

PIOTR PIETRYCH

Tadeusz Różewicz pisze wiersze w roku 1946, czyli poeta modernistyczny wobec wojny

Śmierć podchorążego

Pytasz mnie
jak zginął Henryk.

Zginął biegnąc
lecz obłok płynął dalej.

Dziewczyno
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 pisklęta.

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 dalej¹.

¹ T. Różewicz, *Niepokój*, Kraków 1947, s. 54 (dalsze cytaty wierszy z *Niepokoju*, konsekwentnie podawane za tym wydaniem, lokalizuję w tekście, dając po skrócie „N” numer strony).

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

Niekiedy zadziwiająco odległe. Częściowo są to chyba błędy w sztuce konstruowania poetyckiej wieloznaczności, zrozumiałe w utworze młodego autora. Zaskakuje na przykład eufemistyczne, wręcz pozytywne waloryzowanie niosących śmierć kul, które „opadają łaskawe jak owoce dojrzałe”. Wątpliwości budzi wprowadzona przez porównanie, które z kolei najwyraźniej czerpie motywację ze skojarzenia ryby z milczeniem, obrazowa sugestia ryby chwytej w otwarte usta. Z kolei frazeologizm „z oczu spadła łuska” zdaje się wprowadzać nadmiar konotacji, poza oczywiście swym podstawowym znaczeniem poznania prawdy. Autor próbuje chyba wykorzystać wieloznaczność tego frazeologizmu związaną z ewentualną deleksykalizacją składników – z jednej strony „spadła” kojarzyć się może ze spadającymi z oczu łzami, z drugiej strony obraz spadającej łuski zapowiada następujący po nim opis sytuacji, gdy wystrzelona, uwolniona z łuski kula rozpoczęła swój lot „łukiem paraboli” – tyle że jednocześnie i kłopotliwie frazeologizm ten wiąże „dziewczynę” ze strzałem, który spowodował tytułową śmierć.

Niezależnie od tych wątpliwości można jednak wskazać na życiowo prawdopodobną motywację zachowania poety mówiącego w wierszu. Poetyckości w odpowiedzi na zwykłe, stylistycznie neutralne pytanie można przypisać swoistą funkcję terapeutyczną wobec adresatki wypowiedzi: poetyckość, eufemizując, pozbawia tytułową śmierć drastyczności, a użyte przez mówiącego zwroty konsolacyjnie sugerują nieuchronność wydarzeń czy nawet ich zgodność z wyrokami boskimi, co w jakiejś mierze wyjaśnia, nawet jeżeli nie usprawiedliwia, pisanie o „łaskawych” kulach.

Efekt kontrastu między zwykłością i poetyckością staje się jeszcze wyrazistszy, jeśli uwzględni się czasowy kontekst pierwodruku: *Śmierć podchorążego* opublikowana została w tygodniku „Odrodzenie” w maju 1946 r. (numer 21). Kontekst narzucał określoną konkretyzację tego, co w tekście niedookreślone: tytułowa śmierć to zapewne śmierć w walce, w czasie niedawno zakończonej II wojny światowej. Co istotniejsze, moment historyczny wzmacniał szczególną, już nie tylko językową, „zwyczajność” początkowego pytania: tego typu pytanie, czego autor musiał być

świadomy, padało niewątpliwie często w rozmowach potencjalnych czytelników jego wiersza, czyli tych, którzy – siłą rzeczy wiosną roku 1946 były to synonimy – zdołali przeżyć wojnę i okupację, i którzy dowiadawali się teraz o kolejach losu, a zatem nierzadko o okolicznościach śmierci, bliskich, przyjaciół, znajomych.

Szczególnie interesująca jest manifestacyjnie poetycka odpowiedź na pytania o okoliczności śmierci konkretnego człowieka – tę konkretność, zindywidualizowanie podkreśla nazwanie podchorążego z imienia. Można je odczytać jako gest metapoetycki, jako wyraz przekonania autora, że w taki sposób warto o niedawno zakończonej wojnie pisać.

