada się bowiem często na mimowolną śmieszność dotykającą pisarza, wykraczającą poza granice świata fikcji w stronę rzeczywistości empirycznej za sprawą naruszenia ogólnie respektowanych społecznych norm obyczajowych, moralnych lub estetycznych. Innymi słowy, „osoba autora bywa komicznym kontrapunktem jego własnej poezji” (MN 233). Efekt ten dotyczyłby zresztą, przynajmniej do pewnego stopnia, także odbiorców dzieła. Śmiejemy się, ale jednocześnie wstydzimy się trochę, że się śmiejemy, bo nasz śmiech narusza potoczne wyobrażenia na temat reguł dobrego smaku i standardów stosowności. Dobrze uchwycił tę ambiwalencję Czesław Miłosz, gdy przyznawał, że „kulał się ze śmiechu”, czytając *Na czworakach*⁸, a zarazem nie krył swojego oburzenia komedią *Spaghetti i miecz*, jego zdaniem uwłaczającą godności autora, ale również, jak można się domyślić, widza bądź czytelnika⁹.

W tekstach poświęconych komizmowi i śmieszności w literaturze rzadko zwracano uwagę na ten dwuznaczny mechanizm, za którego sprawą degradujący komizm lub śmieszność tekstu udzielałyby się także autorowi – godząc w jego osobę i kwestionując jej powagę. Wynika to z pewnością z utrwalonej w fachowym odbiorze tendencji do odgraniczania utworu i wywoływanych przez niego reakcji od empirycznej osoby autora. W przypadku Różewicza konfuzja wynikająca z faktu, że wybitny, uznany pisarz pozwala sobie na niewybredne żarty, „kiepskie, podejrzane, »brutalne« kawały” (R-3 258), stawała się jednak zaskakująco często integralnym elementem realnej sytuacji odbiorczej (ale również, jak się wydaje, świadomej strategii pisarskiej). Świadectwa tego rodzaju reakcji – pełnych zakłopotania i konfuzji – znajdziemy w wielu recenzjach ze sztuk teatralnych Różewicza, a także w tekstach

⁸ Cz. Miłosz, list do J. Błońskiego, z 8 II 1975. W: Cz. Miłosz, J. Błoński, *Listy 1958–1997*. Zebrał, przepisał i przypisami opatrzył A. Puchejda. Gdańsk 2019, s. 144.

⁹ Cz. Miłosz, list do J. Błońskiego, z 5, 11 II 1966. W: jw., s. 102.

krytycznych odnoszących się do utworów satyrycznych czy humorystycznych zamieszczanych w późnych tomach poety. Ta zastanawiająca skłonność do autokompromitacji estetycznej i do „rujnowania” własnego wizerunku – zamiłowanie do „sztubackich dowcipów” oraz do psucia „kiepskimi i prostackimi dowcipami swojej sztuki” (R-3 258) – będąca jednym z najbardziej osobliwych rysów strategii artystycznej autora *Niepokoju*, stanie się przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania w dalszej części artykułu.

Zagadnienia komizmu bądź satyry, które tkwią u samych źródeł twórczości Różewicza, doczekały się już kilku poważnych opracowań – wystarczy wymienić chociażby studium Tomasza Mizerkiewicza *Trzy koncepcje komizmu w twórczości Tadeusza Różewicza* oraz artykuły Tadeusza Kłaka, Mariana Kisielea czy Andrzeja Skrendy¹⁰. Krytycy zajmujący się tą problematyką zgodnie odnotowują dwunurtowość charakterystyczną dla pierwszego okresu pisarstwa Różewicza, kiedy to autor *Niepokoju* „tworzył równocześnie dwa rodzaje poezji: poezję liryczną [...] i »satyryczną«” (MN 206). Owa dwunurtowość cechowała już wydane na powielaczku podczas wojny *Echa leśne*, gdzie oprócz nowel, utrzymanych w podniosłej, tyrtejskiej poetyce, znalazły się także humoreski, satyry i fraszki. Jak stwierdza Wojciech Browarny:

Różewicz debiutował partyzanckimi nowelami i humoreskami [...], w których zderzył heroiczne ujęcia tematu wojennego z miłośnością, fizjologią i rubasnością partyzanckiej codziennej egzystencji oraz wojską pustotą i pozerstwem¹¹.

Sam poeta po latach wspominał swój nieoficjalny debiut książkowy następująco: „Patos łączył się [tam] z grubym razowym humorem, bo bez tego *Echa leśne* nie byłyby w ogóle czytane przez żołnierzy”¹². Tuż po wojnie, w 1946 roku, a więc rok przed publikacją „oficjalnego” debiutu poetyckiego, Różewicz wydał jeszcze tom 33 humoresek zatytułowany *W łyzce wody*, złożony z tekstów drukowanych wcześniej w „Kocyndrze” i „Szpilkach”, będący dziś bibliofilskim rarytasem.

Kusząca wydaje się zatem myśl, że Różewicz – publikując w ostatnim okresie aktywności pisarskiej takie tomy, jak *Kup kota w worku* czy *To i owo*, wypełnione w znacznej części lub niemal w całości utworami o charakterze satyrycznym czy parodystycznym – wraca w istocie do swoich literackich początków. Tak właśnie

¹⁰ T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w twórczości Tadeusza Różewicza*. MN. – T. Kłak, *Uśmiechy Różewicza*. W zb.: *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*. Red. M. Kisiel, W. Wójcik. Katowice 2000. – A. Skrendo, *Tadeusza Różewicza „dochodzenie do socrealizmu”, czyli o „Uśmiechach”*. W: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005. – M. Kisiel, *Prawdziwy debiut Różewicza*. W: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006. Problematyka ta stała się także tematem seminarium zatytułowanego *Różewicz nie boi się śmieszności*, zorganizowanego 27 i 28 X 2021 w Poznaniu w ramach Festiwalu „Poznań Poetów”. Część wygłoszonych tam referatów (A. Skrendy, T. Mizerkiewicza, P. Michałowskiego, G. Olszańskiego, J. Borowczyka i K. Skibskiego) ukazała się drukiem w poświęconym twórczości Różewicza monograficznym numerze „Wielogłosu” (2022, nr 2).

¹¹ W. Browarny, wstęp w: T. Różewicz, *Wybór prozy*. Oprac. W. Browarny. Wrocław 2021, s. IX. BN I 338.

¹² *Poeta ze Złotym Berłem*. Z T. Różewiczem rozmawia J. Cieślak. W zb.: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Oprac. J. Stolarczyk. Wrocław 2011, s. 388.

sądzi Skrendo, gdy odnotowuje, że poeta „po dużym łuku trwającym grubo ponad pół wieku [...] wraca do śmiechu w swoich wierszach”¹³. Badacz dodaje jednak od razu do tej efektownej diagnozy istotne zastrzeżenie:

Echa leśne świętowały istnienie organicznej wspólnoty odbiorczej, którą stanowił oddział partyzantki, *Kup kota w worku* jest efektem tego, z czego sztydzi: paraliżu komunikacji („wymierania języków”)¹⁴.

To bardzo przenikliwa uwaga, a różnica wskazana przez Skrendę wydaje się zasadnicza dla zrozumienia strategii Różewicza.