Jest to tym bardziej interesujące, ponieważ o *Śmierci podchorążego* powiedzieć można, że jest to wiersz autora *Ocalonego* – i w tym przypadku peryfraza ta ma także dosłowny sens chronologiczny: wiersz *Ocalony* opublikował Różewicz również w „Odrodzeniu” kilka tygodni (numer 15) przed opublikowaniem *Śmierci podchorążego*². Czasowa bliskość pierwodruków obu utworów jest warta podkreślenia, ponieważ dodatkowo wzmacnia różnice między nimi.

Ocalonego nie ma potrzeby prezentować – jest to niewątpliwie jeden z niezbyt w końcu licznych utworów XX-wiecznej polskiej poezji, co do którego można mieć pewność, że jest powszechnie znany. Przywołam więc tylko to, co zdecydowanie odróżnia ten wiersz od *Śmierci podchorążego*: aksjologiczna atrofia, efekt doświadczeń wojennych *Ocalonego*, poruszanie także wartości estetycznych („Pojęcia są tylko wyrazami:/ cnota i występek/ prawda i kłamstwo/ piękno i brzydota/ męstwo i tchórzostwo” – N, s. 21), co znajduje odbicie w nieufności wobec tradycyjnych poetyckich środków wyrazu i motywuje „sprozaizowaną” stylistykę tego utworu. Zdecydowanie odmienny jest też w *Ocalonym* obraz wojny – słynne „widziałem:/ furgon porąbanych ludzi/ którzy nie zostaną zbawieni” (N, s. 21) – który nie ma w sobie nic konsolacyjnego i najwyraźniej przedstawia śmierć nie tylko odindywidualizowaną, masową, ale i bez-sensowną, nie mieszczącą się w tradycyjnych, na przykład religijnych, kategoriach³.

I bohater *Ocalonego*, i poetyka tego wiersza staną się po latach swoistymi emblematami poezji „różewiczowskiej”, a utwór ten –

² Oczywiście nie przesądza to o kolejności powstania tych utworów, o której nic nie wiadomo; pozostaje jednak faktem, że autor wiersza *Ocalony* zaaprobował publikację *Śmierci podchorążego*.

³ Ścisłe rzecz ujmując, w *Ocalonym* mowa jest o ciałach martwych ludzi, a nie o samym momencie ich śmierci; ten najdrastyczniej przedstawił Różewicz w *Niepokoju* w wierszu *Termopile polskie*: „[...] partyzant dźwiga/ flaki niebieskie i soczyste/ rozwalony na polu chwały/ poległ” (N, s. 69).

jednym z fundamentalnych w Różewiczowskim kanonie. *Śmierć podchorążego* do tego kanonu nie weszła, po *Niepokoju* z 1947 roku nie była przedrukowywana.

Nie znaczy to jednak, że *Śmierć podchorążego* jest wierszem zupełnie wyjątkowym wśród tych, które Różewicz napisał i opublikował w latach 1945–1946. Przeciwnie, należy do wcale nie-małej grupy utworów poetyckich z tego okresu, które potwierdzają bardzo silną początkowo w poezji Różewicza fascynację poetyką awangardową, zwłaszcza twórczością Juliana Przybosia. W większości są to wiersze, w których błahy temat stanowi pretekst do tworzenia „rzeczy nowych”⁴, czyli konstruowania mniej lub bardziej wyszukanych przekształceń semantycznych, a błahość czy pretekstowość przedmiotu opisu sygnalizują już niektóre z tytułów: *Zabawa ogrodowa*, *Wiatraczek*, *Kwiecień*, *Deszcz wiosenny*, *Jesienny wiersz*.