Rubasność i „razowy humor”, cechujące partyzancką twórczość satyryczną poety, powrócą jeszcze w jego pisarstwie dwukrotnie: po raz pierwszy w komediach z lat sześćdziesiątych, po raz drugi w satyrycznych wierszach z lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Sytuacja nadawczo-odbiorcza ulegnie jednak przez ten czas radykalnej zmianie. Adresatami nie będą już towarzysze broni z leśnego oddziału, ale wykształcona publiczność literacka, co w oczywisty sposób wpłynie na recepcję tekstów i ocenę Różewiczowskiego humoru¹⁵.

W obu wspomnianych okresach – choć różnorako i w innym celu – Różewicz chętnie i, jak sądzę, z pełną premedytacją testował komiczność samej zaburzonej sytuacji komunikacyjnej, tzn. efekt powodowany przez zastosowanie chwytów, które sprawdzały się „w lesie”, a które później – w odniesieniu do zupełnie innej grupy odbiorców – wywoływały zamiast wesołości raczej konsternację; niepozbawioną jednak elementów komicznych, na nich zaś, jak się wydaje, szczególnie zależało Różewiczowi. Źródłem komizmu byłaby tu zatem nie tyle wewnętrzna niespójność, cechująca komiczną sytuację lub komiczne działanie językowe, ujawniająca się zaś na tle wspólnych przekonań i wartości (także estetycznych) oraz wspólnego obrazu świata podzielanego przez autora i odbiorców, ile raczej niespójność między oczekiwaniami odbiorców a proponowanymi przez Różewicza „zachowaniami językowymi czy wizualnymi” (jak chodzenie po scenie na czworakach lub paradowanie po niej z gigantycznym fallusem).

Różewicz przywiązywał dużą wagę do swojego humorystycznego czy też satyrycznego dorobku, nazywając go „drugim, uciemionym nurtem” twórczości poetyckiej, „który wsiąkł i skończył się gdzieś w *Uśmiechach*”¹⁶, a więc – doprecyzujmy – około 1957 roku¹⁷, kiedy ukazało się drugie, zmienione wydanie owego tomu. Poeta sformułował tę diagnozę w rozmowie z Adamem Czerniawskim w roku 1976.

¹³ A. Skrendo, *Kwestia śmiechu – rozważania o Różewiczu*. „Wielogłos” 2022, nr 2, s. 8.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Na rolę społecznego układu komunikacyjnego zwraca uwagę teoretyk komizmu S. Critchley (*O humorze*. Przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska. Warszawa 2012, s. 13), który stwierdza: „warunkiem żartowania, pojętego jako pewna praktyka społeczna, jest milcząca umowa społeczna, [...] rodzaj porozumienia w kwestii wspólnego świata społecznego, w którym znajdujemy się jako w domniemanym kontekście żartu. Musi istnieć pewien milczący konsens czy domyślnie podzielane rozumienie w kwestii tego, co stanowi dowcip »dla nas« i jakie zachowania językowe czy wizualne są rozpoznawane jako żartowanie”.

¹⁶ A. Czerniawski, rozmowa z T. Różewiczem. W zb.: *Wbrew sobie*, s. 107. To „uciemienie” wiązało się oczywiście także, przynajmniej po części, z ingerencjami cenzury.

¹⁷ Rok 1957 stanowił bardzo trudny moment w życiu Różewicza. W maju umarł L. Staff, w lipcu matka, Stefania – dwie być może najbliższe mu w tamtym czasie osoby. „Najlepiej mnie rozumie-li: Matka i Staff” – zapisał poeta w dzienniku pod datą 21 X 1957 (R-3 329).

Nie spodziewał się wówczas zapewne, że ów „uciemieżony” nurt powróci z taką siłą w jego późnych tekstach (począwszy od opublikowanego w 1996 roku tomu *zawsze fragment*). Powróci, choć już w zupełnie innym kształcie, podporządkowany innym celom i wyrastający z innych założeń estetycznych oraz światopoglądowych¹⁸.

Różewicz z lat czterdziestych i pięćdziesiątych znajdował dla wierszy satyrycznych uzasadnienie społeczne. Wpisywały się one dobrze w jego pojmowanie twórczości poetyckiej jako formy wpływania na czytelników („działania słowem”¹⁹), pełniły funkcję „służebną”, wychowawczą i dydaktyczną. W szkicu *Do źródeł* wspominał: „Chciałem służyć i chyba służyłem. Były to tradycje zawsze mi bliskiego Bolesława Prusa, który mówił o sobie, że jest humorystą” (R-3 144–145). Ten projekt „konstruktywnego” komizmu Różewicz porzucił jednak po opublikowaniu poprawionej wersji *Uśmiechów*, by *de facto* nigdy już do niego nie wrócić.

Równie ciekawym i złożonym zjawiskiem wydaje się kwestia immanentnej śmieszności samej poezji, a więc – według słów Mizerkiewicza – komizmu jako „jednego z elementów decydujących o sposobie istnienia niemal każdego Różewiczowskiego wiersza” (MN 216), niezależnie od jego tematyki i tonacji. Różewiczowi towarzyszyło bowiem wrażenie niestosowności, przeradzające się nierzadko w poczucie winy, wynikające z oddawania się tak „niepoważnemu” zajęciu, jak pisanie wierszy, w obliczu być może najgłębszego w dziejach nowożytnych kryzysu europejskiej kultury. Sztuka – zdaniem autora *Niepokoju* – skupiając się na jakościach estetycznych, urażała pamięci ofiar, ich cierpieniu i śmierci, przyczyniając się do neutralizacji i do osławiania lub wypierania traumy. Nieufność Różewicza wobec kultury brała się m.in. z tego, iż widział on w niej często przesłone odwracającą – za pomocą zbiorowych, społecznych rytuałów – uwagę od tragicznej przeszłości i pozwalającą zbyt szybko o niej zapomnieć. To znamienne, że w *Dzienniku gliwickim*, powstałym w połowie lat pięćdziesiątych – a więc w okresie, kiedy poeta zaprzestał pisania utworów humorystycznych – utyskiwania nad „słabością własnych wierszy” i powracające wyznania niewiary nie tylko w siłę własnego talentu, ale w sens poezji w ogóle, sąsiadują ze wspomnieniami poległych towarzyszy broni z partyzantki i zamordowanego przez gestapo brata, Janusza.

Wydaje się, że słabość i bezradność poety stanowią w ujęciu Różewicza bezpo-

¹⁸ Jednym z pierwszych utworów tego rodzaju, który wzbudził spore zaskoczenie, a nawet zakłopotanie krytyczek i krytyków, był opublikowany w tomie *zawsze fragment* „poemat z końca XX wieku” zatytułowany *Walentyńki*. Z nie mniejszym zdziwieniem czy wręcz konsternacją przyjęto pastiszowe przeróbki wierszy Staffa, które Różewicz zamieścił w ogłoszonym drukiem sześć lat później, w 2002 roku, tomie *szara strefa*. Można zrozumieć to zdumienie, choć nie wydaje się ono w pełni uzasadnione, jeśli zna się wcześniejszą twórczość Różewicza. Poemat *Walentyńki* ma swoją odległą genezę w tekście z 1979 roku *Zastyszone (rozmowy o miłości, fajnie)*, a pastisze Staffa nawiązują do pastiszów i parodii poetów Dwudziestolecia, które autor *Uśmiechów* pisywał jeszcze przed wojną. Nb. podobne zaskoczenie, wynikające z braku wiedzy o długiej tradycji satyrycznej Różewicza, wyrażali także krytycy w latach pięćdziesiątych, kiedy ukazała się pierwsza edycja *Uśmiechów*. J. Błosiński (*Szkic do portretu poety współczesnego*. W: *Poeci i inni*. Kraków 1956) odnotowywał wtedy (krytycznie) regres i ucieczkę od poważnych tematów, natomiast M. Głowiński (*„Uśmiechy” Różewicza*. „*Twórczość*” 1956, nr 3) (aprobatywnie) przemianę światopoglądową i przełamanie pesymizmu.

¹⁹ W eseju *Do źródeł* T. Róże w i c z stwierdzał: „Dla mnie twórczość poetycka to było działanie, a nie pisanie ładnych wierszy” (R-3 145).

średnie pochodne słabości i bezradności sztuki. Wynikają zatem nie tyle z niedostatków indywidualnego talentu, ile z braku dostatecznej racji istnienia samej poezji. Według Mizerkiewicza odpowiedzią Różewicza na tę sytuację jest uznanie śmieszności swojego położenia i uczynienie z „retoryki śmiesznej bezradności” fundamentu i zasady „własnego języka poetyckiego” (MN 216).

Aby można było w ogóle pisać, należało nadać poezji status tekstu śmiesznego i nieporadnego, wyglądającego jak pierwsze sylabizowanie. Tworzyć można było tylko w stylistyce zbliżającej się do stanu nieporadności. „Zajakująca się”, nieudana artykulacyjnie mowa poety, sprozaizowana i odczarowana, wystawiała się przeto na chłostę komizmu. Różewicz wiedział, że mówi śmiesznie, że „duka” słowo po słowie, ale podjął trud wyrażenia własnych dylematów, przedstawienia całej problematyki poezji powojennej właśnie w takiej mowie, gdyż mógł o tych sprawach pisać pod warunkiem nieustannego doświadczania śmieszności bycia poeta. [MN 216]

Nie potrafię zgodzić się z tą efektowną interpretacją. Nie uważam bowiem, aby strategia Różewicza – w późnych latach pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych, a ten okres ma na myśli poznański krytyk²⁰ – polegała na pogodzeniu się z poczuciem „śmieszności bycia poeta” i na dobrowolnym wystawieniu się na „chłostę komizmu”. Sądzę, że było akurat odwrotnie: że Różewicz, zdając sobie sprawę z procesu „odwartościowania”, jakiemu uległa poezja, a wraz z nią rola społeczna poety, starał się za wszelką cenę zapobiec grożącej mu śmieszności, że – innymi słowy – właśnie tej deprecjonującej śmieszności obawiał się najbardziej (odróżniając ją zarazem od śmieszności nobilitującej, o której za chwilę). Nie uważam także, aby język wierszy Różewicza z tego okresu można było zasadnie określać mianem „śmiesznego i nieporadnego” czy choćby „zbliżającego się do stanu nieporadności” – aby mowa poety była „nieudana artykulacyjnie” i pełna zająknięć ani też aby jej „prozaizacja” bądź „odczarowanie” narażały ją automatycznie na śmieszność. Przeciwnie. Śmieszne wydawały się Różewiczowi wiersze skupione na wartościach estetycznych, które uznawał za „maski” lub „kostiumy”, przesłaniające zasadniczą prawdę o wyczerpaniu się dawnych poetyk – i to zarówno tych tradycyjnych, jak i awangardowych. „Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. [...] takie określenia, jak »przeżycie estetyczne«, »przeżycie artystyczne« wydawały mi się śmieszne” (R-3 145) – pisał. Z całą pewnością „śmieszna” nie wydawała mu się jednak taka poetyka, jaką sam uprawiał i jaką postanowił przeciwstawić znielowanemu „tańcowi poetyckiemu”²¹: poetyka „sprozaizowana” i „odczarowana”, oparta nie tyle na „nieporadności” czy „jąkliwości”, bo te cechy musiałyby być sztucznie wytworzonym efektem, ile na – z konieczności bardzo ogólnie rozumianej – zasadzie „mówienia »wprost«” (R-3 146). Jej rezultatem miały stać się teksty огоłocone „z szaty słów i frazesów” (R-3 33), w których „nie obowiązują żadne poetyki” i w których „przemawia się głosem ludzkim” (R-3 39).

Wiersze „sprozaizowane” nie tylko nie były dla Różewicza „śmieszne”, ale stanowiły jedyną szansę ocalenia poezji: jak stwierdzał w posłowniu do wyboru wierszy

²⁰ Zob. MN 212: „przedmiotem mojego zainteresowania uczynię wiersze z »postsocrealistycznych« zbiorów: *Formy, Głos anonimna, Rozmowa z księciem, Nic w płaszczu Prospera, Zielona róża, Twarz trzecia i Regio*”.

²¹ W posłowniu do wyboru wierszy L. Staffa pisał Różewicz: „Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych” (R-3 41).

Leopolda Staffa, to właśnie teksty „sprozaizowane« stworzyły poezji możliwość dalszej wegetacji, a nawet życia” (R-3 41). Różewicz, wspominając o tego rodzaju wierszach, odnosił się do nich z pełną powagą i przypisywał im szczególną, odradzającą funkcję: „Mówienie »wprost« miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości” (R-3 146). Autor *Uśmiechów* nie bał się banalności. To właściwy awangardzie „paniczny strach przed »banałem«” okazuje się banalny i godny politowania, stając się zarazem „dowodem słabości jej poetyki” (R-3 147). Wszystko, co wśród zwolenników awangardy uchodzi za banał, w istocie przywraca poezji powagę, odsyła bowiem do „zwykłego sensu, zdrowego rozsądku” (R-3 147), który pozwala mieć nadzieję na ponowne zadziwienie zerwanej więzi z odbiorcą i zbudowanie wspólnej przestrzeni porozumienia, a więc wspólnej rzeczywistości, będącej – jak twierdził Różewicz – niezbędną kanwą prawdziwej poezji²². Śmieszna jest nieustanna (awangardowa) pogoń za oryginalnością, śmieszny jest także wszelkiego typu współczesny parnasizm; obie postawy bowiem, oderwane od codzienności, oddalają od życiowego konkretności (podobnie jak filozofia²³), a poetycki program Różewicza w latach czterdziestych i pięćdziesiątych postulował właśnie ponowne związanie języka poetyckiego z rzeczywistością²⁴.

Problem pojawił się, gdy Różewicz zorientował się, że rzeczywistość zaczyna stopniowo zanikać, zastępowana przez jej podróbki i imitacje. Autor *Non-stop-show* uświadomił sobie to jeszcze w latach sześćdziesiątych, kiedy zajął się w swoich wierszach opisywaniem zjawisk związanych z ekspansją kultury masowej oraz jej mechanicznie reprodukowanych frazesów i klisz. Dlatego m.in. powtarzał później z uporem, że był postmodernistą już w latach sześćdziesiątych, bo to wtedy diagnozował proces wypierania rzeczywistości przez jej medialne substytuty.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych Różewicz o kulturową dewaluację znaczenia poezji obwiniał przede wszystkim samych poetów, którzy nie potrafili lub nie chcieli wyciągnąć wniosków z niedawnych wydarzeń historycznych i gotowi byli nadal beztrzesko i bezmyślnie oddawać się „estetycznym zabawom”, wystawiając poezję i samych siebie na śmieszność. Różewicz oburzał się na „zabawę słowem” (R-3 165) i „produkowanie piękna” (R-3 148) przez twórców, którzy – naiwnie lub

²² Zob. R-3 287: „Trzeba najpierw zająć się losem odbiorców poezji, którzy zamieszkują u nas miasta. [...] Co się dzieje z odbiorcami? Mieszkańcy miast, stosunki między ludźmi, życie mieszkańców miast jest kanwą, na której haftujemy zieloną różę współczesnej poezji. Kanwa jest tak słaba, że rozpada się w naszych rękach. Nic nie łączy się ze sobą, nie przeplatają, nie wnikają w siebie, nie krzyżują się”.