Wymienione utwory, tak jak właściwie wszystkie inne wiersze z lat 1945–1946 po pierwodrukach w prasie literackiej, Różewicz włączył do *Niepokoju*, który w związku z tym miał charakter „wierszy zebranych” z tego okresu⁵. Warto przy okazji odnotować, że wbrew dominującym potem stereotypowym wyobrażeniom o początkach twórczości autora *Niepokoju*, wśród zawartych w tym tomie wierszy te odnoszące się mniej lub bardziej bezpośrednio do wojny i powojennej traumy ilościowo bynajmniej nie dominują. Bo choć można uznać, że Różewicz, komponując swoją książkę poetycką na początku roku 1947, starał się już

⁴ „Poeta jako twórca rzeczy nowych, jest nowatorem i rewolucjonistą” – pisał Różewicz w manifestie *Rękawiczki i duch* opublikowanym w kwietniu 1945 r. w częstochowskim piśmie „Przemiany” (1945, nr 1), manifestie, który Zbigniew Majchrowski podsumował krótko: „Brzmi to jak telegraficzne streszczenie programu poetyckiego Tadeusza Peipera z jego *Nowych ust*” (Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 79; cytaty z manifestu Różewicza: ibidem, s. 76). Najciekawszy w manifestie Różewicza jest zresztą sam moment jego publikacji: młody poeta ogłasza swoje inspirowane przedwojenną awangardą *credo* jeszcze przed zakończeniem działań wojennych, ale – co szczególnie tu warte podkreślenia – już po wszystkich znaczących wydarzeniach, które złożyły się na jego doświadczenie wojenne (w tym te najbardziej dramatyczne: wykluczenie z partyzanckiego oddziału i śmierć brata).

⁵ Wyjątki – pomijając, dość liczne zresztą, utwory satyryczne, które Różewicz publikował w tym czasie w satyrycznych pismach (w „Szpilkach” i śląskim „Kocyndrze”) – są tylko dwa. W *Niepokoju* nie znalazła się *Elegia na powrót umarłych poetów*, manifest niechęci do poezji tradycyjnej, spod znaku Skamandrytów i Gałczyńskiego; w tym przypadku zdecydował zapewne pamfletowy charakter utworu („Pokolenie” 1946, nr 1, 25 sierpnia). Nie znalazła się w nim również *Katastrofa* – wiersz o katastrofie kolejowej, który po opublikowaniu w „Odrodzeniu” (1946, nr 43), wywołał w prasie polemiki, bowiem sprowokował rozważania o „katastrofie w poezji”, bulwersując niektórych czytelników dosadnością erotycznych aluzji – zob. Wład., *Katastrofa w poezji*, „Rzeczpospolita” 1946, nr 298.

nadać jej charakter „postkatastroficzny”⁶, to jednak nie potrafił jeszcze czy nie chciał przeprowadzić wśród nich selekcji. Dlatego też znaczący jest w *Niepokoju* wątek poszukiwań formalnych.

Takim poszukiwaniom sprzyja zapewne błahy temat, jednak w kilku przypadkach, z tego też powodu niezwykle interesujących, wpływ poetyki awangardowej jest widoczny także wtedy, gdy Różewicz przywołuje w utworze wydarzenia niedawno zakończonej wojny. Tak dzieje się oczywiście w *Śmierci podchorążego*, ale nie jest to przypadek najjaskrawszy. Za taki uznać wypada raczej wiersz *Pacyfikacja*⁷, w którym hitlerowski samolot, jedno z narzędzi tytułowej zbrodniczej pacyfikacji polskiej wsi, wprowadzony został efektownymi metaforami wyrastającymi najwyraźniej z naśladowania charakterystycznej dla Przybosa fascynacji ruchem:

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

Ciąg efektownych tropów zamyka też ten wiersz:

Minęło południe. Na śniegu
długi modry cień. Schodził dzień.
W podlesnej wsi piałły 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, s. 47–48)

⁶ To celne określenie Jana Błońskiego stosując tu anachronicznie, pojawia się bowiem dopiero w 1950 r., w recenzji *Pięciu poematów* Różewicza (J. Błoński, „*Pogłosy i zapowiedzi*”, „*Wies*” 1950, nr 25), to zresztą, że pojawia się dopiero kilka lat po opublikowaniu *Niepokoju*, wydaje się nieprzypadkowe, jeśli uwzględnic wewnętrzne zróżnicowanie tego tomu. Głównym zaś zabiegiem kompozycyjnym było objęcie zbioru różnorodnych wierszy wyrazistą ramą kompozycyjną: książkę otwierał jeden z emblematycznych, „postkatastroficznym” wierszy Różewicza: *Maska*, wydrukowany w dodatku kursywą, co podkreśla jego wyjątkowość i nadrzędną rolę wobec innych utworów zbioru; zamykała go zaś *Gwiazda żywa*, wiersz wchodzący w swoisty dialog z *Maską*: ucieczka od pamięci o wojnie i od po-wojennej traumy, o której mowa w utworze inicjalnym – słynne „uciekajmy uciekajmy” (N, s. 3) – okazuje się niemożliwa.

⁷ Pierwodruk: „*Odrodzenie*” 1946, nr 7.

Podobnie jak w *Śmierci podchorążego* obecność wyrazistych tropów eufemizuje opis dramatycznych wydarzeń. W tym przypadku jednak zdecydowanie trudniej ten zabieg sfunkcjonalizować⁸. Niefunkcjonalność niektórych tropów we wczesnych wierszach Różewicza, którą dziś skłonni bylibyśmy odbierać wręcz jako niestosowność, tłumaczyć można niedostatkiem warsztatu młodego twórcy. Warto może jednak przy okazji spojrzeć z dystansem na oczywisty dla nas odruch, aby szukać usprawiedliwienia dla wyrazistych środków literackich, jeśli pojawiają się w utworach mówiących o wydarzeniach dramatycznych i drastycznych. Odruch ten jest chyba w jakiejś mierze dowodem wpływu idiomu „różewiczowskiego” na nasze pojmowanie literatury (i stosowności), idiomu, który ufundowany został na przekonaniu o koniecznym związku między tematem wojny a „sprozaizowaną” stylistyką maskującą literacki charakter używanych środków za retorycznym gestem mówienia wprost.

Różewicz utrwał ten idiom nie tylko przez swoje wiersze, ale i poprzez, budowaną przy wsparciu krytyków⁹, opowieść o początkach własnej twórczości, w której własny idiom poetycki ukazywał jako właściwie jedyny możliwy, zdeterminowany przez okoliczności historyczne. 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 60. w znanym esej *Do źródła*^o. Niemniej znane i niemniej ważne jest niewiele wcześniejsze *Posłowie* do antologii wierszy Leopolda Staffa „*Kto jest ten dziwny nieznajomy*” zawierające między innymi słynny i 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,

⁸ Innego rodzaju niefunkcjonalna, Przybosiowska z ducha metafora – w tym przypadku dynamizująca element statyczny – pojawia się w wierszu *Żywi umierali* poświęconym Zagładzie Żydów: w opisie ulicy getta mowa o bramie, „która wybuchała/ na wskroś spiętrzonego domu” i ta sugestia ruchu, dynamika wprowadzona na czysto językowej płaszczyźnie opisu kłopotliwie konkuruje z brutalną „dynamiką” rzeczywistości poddanej Zagładzie: „Z dnia na dzień/ ciała spadały w dół/ z przestrzelonymi/ jak róże piersiami” (N, s. 34–35).

⁹ Niezwykle istotną rolę w recepcji poezji Różewicza odegrał poświęcony mu *Szkic portretu poety współczesnego* Błońskiego, opublikowany w książce *Poeci i inni* (1956). Błoński podkreślał fundamentalne dla tej poezji znaczenie doświadczenia wojennego i ze względu na doniosłość świadectwa zrównywał Różewicza z Borowskim.

¹⁰ Zob. T. Różewicz, *Proza 2*, Kraków 1990, s. 113.

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 rozkwitać¹¹.

Różewicz nie pisze tu o własnej twórczości, ale trudno przypuścić, aby te konstatacje miały się do niej nie stosować. Uderza przede wszystkim sugestia deterministycznej zależności: ponieważ doświadczenie II wojny światowej było doświadczeniem granicznym, nieuchronnie – i właściwie natychmiast, skoro odnosi się to także do „poezji Ruchu Oporu” – wymuszało radykalną przemianę poetyki.