²³ Zob. A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche. W: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 209: „Autor *Płaskorzeźby* nie znosi – jak wiadomo – rozważań teoretycznych i nie lubi filozofii. [...] Filozofia wydaje mu się zbędna o tyle, o ile oddala nas od codziennego doświadczenia i przeczy rzeczywistości”.

²⁴ Tak naprawdę Różewicz nigdy nie wyrzekł się tego programu, choć oczywiście z czasem niuansował go i komplikował. W nieukończonym tekście poświęconym C. Norwidowi, opublikowanym po raz pierwszy w 2002 roku w „Kwartalniku Artystycznym”, deklaruował: „Odpowiednie dać rzeczy – słowo! To wystarczy za »program poetycki« i za »manifest«... To zdanie przeczytane w młodości... stało się dla mnie zadaniem na całe moje »poetyckie życie«” (*To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, R-3 120).

cynicznie – hołdowali wierze w „dobry smak”, „wartości estetyczne”²⁵, kapłaństwo sztuki, trwałość konwencji lirycznych czy tradycję. Dlatego jego satyry zwracały się tak często właśnie przeciwko literatom – ich koniunkturalizmowi, próżności, hipokryzji oraz pustej, jałowej gadaninie (zob. *Degrengolada literacka po krakowsku*, *Errata*, *Szczęśliwy*, *Wielki dzwon*, *Mucha*, *Prostaczek wśród literatów*, *Kartka*, *Do liryka* lub też najbardziej znane „rozrachunkowe” *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* albo *Drobne ogłoszenia liryczne*, będące szyderstwem z „gadatliwych poetów rozpaczy” (MN 214)).

W latach sześćdziesiątych autor *Regio* zorientował się jednak, że prawdziwym zagrożeniem dla poezji stał się wszechobecny frazes kultury masowej i że to przede wszystkim powielane w przestrzeni publicznej odróżnicujące mechanizmy mowy zbiorowej przyczyniają się do postępującej degradacji znaczenia poezji oraz pozycji społecznej poety. Problematyka metapoetycka na dobre zagościła wówczas w wierszach Różewicza, a refleksja dotycząca kondycji poezji i poety stała się jednym z najważniejszych tematów jego wypowiedzi dyskursywnych i głównym wątkiem wydrukowanego po raz pierwszy w 1971 roku *Przygotowania do wieczoru autorskiego*. Nie ma tu miejsca na dokładną analizę zawartości i charakteru tej książki, wydaje się jednak, że Różewicz nie wykorzystał w pełni potencjału swojego rozpoznania, a podjęte próby udzielenia odpowiedzi na pytanie, dlaczego „nie wolno nam pod groźbą śmieszności wyjawić naszego zawodu” (R-3 165), okazują się zaskakująco powierzchowne. Obwiniałbym o to towarzyszący refleksjom Różewicza resentyment, który sprawił, że zamiast na ogólnej kulturowej diagnozie autor *Twarzy* koncentrował się na osobistych zranieniach i urazach.

Problem śmieszności poety występuje w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* jako jeden z kilku lejtmotywów, powtarzanych z obsesyjnym uporem: „Poezja jest martwa, poezja jest śmiertelna, poezja może umrzeć, a poeci są tylko śmieszni” (R-3 163); „Przedstawcie sobie, państwo, śmiech słuchaczy, którym jakiś pan wyznał: jestem poeta” (R-3 164); „Czy poecie nie wolno mówić: »jestem poeta«, czy rzeczywiście wybuchnie śmiech na sali?” (R-3 165). W tytułowym tekście z *Przygotowania* pojawia się nowy motyw: „błazna”, „błazeństwa” i „błazenady”²⁶; w późniejszej twórczości Różewicza powracać on będzie wielokrotnie, stanowiąc jedną z odpowiedzi na prześladowający autora *szarej strefy* lęk przed śmiesznością²⁷.

²⁵ Zob. R-3 284: „Nic mnie nie obchodzą wartości estetyczne. Od tego jest nasz klasyk, stylistka [...], który przez piętnaście lat nie powiedział ani jednego prawdziwego słowa”.

²⁶ Wcześniej w twórczości T. Róże w i c z a spotykamy ów motyw bodaj dwukrotnie: w drugim fragmencie *Trzech profili poety* zatytułowanym *POETA BŁAZEN* z tomu *Rozmowa z księciem* (1960) oraz w wierszu *Błazen* z tomu *Zielona róża* (1961), który można interpretować wąsko, jako utwór mówiący o kondycji poety, ale który rozumiałbym jednak szerzej, widząc w przedstawionej w nim figurze błazna pewną – ogólniej pojętą – postawę egzystencjalną.

²⁷ Motyw ten powraca m.in. w wierszu *Spóźniona odpowiedź* z 1980 roku, gdzie pojawiają się poeta „w wieńcu laurowym” i „ten drugi / w czapce błazeńskiej” (R-9 202); w utworze *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* (R-9 285), gdzie błazen – podobnie jak w „naśladowaniu” dytyrambu F. Nietzschego *Tylko błazen! Tylko poeta!* (R-3 362–363) – występuje obok poety i kapłana (oraz dodatkowo filozofa). Na Nietzscheańską frazę „Nur narr! Nur dichter!” natrafiamy także w *Tajemnicy wieczoru poetyckiego z szarej strefy* (R-10 157). O „błazeńskich dzwonekch” przeczytamy w wierszu *jeden z Ojców kościoła poezji* (R-10 341), a w pisanym już w nowym wieku *Credo (fragmentach)*

„Błażeństwo” oraz „błażenada” okazują się bowiem – podszytą rozpaczą – reakcją poetów na dręczące i wyjątkowo mocno przeżywane doświadczenie zbledności i braku sprawczości („Poeci lepiej od innych ludzi czują bezsilność i słabość człowieka w świecie współczesnym. Błażnąją z rozpaczą”, R-3 287). Ale błażeństwo jest także losem poezji, która, ośmieszona i wyszydzona, doznaje upokorzenia i odrzucenia (mniej więcej w tym samym czasie, czyli od wydanego w 1969 roku tomu *Regio*, w twórczości Różewicza pojawiają się coraz liczniej teksty poświęcone poetom odtrąconym, zranionym i okaleczonym <M 231>). Różewicz z widoczną desperacją pisze zatem w *Przygotowaniu*:

Uprawiać można jeszcze poezję tylko przez ciągłą kompromitację. Niech ginie. Nieporadna, wystraszona, sprzedajna, w błażeńskiej czapce na głowie. Widzicie drogę krzyżową. Droga krzyżowa w wesołym miasteczku. Czy to jest droga współczesnej poezji? [R-3 280]²⁸