Perswazyjną moc autokomentarzy Różewicza spotęgowały dodatkowo jego decyzje i działania redaktorskie. Autor *Niepokoju* nigdy, nawet w edycjach mających formalnie charakter wierszy zebranych, nie przedrukował tego tomu w oryginalnym kształcie i zawartości z roku 1947. Niektóre wiersze usunął w całości¹², a większość pozostałych poddał redakcyjnym przeróbkom lub co najmniej retuszom¹³. Działania redaktorskie Różewicza wobec własnej twórczości opisał wyczerpująco Andrzej Skrendo w szkicu *Przepisywanie Różewicza*. Trudno jednak zgodzić się z zaproponowaną przez badacza ich interpretacją w odniesieniu do *Niepokoju*; chodzi o tezę, że w przypadku tego tomu działania redaktorskie miałyby być działaniami „symbolicznymi”¹⁴ – sam Skrendo przyznaje (w innym tekście), że zmiany miały wyraźny

¹¹ Zob. ibidem, s. 44.

¹² Tom wydany w roku 1947 liczył pięćdziesiąt cztery wiersze. W ostatnim zbiorowym wydaniu utworów Różewicza, noszącym nadrzędny tytuł *Utwory zebrane* (*Poezje 1*, Wrocław 2005), przedruk *Niepokoju* jest uboższy o dziesięć wierszy, czyli niemal o 20%.

¹³ I tak na przykład z wiersza *Żywi umierali* zniknęła Przybosiowska metafora, o której pisałem w przypisie 8.

¹⁴ Zob. A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza*, w: idem, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 133. Nie przekonuje również rozwijana przez Skrendę „symboliczna” paralela między postępowaniem Różewicza z *Niepokojem* jako debiutem poetyckim i z *Kartoteką* jako debiutem dramaturgicznym. *Niepokój* Różewicz zaczął „przepisywać” już przy pierwszej okazji, jaką był przedruk tomu w *Poezjach zebranych* z roku 1957, *Kartotekę*, często wznawianą, bo była lekturą szkolną, „przepisał” dopiero po trzech dekadach, co więcej, powstała na początku lat 90. *Kartoteka rozrzucona* jest swoistym uzupełnieniem i uaktualnieniem dawnej *Kartoteki*, ale jej nie zastępuje, i obie Różewicz drukował następne razem; z kolei „przepisywany” *Niepokój*, był publikowany **zamiast** *Niepokoju* w oryginalnym kształcie z roku 1947, o którym to kształcie nowe wersje dają niedokładne czy wręcz mylące wyobrażenie.

cel, służyły przede wszystkim zacieraniu „pokrewieństwa” z poezją Przybosia¹⁵.

Budowana przez Różewicza za pomocą autokomentarzy i przepisywania narracja o początkach własnej twórczości poetyckiej została właściwie powszechnie zaaprobowana. Jak w syntetycznej formule ujął to Tomasz Kunz, wiersz *Ocalony* „w odbiorze potocznym stał się swoistą synekdochalną reprezentacją całego jego poetyckiego dorobku”¹⁶ i, dodajmy, nie tylko w odbiorze potocznym. Także czytelnicy profesjonalni nierzadko ulegają opowieści o prostej relacji przyczynowo-skutkowej między doświadczeniem wojennym Różewicza a jego wczesną poezją¹⁷, zaś osobliwością literatury poświęconej Różewiczowi jest to, że nawet wybitnym badaczom zdarza się rozbrat z elementarnymi zasadami filologii: pisząc formalnie o wierszach Różewicza z lat 40., posługują się ich wersją o kilkadziesiąt lat późniejszą¹⁸.

Narracja o początkach poetyckiej twórczości Różewicza po wojnie zdaje się dostarczać prostej wykładni odmienności sposobu pisania o niej w *Śmierci podchorążego* i w *Ocalonym*. Ponadto skłania do ujmowania tej odmienności w podsuwanych przez Różewicza kategoriach. Jednak ich retoryczna wyrazistość niekoniecznie idzie w parze z semantyczną precyzją i klarownością, a sama narracja wymaga krytycznego oglądu, jak sygnalizuje chociażby – dlatego też przeze mnie akcentowany – fakt, że upoetyzowaną *Śmierć podchorążego* Różewicz opublikował **po** *Ocalonym* i rok po zakończeniu wojny.

¹⁵ „Różewicz nie tylko pomija wiersze zdradzające genealogię Przybosio-
ską, niektóre także przerabia, aby pokrewieństwo takie zatrzeć” (A. Skrendo,
Przyboś i Różewicz. Paralela, w: idem, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków
2005, s. 149).

¹⁶ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tek-
stu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 128.

¹⁷ Niekiedy prowadzi to do paradoksów i niespójności. Posłużę się przykła-
dem Tadeusza Drewnowskiego, który świetnie oczywiście zdaje sobie sprawę
z wpływu Przybosia na młodego Różewicza, ale jednocześnie umieszcza w swojej
znanej i cenionej monografii autora *Niepokoju* takie na przykład stwierdzenie:
„Od początku po wojnie, pod wpływem swych doświadczeń, Różewicz zakwe-
stionował główne założenia krakowskiej awangardy i Przybosia: orientację na
sztukę języka” (T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Ta-
deusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 87)

¹⁸ Zob. K. Kłosiński, „*Niepokój*” *Tadeusza Różewicza*, w: idem, *Poezja żalu*,
Katowice 2001. Autor posługuje się zbiorowym wydaniem poezji Różewicza
z roku 1988. Szczególny wariant tej przypadłości można znaleźć w monografii
Jacka Łukasiewicza, który dał nawet analizę wiersza *Pacyfikacja*, ale cytuje go
za pierwodrukiem w „Odrodzeniu”, natomiast wiersze, które weszły do Ró-
żewiczowskiego kanonu za wydaniem z roku 2005 i brak w jego rozważaniach
jednoznacznej informacji, że *Pacyfikacja* została w roku 1947 włączona do *Nie-
pokoju* – zob. J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 28–31.

Niejasne jest na przykład pojęcie „języka ludzkiego”, można bowiem i chyba trzeba je rozumieć na dwa różne sposoby i do obu równocześnie Różewicz zdaje się odwoływać w cytowanym fragmencie eseju z lat 60. W odniesieniu do poezji Ruchu Oporu ów „język ludzki” oznaczał, zgodnie z duchem polskiej frazeologii, mówienie „po ludzku”, w sposób zrozumiały dla odbiorców, co w praktyce może oznaczać, i oznaczało w warunkach okupacji, twórczość literacką posługującą się „językiem Muz”, tyle że oswojonym przez konwencjonalizację, zgodnym z nawykami odbiorców, nienaruszającym ich przyzwyczajęń. Tak rozumianym „językiem ludzkim” posłużył się sam Różewicz, gdy jako Satyr pisał utwory dla towarzyszy broni z partyzanckiego oddziału. Już przywołujący Stefana Żeromskiego tytuł zbioru tych utworów (*Echa leśne*), jest tu znamienny i nieprzypadkowy. Co innego oznacza jednak „język ludzki” w odniesieniu do sprozaizowanej poezji powojennej: w tym wypadku chodzi o wprowadzenia do utworów poetyckich stylistycznej prostoty, potoczności, zwyczajności (choć nie kolokwialności), o konsekwentne unikanie nie-zwykłości awangardowych eksperymentów – tyle że sam zabieg wprowadzenia takiej stylistyki do polskiej poezji był w drugiej połowie lat 40. zabiegiem nowatorskim, naruszającym powszechne przekonanie o poetyckości wiersza, i w tym sensie był to zabieg awangardowy, działający na zasadzie, jakby powiedzieli formaliści rosyjscy, chwytu ujemnego. W swej recenzji *Niepokoju* trafnie ujął to Jerzy Zawieyski (choć, rzecz jasna, bez powoływania się na formalistów rosyjskich):