Śmieszność okazuje się podszyta tragizmem, a śmierć ma wymiar męczeński. Zarówno tragizm, jak i męczeństwo pozostają wszakże niezauważone lub co najwyżej groteskowe, ponieważ droga krzyżowa poezji (i poety) odbywa się w wesołym miasteczku, wśród rozbawionej gawiedzi. Obraz ten, niewolny od mankamentów artystycznych, wywołuje jednoznaczne skojarzenia pasyjne i soteriologiczne (błażeńska czapka w kontekście motywu „drogi krzyżowej” jest *de facto* odpowiednikiem korony cierniowej). W odróżnieniu od – przynajmniej po części – zasłużonej, bo zawinionej przez pożałowania godną beztroskę i próżność samych poetów, deprecjonującej śmieszności, tym razem mamy do czynienia ze śmiesznością nobilitującą (uwznioślającą), będącą konsekwencją umasowienia kultury, która z lekceważeniem i szyderstwem odnosi się do wszystkiego, co pozbawione jest wymiernej praktycznej wartości i co nie służy dostarczaniu rozrywki oraz łatwej satysfakcji. Ośmieszony poeta z *Przygotowania*, ubrany w błażeńską czapkę, podobnie jak będący jego późnym echem „poeta męczennik / błażen śpiewający”, pojawiający się w wierszu *Credo (fragmenty)* (R-10 345), przywodzą na myśl „Jezusa ośmieszonego” z nieukończonego eseju Leszka Kołakowskiego²⁹; Jezusa, który staje się śmieszny – anachroniczny i dziwaczny – dla pragmatycznie zorientowanej kultury, nastawionej na indywidualny sukces, przyjemność i zaspokajanie pragnień.

Problem śmieszności poezji i poety (ale też jego świadomej błażeńskiej autokompromitacji) powraca w opublikowanej w tym samym czasie co *Przygotowanie* „tragikomedii” *Na czworakach*. Utwór ów – uznawany za „rodzaj przesła między starą (z lat sześćdziesiątych) a nową (z lat siedemdziesiątych) dramaturgią Różewicza”³⁰ – z interesującego nas tutaj punktu widzenia można potraktować także jako ogniwo łączące problematykę „śmieszności” poezji i poety w kształcie nadanym jej

znajdziemy frazę: „grosik dla poety męczennika / błażna śpiewającego” (R-10 345). Szerzej o tym motywie pisze Mizerkiewicz (MN 225-231).

²⁸ Podobnym obrazem posłużył się Różewicz w niepublikowanym fragmencie *Dziennika gliwickiego* z 1959 roku, gdzie pisał o swojej „drodze krzyżowej w luna parku [!]” (cyt. za: M. Grochowska, *Różewicz. Rekonstrukcja I*. Warszawa 2021, s. 335).

²⁹ L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*. Pośl. J. A. Kłoczowski. Przeł. D. Zańko. Kraków 2014.

³⁰ G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Kraków 2004, s. 193.

przez Różewicza w okresie tużpowojennym z tym, jaki przybierze ona w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych.

Bohaterem sztuki jest poeta Laurenty (imię przywodzi na myśl skojarzenie z „poetą laureatem”), pozbawiony wprawdzie sił twórczych, ale otaczany czcią i uwielbieniem. Sam dramat zaś jest bezlitosnym, farsowym, chwilami dość obcesowym demontażem romantycznych wyobrażeń i mitów na temat poezji i poety, szyderstwem z rytuałów i obrzędów, za pomocą których społeczeństwo dokonuje kiczowatej, przepelnionej hipokryzją, a zarazem instrumentalnej kanonizacji artystów, *de facto* oznaczającej ich uwięzienie w okowach pozoru i trywialności. Nadrzędna funkcja tego obrzędu polega jednak na konsolidacji fałszywego poczucia wspólnoty zbudowanego na wzniosłych frazesach i patetycznych gestach. Różewicz odmawia uczestnictwa w budowaniu i umacnianiu takiej wspólnoty, rozplata i zrywa komunikacyjne więzi, sabotując i kompromitując podtrzymujące je reguły.

Poeta Laurenty, wtłoczony w karykaturalny stereotyp kulturowy, za pomocą niewybrednych językowych i wizualnych chwytów komicznych usiłuje ośmieszyć i sparodiować swój zbanalizowany wizerunek, budząc tym konsternację, a nawet zgorzniecie otoczenia, udzielające się zresztą części recenzentów sztuki. Kompromitacja zafałszowanego obrazu dokonywała się przede wszystkim za sprawą dyskredytacji samego języka, bezwzględne obnażania jego automatyzmów, klisz i kalek, swoistego mimetyzmu formalnego, który jednak raz za razem zmieniał się w bełkotliwy, niekontrolowany słowotok. Jak zauważył Grzegorz Niziołek:

W *Na czworakach* uruchamia Różewicz wielki spektakl poniżenia języka. [...] Posługuje się grubymi efektami, pozwala panoszyć się najbardziej prymitywnym czy nawet wulgarnym mechanizmom mowy. [...] Degradacja języka promieniuje [przy tym] na całe dzieło: obejmuje jego desygnaty, proces tworzenia, status twórcy i wreszcie samego autora³¹.

To trafne spostrzeżenia i wydaje się, że poeta uświadamiał sobie ryzyko, jakie podejmował, narażając się na zarzut uprawiania trywialnej błazenady naruszającej reguły dobrego smaku. Różewicz, wyliczał dalej Niziołek, sięga po „wulgaryzmy najzupełniej proste i dosadne”, posługuje się bez oporu niewybrednymi, „żałosnymi i zgranymi dowcipami językowymi”, które ściągają mowę w obsceniczność, fizjologię, animalną seksualność i brutalnie ukazaną cielesność, niepoddająca się już żadnej formie sublimacji estetycznej³². Jej rozpaczliwa próba, dokonana przez Laurentego w ostatniej scenie, przybierająca formę dosłownie pojętego „uwznioślenia” poety i „wywyższenia” go ponad przyziemną trywialność, przybiera postać tandetnej, jarmarcznej inscenizacji. Nieodparcie komiczny i groteskowy, ale zarazem kiczowaty jest poeta-ptak Laurenty, stojący na biurku z przypiętymi do przedramion piórami, umocowanymi przez gospozię Pelasię za pomocą deszczulek, usiłujący wzbic się w powietrze i machający w tym celu rozpaczliwie rękami przy wtórce *Pieśni XXIV* Jana Kochanowskiego, wykonywanej przez chór³³. Romantyczne „prze-

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 196.

³³ Chociaż J. Jarocki, jeśli wierzyć H. I. Rogackiemu („*Na czworakach*” – zarys przedstawienia. *Próba zapisu*. „Dialog” 1972, z. 12, s. 147. Cyt. za: M 86), w premierowej inscenizacji *Na czworakach*,

kleństwo poezji” zostaje tu na dodatek wulgarnie spuentowane skatologicznym, częstochowskim rymem („Przeklęty ja przeklęty / i moje ekskrementy”, R-5 295–296), który stanowi ostatnie słowo Laurentego³⁴.