Groza wojny jest opisana, a raczej skonstatowana nazwami potocznymi, bez poetyckich aluzji i poetyckich obrazów. Ale te pospolite nazwy są równocześnie szczęśliwym rozwiązaniem artystycznym dla wyrażenia faktów, które nie mogą mieć nawet w świecie wyobraźni żadnych swoich odpowiedników obrazowo-poetyckich. Stąd zapewne przez taki układ, jakoby antypoetycki, odbieramy wrażenie poetyckie dużej miary. I to jest zwycięstwo poety, dające świadectwo jego poetyckiej dojrzałości¹⁹.

¹⁹ J. Zawieyski, *Poezja niepokoju*, „Odrodzenie” 1947, nr 42, s. 5. Trzeba zresztą podkreślić, że recenzja Zawieyskiego była wyjątkowa, inni recenzenci do „antypoetyckości” w niektórych wiersza *Niepokoju* odnieśli się zdecydowanie bardziej sceptycznie, widząc w niej przede wszystkim efekt zmiany literackich patronów – wpływ Przybosia na Różewicza był dla wszystkich, także dla Zawieyskiego, oczywisty – i naśladowanie awangardowych poetów francuskich, Guillaume’a Apollinaire’a i surrealistów, w związku z tym pisano nawet o „transplantacji dość mechanicznej” i „pewnej manierze prozaizowania” – zob. B. Ostromecki, *Niepokój*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 29, s. 6.

Dwuznaczność pojęcia „język ludzki” zwraca uwagę na to, że przeciwstawienie *Śmierci podchorążego* i *Ocalonego* z pewnego punktu widzenia przeciwstawieniem być przestaje. Oba wiersze – i poetyki, które prezentują – realizują w gruncie rzeczy modernistyczne wyobrażenie literatury jako inwencji, poszukiwania nieznanych środków wyrazu odpowiednich do nowych sytuacji, których nie da się opisać za pomocą sposobów znanych z literackiej tradycji²⁰. Modernistyczny imperatyw inwencji oznaczał również – co z dzisiejszego, postmodernistycznego punktu widzenia jest dobrze widoczne – pomijanie wymiaru intertekstualnego literackiej twórczości. Nowość manifestacyjnie nie-zwykłego, poetyckiego opisu i nowość mówienia wprost pomijają ten wymiar, choć w gruncie rzeczy opis nie jest taki oryginalny, ale oparty na naśladowaniu mistrza²¹, a mówienie wprost to postulat tyleż wyrazisty, co utopijny, skazujący na ukrywanie literackich inspiracji – szeroko rozumianych.

Arkadiusz Morawiec odkrył niedawno, że znane wiersze Różewicza z końca lat 40., *Warkoczyk* i *Rzeź chłopców*, zawierają kryptocytaty z relacji Rudolfa Redera, jednego z nielicznych ocalonych z obozu zagłady w Bełżcu²². Relacja Redera zastała opublikowana w roku 1946 i wtedy zapewne Różewicz ją poznał, choć nigdy otwarcie nie wskazał na nią jako na źródło inspiracji. Niejako ją uwewnętrznił, co ma swoisty walor symboliczny: wskazuje, że to poznawanie świadectw najbardziej drastycznych zbrodni, jakie wojna ze sobą przyniosła, a nie jedynie bezpośrednio doświadczenia samego Różewicza z okresu wojny, wpłynęły na ukształtowanie jej obrazu jako doświadczenia granicznego. W tym sensie można powiedzieć, jakkolwiek by to paradoksalnie nie brzmiało, że doświadczenie wojenne, któremu Różewicz dał

²⁰ Zob. R. Nycz, *Języki modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 32.