Nie inaczej poczyną sobie Różewicz z innymi klasycznymi toposami poetyckimi: duchowa nieśmiertelność artysty, Horacjańskie *non omnis moriar* obleka się tu w cielesną formę zмумifikowanego posłusznego zjadacza zupy, karnie zanurzającego łyżkę w stojącym przed nim talerzu. „I tutaj”, komentuje w didaskaliach Różewicz z udawaną, świadomie ocierającą się o kabotyństwo powagą, „jest jakby ślad, a raczej cień śladu, że on nie »umarł cały«” (R-5 289). Równie obcesowo obchodzi się autor z mitem faustycznym, sprowadzając – za pomocą farsowej błazeńszczyzny – mefistofeliczne pokusy do parodystycznie potraktowanego „wątku dziecięcej sodomii”³⁵.

Żywiół degradacji i poniżenia jest w tragikomedii *Na czworakach* wyjątkowo ekspansywny, a jednak – mimo całej tandetnej, cyrkowej błazeńszczyzny i skatologicznej obsceniczności – trudno uznać ten utwór wyłącznie za nihilistyczny, odwartościowujący gest wymierzony w powagę i godność sztuki. Ów – jak go określił Zbigniew Majchrowski – „najbardziej [...] kłopotliwy dramat w dorobku poety” (M 58) ma w sobie bowiem jakąś osobliwą witalność i oczyszczający potencjał³⁶, przewrotny, perwersyjny urok oraz siłę przyciągania, a jego dosadny i często niewybredny humor potrafi wywoływać śmiech. Znamienne jest pod tym względem świadectwo Miłosza, który przyznawał, że *Na czworakach* budziło jego rozbawienie, choć jednocześnie zarzucał autorowi przekraczanie granic dobrego smaku³⁷.

Przywołuję tu Miłosza nie bez powodu, jest on bowiem w omawianej tu sztuce – obok Ignacego Krasickiego, Johanna Wolfganga Goethego czy Jana Kochanowskiego (ale także Mariana Jachimowicza i Jana Lemańskiego) – ważnym, choć dobrze zakonspirowanym punktem odniesienia jako autor wiersza *Do Tadeusza Różewicza, poety*. Majchrowski z pewną dozą przesady nazwał nawet *Na czworakach* – odsuniętą w czasie o 20 lat – „odповідzią Różewicza [...] na wiersz Miłosza z roku 1948”

wystawionej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, nadał tej scenie patetyczną i „wzniosłą” wymowę, karząc Laurentemu ostatecznie wznieść się „z godnością” w powietrze i zniknąć w „scenicznych przestworzach”. Zgadzam się jednak z interpretacją Niziołka (*op. cit.*, s. 211), który twierdzi, że „finał nie zaprzecza układowi sił i kierunków w dramacie. Zwyciężają siły ciężenia: poeta zstępuje w materię życia. Zmienia się w ptaka-zwierzę, a nie symbol poetyckiego natchnienia”.

³⁴ Majchrowski (M 80) doszukuje się tu nawet „skatologicznej parafrazy ostatniej kwestii hrabiego Henryka” z *Nie-Boskiej komedii*.

³⁵ Niziołek, *op. cit.*, s. 209.

³⁶ Majchrowski pisze wprost, że Różewiczowska tragifarsa „okazała się dramatem oczyszczającym z »winy« literatury” (M 87). To frapujące sformułowanie współbrzmi dobrze z głównym nurtem moich rozważań, w których staram się pokazać, w jaki sposób Różewicz próbuje uwolnić się od poczucia winy, a zarazem poczucia śmieszności kojarzonego z uprawianiem poezji.

³⁷ Zob. *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji*. Z Cz. Miłoszem w „NaGłosie” rozmawiają J. Błoński, A. Fiut, J. Polkowski, M. Stala, T. Walas. W: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*. Kraków 2011, s. 113: „Ja się trochę temu sprzeciwiałem z punktu widzenia smaku, dobrego smaku”. Cz. Miłosz powtórzył ten zarzut w publikowanej w „Tekstach Drugich” rozmowie z A. Fiutem (*Polska szkoła w poezji*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 143), zauważając, że w twórczości Różewicza, „jeżeli weźmiemy ją jako całość, jest dużo odejścia od tej czystości, którą miał w niektórych swoich wierszach, w kierunku nie najlepszego smaku”.

(M 55)³⁸. Czego dotyczy ta odpowiedź? Oczywiście wyobrażeń związanych z funkcją i powołaniem poety. Miłosz, zwracając się do młodego, 27-letniego autora *Niepokoju*, nadał swojemu utworowi typowe cechy wzniosłej, pochwalnej ody, w której cała przyroda wita z radością narodziny poety, znajdującego swoje naturalne mieszkanie w pełnym harmonii świecie. Narodziny te są błogosławieństwem dla ludzkości, głos liryka sprzeciwia się bowiem kłamstwu demagogów i fałszywych proroków – „gniewnych retorów”, świadomych swojej bezsily w konfrontacji z twórcą, niosącym uciśnionym wsparcie i nadzieję („potężny / Jest jego szept wspierający ludzi”³⁹). Poeta okazuje się tu wieszczem i przewodnikiem duchowym, dzięki któremu naród zyskuje świadomość własnego powołania i „w trudach swoich nie kroczy w milczeniu”⁴⁰. Poeta trwa, obcuje bowiem z istotą rzeczy, podczas gdy wokół niego przemija i zapada się w nicość to, co wydawało się silne, ale musiało upaść, bo zbudowane było na fałszu i przemocy. Nad tym przemijającym światem pozornych wartości, któremu przeciwstawiona zostaje wiecznotrwałość sztuki, rozbrzmiewa triumfujący, gromki śmiech artysty („A naokoło huczy śmiech poety / I jego życie nie mające kresu”⁴¹). Jak widać, Miłosz przywołał w swojej odzie niemal wszystkie najważniejsze elementy romantyczno-symbolistycznej mitologii wieszczka, duchowego przywódcy narodu, pojednanego z kosmicznym porządkiem Natury i głoszącego odwieczną prawdę, zdolną pokonać zło moralne oraz zaskarbić twórcy nieśmiertelną pamięć i wdzięczność potomnych.

Różewicz nigdy, o ile mi wiadomo, nie skomentował tego wiersza bezpośrednio, nie licząc podziękowań w formie dedykacji w tomie *Opowiadanie traumatyczne*. – *Duszycka*, które przesłał Miłoszowi po ponad 30 latach od ukazania się liryku⁴², krótkiej wzmianki w liście do Ryszarda Przybylskiego⁴³ oraz anegdotycznego nawiązania z satyrycznego wiersza *Sława* z 1999 roku⁴⁴. Można się wszakże domyślać,

³⁸ Dodajmy, że sam T. Różewicz uznawał to zestawienie za pomyłkę interpretacyjną; w liście do R. Przybylskiego z 5 IV 1987 (w: R. Przybylski, T. Różewicz, *Listy i rozmowy 1965–2014*. Oprac., wstęp K. Czerni. Warszawa 2019, s. 175) pisał: „Niezbyt szczęśliwie przeciwstawia [Majchrowski] poemat Miłosza (mnie poświęcony) fragmentowi mojej sztuki *Na czworakach...* tu szlachetna (w dobrym tego słowa znaczeniu) oda – a tu moje »gówno« w »odpowiedzi« (!!!). To jednak jest b. naciągane”.

³⁹ Cz. Miłosz, *Do Tadeusza Różewicza, poety*. W: *Wiersze wszystkie*. Wyd. 2, uzup. Kraków 2015, s. 318.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 319.

⁴² Zob. Cz. Miłosz, T. Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*. Wstęp A. Franaszek. Zebrał, oprac., przypisami i notami opatrzył E. Pasierski. Wrocław–Kraków 2021, s. 101.

⁴³ W cytowanym już przeze mnie liście do Przybylskiego Różewicz nazwał tę odę „pięknym wierszem Miłosza” (s. 175).

⁴⁴ W utworze tym pojawia się humorystyczny dialog nachalnej dziennikarki z poetą:

wczoraj słyszałam w radio
wiersz który nad pana kołyską
poetycką napisał nasz noblista
Czesław Miłosz
że wszystkie instrumenty
wielkiej orkiestry
grały zgodnie na pana urodzinach

że w roku 1950 autor *Niepokoju* czytał adresowaną do siebie odę z mieszanymi uczuciami. Z jednej strony, pochlebiał mu zapewne tak entuzjastyczny gest aprobaty i uznania artystycznego ze strony Miłosza, twórcy o ustalonej już renomie, z drugiej zaś – trudno chyba było się Różewiczowi utożsamiać zarówno z koturnową tonacją i poetyką wiersza, jak i z zawartą w nim wzniosłą wizją powołania poety i poezji, diametralnie odległą od jego własnych refleksji na ten temat. Śmiech, towarzyszący Różewiczowi w jego poetyckiej pracy, nie był z pewnością triumfalnym i hucznym wyrazem mocy kreatywnej, ale raczej „pustym śmiechem”, który ogarniał go na myśl o „całej literackiej robocie”.

„Zgodne w radości są wszystkie instrumenty, / Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi” – rozpoczynał Miłosz swoją odę. Dwie dekady później w tragicomedii *Na czworakach* powszechnie czczony poeta Laurenty – „siada[jąc] na zadku, podpier[ając] się przednimi łapami i podkręca[jąc] wasa” – stwierdzał:

wszystko co uświęconą nazywamy historią dowodzi, że narodziny poety są najgłówniejszym wszelkiej chronologii zdarzeniem najgłówniejszym a mnie głównym głównie i ja głównym głównie w głównie mimo częstych rozczarowań człowiek... [R-5 259]

Drobne przejęzyczenie, nieznaczące fonologiczne przesunięcie sprawia, że „oracja tonie w skatologii [...], z »hymnu« zstępuje [...] do najzwyczajszej bredni” (M 54–55). Ta prowokacyjna demonstracja „złego smaku” jest kolejną, bardziej drastyczną odsłoną znanego nam już sporu Różewicza z „kulturalnymi poetami” i krytykami. Rzuca on wyzwanie „dobremu smakowi”, atakuje i ośmiesza język górnołotnych frazesów (jubileuszowych laudacji, umoralniających kazań i fałszywej pompy towarzyszącej instrumentalnemu traktowaniu kultury), licząc chyba wciąż jeszcze na to, że w ten sposób oczyści i przygotuje pole dla nowego, autentycznego języka, zdolnego wyrazić prawdę doświadczenia indywidualnego i społecznego. Komедie Różewicza pisane w latach sześćdziesiątych (*Spaghetti i miecz*, *Grupa Laokoona*) traktują wszak przede wszystkim o niemożliwości wypowiedzenia doświadczenia (wojny, tożsamości kulturowej i narodowej), które grzęźnie i rozmywa się w językowych automatyzmach.

Komedie Różewicza i przenikający je rodzaj komizmu miałyby zatem – w intencji ich autora – pełnić społeczną i kulturową funkcję krytyczną, choć mechanizm jej działania nie jest chyba tak oczywisty, jak mogłoby się z pozoru wydawać. Niestosowność Różewiczowskiego humoru stawia bowiem pod znakiem zapytania skuteczność jego oddziaływania, która – pamiętamy – zależy od istnienia wspólnie-

przepraszam, panie Tadeuszu,
przecież pan zna ten utwór?...

jak pan przyjął ten piękny gest
starszego Kolegi
gest tak rzadki w świecie literatury
pięknej niskiej i wysokiej

po 50 latach
zadedykowałem Miłoszowi wiersz
poeta emeritus

to mu pan przyłożył! Panie Tadeziu!

nie przyłożyłem tylko poświęciłem [R-7 232]

ty komunikacyjnej podzielałoby podobny system wartości (w tym także wartości moralnych i estetycznych). Różewicz zrywa tymczasem to milcząco zakładane porozumienie, drwiąc sobie zarówno z mieszczańsko-katolickiej pruderii obyczajowej (Hermafrodyt!), jak i z kryteriów dobrego smaku. Komizm *Na czworakach* byłby zatem rodzajem metamizmu, wynikającego z tego, jak dalece humor Różewicza rozmiął się z oczekiwaniami odbiorców. Źródłem komizmu okazywałoby się tu swoiste przesunięcie, w efekcie którego komiczna – choć zarazem krępująca i kompromitująca dla obu stron – stawałaby się sama sytuacja komunikacyjna i wynikające z niej nieporozumienia. Różewicz śmiałby się wówczas z własnej śmieszności, śmiejąc się zarazem z niezdolności do śmiechu jego kulturalnych krytyków, oczekujących od artysty odpowiedniego „poziomu”. „Złapałem się na tym”, stwierdza w pewnym momencie poeta Laurenty, „że trzy głosy we mnie mówią: dawniej bywało sielankowy i apokaliptyczny a teraz doszedł byle jaki” (R-5 268)⁴⁵.

Różewicz walczyłby zatem także o własny wizerunek i własną niezależność, uciekając w kompromitującą go społecznie śmieszność i prowokacyjną bylejakość przed ośmieszającą go w jego oczach sztuczną i zakłamaną – a przy okazji uwikłaną w dwuznaczny kontekst polityczny – oficjalną powagą i mieszczańskimi się w jej ramach uproszczonymi sądami krytyków⁴⁶. *Na czworakach* zapowiada już zatem problematykę, która znajdzie się w centrum zainteresowania Różewicza mniej więcej od końca lat dziewięćdziesiątych, kiedy coraz istotniejszym problemem stawać się będzie dla poety jego publiczny wizerunek, wykreowany przez media i gazetową, często powierzchowną i opartą na stereotypach krytykę.

Choć w późnym piśmiarstwie autora *Płaskorzeźby* powracają, znane z wcześniejszych tekstów, nieco już przebrzmiałe i zdezaktualizowane szyderstwa oraz retoryczne szarże wymierzone w twórców „awangardowych łamańców” i „salonowych tańców poezji” (*jeden z Ojców kościoła poezji*, R-10 341), prowokacyjna pochwała Ezry Pounda i Louisa-Ferdinanda Céline’a, którzy „mimo wszystkich ułomności / wiarołomstwa zdrad / mieli jedną zaletę nie mieli / »dobrego smaku«” (R-10 338), oraz kpiny z „kulturalnego poety”, bojącego się „kiepskiego wiersza” i niczym kucharz przyprawiającego go „szczyptą »lekkiej ironii« / kultury i dobrego smaku” (*prognoza do roku 2000*, R-9 389–390), to zasadniczym problemem staje się wyrwanie własnej poezji i własnego artystycznego wizerunku spod władzy zawłaszczających wykładni i wyobrażeń krytyki, próbującej ubrać Różewicza w kostium nobliwego klasyka i poetyckiego mędrca. Autor *Wyjścia* dość szybko poczuł potrzebę zrzucenia tego kostiumu, a sprawdzonym narzędziem walki z (komiczną) powagą i namaszczeniem okazał się ponownie humor.

⁴⁵ Jest to, oczywiście, aluzja do słynnego stwierdzenia L. Flaszera (*Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 31): „Różewicz jest moralistą. Rzeczywistość dzieli się u niego na dwie połowy: apokalipsę i sielankę”.

⁴⁶ „Śmieszność” czy „bylejakość” poety byłyby zatem krzywym, błazeńskim lustrem, w którym powinny przejrzeć się – przekonane o swojej randze i powadze – współczesne poezja, sztuka, kultura, krytyka, życie społeczne, by dostrzec w końcu własną śmieszność i bylejakość. Znamienne, że w latach siedemdziesiątych Różewicz jako poeta wybrał milczenie (m.in. jako reakcję na zbylejaczanie sztuki i życia publicznego, o czym pisał np. w wierszu *Przyszli żebym zobaczył poetę*), a w sztukach teatralnych podejmował przede wszystkim problem wykluczenia społecznego (kobiety, artyści, Żyda, odmieńca).

Pierwszy wyraźny gest, jaki wykonał Różewicz, aby ów sztywny gorset napuszonej dostojności nieco rozluźnić, stanowiła decyzja o wznowieniu *Uśmiechów*⁴⁷, będąca zresztą naturalną konsekwencją stopniowego narastania w twórczości poety – pochodzącej z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych – żywiołu komicznego, którego świadectwem były już zamieszczone w tomie *zawsze fragment* z 1996 roku *Walentyńki (poemat z końca XX wieku), co się dzieje z gwiazdami czy prognoza do roku 2000*. Różewicz drwi w wizerunku statecznego, sędziwego artysty, zastępując figurę Starego Poety humorystycznym obrazem „poety emeritusa”, siedzącego w kuchni i czytającego stare gazety zamiast Martina Heideggera i *Króla-Ducha* (zob. *Od jutra się zmienię*, R-10 67–72). Dokonuje pastiszowych przeróbek utworów Staffa – wywołując tym oburzenie części krytyki – choć w istocie powtarza tylko w odniesieniu do autora *Kowala* ten sam wyzwalający gest, który starał się wykonać wobec własnego stereotypu recepcyjnego. Z rozmysłem naraża się na niezrozumienie i na niechętne reakcje, gdy parodiuje – często nieudolnie lub nużąco – współczesną popkulturę, widząc w niej główną przyczynę dewaluacji bliskich mu wartości, infantyilizacji i zepsucia języka. Próbuje ośmieszyć kulturę popularną, by w ten sposób pozbawić ją siły ośmieszania tego, co wyrasta ponad jej poziom – choć nie można także wykluczyć, że przedrzeźniając ją, daje już tylko wyraz swojej bezsilnej frustracji, tracąc niekiedy wyczucie proporcji i wystawiając się na zarzut pustosłowania, będącego wyłącznie pozbawioną impulsu krytycznego formą odwetu na nieakceptowanej rzeczywistości.

Późny Różewicz, zakładając na głowę błazeńską czapkę, z pewnością nie boi się publicznej kompromitacji. Rzucając wyzwanie dobremu smakowi, rzuca zarazem na szalę swoje „dobre imię”. Nie może być jednak inaczej. Jeśli bowiem gest śmiechu ma mieć charakter wyzwalający i wywrotowy, musi wykraczać poza granice tego, co akceptowalne, musi naruszać reguły „dobrego tonu” i poprawności (także politycznej), musi być nieprzystojny i prezentować tę „odwagę »złego smaku« i »nietaktowności«”, o której pisał Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*⁴⁸.

Różewicz długo chronił swoją „poważną” lirykę przed żywiołem komicznym, zdając sobie sprawę, że łatwo może się on obrócić przeciwko swemu twórcy, pozbawiając go powagi w oczach odbiorców. Najpierw czynił to, podtrzymując dwunurtowość swojej poezji i dbając o to, aby oba nurty nie mieszały się ze sobą, a następnie przekierowując nurt satyryczny do teatralnej twórczości komediowej. Umieszczanie w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych obok siebie w jednym tomie wierszy lirycznych i humorystycznych wydaje się świadectwem pogodnej akceptacji własnej śmieszności, co jednak nie oznacza ani kapitulacji przed przemocą cudzego, dewaluującego, wyższościowego śmiechu, ani masochistycznego aktu autodeprecjacji, podszytego autoagresją. Różewicz śmieje się, ale jego śmiech to *rusus purus*, „śmiech śmiejący się z [własnego] śmiechu”, świadom własnej

⁴⁷ Podobnie interpretuje decyzję o wznowieniu *Uśmiechów* (w znacznie zmienionej i uzupełnionej o nowe utwory formie) Mizerkiewicz, który stwierdza: „Najchętniej tłumaczyłbym trzecie wydanie *Uśmiechów* potrzebą odniesienia tej książki do ustabilizowanego wizerunku Różewicza” (MN 236).

⁴⁸ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Kraków–Wrocław 1983, s. 382.

śmieszności, wynikającej z jego nieprzystojności, a więc tego, że nie przystaje on do oczekiwań publiczności. Nie warto zatem pytać o to, czy żarty Różewicza śmieją, ich istota nie polega bowiem na wzbudzeniu naszej wesołości, ale na wydobyciu na jaw i na ekspozycji śmieszności samego śmiechu. Różewicz z pozoru drwi, szydzi czy naśmiewa się z – budzących jego irytację – prostactwa, głupoty i trywialności kultury popularnej. Przedrzeźniając ją, posługuje się jednak jej (sparodiowanym) językiem, świadomie narażając się na zarzut bylejakości i złego smaku. I właśnie ta sytuacja jest źródłem komizmu czy śmieszności. Ostatecznie zatem śmieszność dosięga tych z nas, którzy, ufając przesadnie własnej powadze, nie dostrzegają śmieszności Różewiczowskiego śmiechu, służącego autorowi *szarej strefy* do obrony suwerenności własnej poetyckiej drogi w obawie przed jej ośmieszeniem – grożącym zarówno za sprawą brutalnej i prymitywnej ekspansji kultury masowej, jak i za sprawą powierzchownej, napuszonej i nieszczerzej uwagi okazywanej poezji, a maskującej często przekonanie o jej bezużyteczności i braku znaczenia.

Abstract

TOMASZ KUNZ Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0003-0037-5470

THE POET “IN A FOOL’S CAP ON HIS HEAD” THE COMICAL IN/OF RÓŻEWICZ

The author of the paper poses the question about the role of the comical/ridicule in Tadeusz Różewicz’s work and about the feeling of comical connected with pursuing poetic practice that accompanies the poet himself. Referring to the first aspect, the author discusses three phases of Różewicz’s creation that allows to depict the changes performed by the comical element in satirical poems composed in the 1940s and 1950s, in comedies written in the 1960s, and in late collections of poems created in the 1990s and in 2000s. The author’s main subject of interest, though, is Różewicz’s artistic strategy in which the figure of the author is a comical counterpoint of writing, while deliberate distortion of the rules of appropriateness and good taste proves to be an element of struggle with official seriousness, aesthetic platitude and falsehood the latter of which accompanies community forms of celebrating the art.