²¹ W jednym z najwcześniej opublikowanych wierszy – *Na boryzonce* („Odrodzenie” 1945, nr 42; N, s. 61) – Różewicz dał wręcz pastisz Przybosia, nie tylko ze względu na poetykę, ale i na wybór bohatera, zupełnie w poezji autora *Niepokoju* wyjątkowego: jest nim rolnik-siewca. Nie bez złośliwości, ale i nie bez racji Zawodziński pisał o pierwszych wierszach opublikowanych przez młodego poetę w roku 1945: „Tylko z podpisu Różewicza w «Odrodzeniu» odróżniamy jego pierwociny od wzoru [to jest Przybosia – P.P.]; tenże prozą opowiada zupełnie dorzecznie, ale w wierszu jest zahipnotyzowany manierą mistrza. Tak łatwo zafundować sobie satysfakcję osiągnięcia celu: «anch'io son' poeta!»” (K.W. Zawodziński, *Rzut oka na literaturę polską 1945 roku*, Poznań 1946, s. 28–29).

²² A. Morawiec, *Tadeusza Różewicza wycieczka do muzeum (i biblioteki)*, „Czytanie Literatury” 2013, nr 2, s. 20–21. Jak pokazuje Morawiec, Różewicz wykorzystał relację Redera także w późniejszych utworach: w opowiadaniu *W najpiękniejszym mieście świata* (1960) i dramacie *Pułapka* (1982).

wyraz w swojej poezji, ostateczny kształt zyskało dopiero kilkanaście miesięcy po zakończeniu wojny.

Również z tego punktu widzenia warto spojrzeć na wewnętrzną niespójność *Niepokoju*. Zasadnicza różnica między *Śmiercią podchorążego* a *Ocalonym* to nie tylko i nie tyle nawet kwestia poetyki, ile odmiennej reakcji na doświadczenie wojny, przy czym pierwszy z wierszy wskazuje, jak już pisałem, na możliwość konsolacji czy nawet wpisywania wojennych śmierci w szerszy porządek, nadawania im w ten sposób jakiegoś sensu. Te motywy dodatkowo zostały podkreślone w *Niepokoju*, w którym Różewicz stworzył efektowny dyptyk zamieszczając po *Śmierci podchorążego* wiersz *Walka*²³ i kreując bohatera-poetę, prezentującego postawę zdecydowanie różną od postawy bohatera *Ocalonego* czy *Lamentu*. Podkreśla to nawet użycie podobnej metaforyki: bohater *Ocalonego* szuka „nauczyciela i mistrza”, który „odzieli światło od ciemności”; bohater *Walki* traktuje to jako zdanie, z którym pragnie zmierzyć się sam: „[...] muszę cień odłączyć od światła”, albowiem „wątpiącego wiedza umacnia”.

Śmierć podchorążego i *Walka* nie tylko następują po sobie; wyraźnie wiąże je też motyw biegu: w *Śmierci podchorążego* opisaną została śmierć żołnierza/partyzanta, który zginął zapewne w walce, biegnąc. Również bohater *Walki* „biegnie”, tyle że i „bieg”, i „walka” nabierają tu charakteru egzystencjalnych metafor²⁴. Bowiem choć wojna się skończyła, trwa walka o własne życie, o samorealizację, o spełnienie marzeń o sławie. Jednocześnie jest to walka widziana jako przedłużenie tamtej, wojennej, rodzaj zobowiązania wobec tych, którzy wojny nie przeżyli:

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

Noc, jak kolumna stoi między nami,
marzenie o wielkości wieńczy jej głowicę
sięgam po wieniec który zdobi
czoło jasne mego przyjaciela

²³ Pierwodruk: „Pokolenie” 1946 nr 1; N, s. 55–56.

²⁴ Związek pomiędzy oboma utworami uwydatnia linearny porządek tekstu w *Niepokoju*: na dole strony 54 znajduje się zdanie zamykające *Śmierć podchorążego*: „Zginął biegnąc/ lecz obłok płynął dalej”; na górze strony 55 pod zapisanym wersalikami tytułem „WALKA” pojawia się zdanie „Biegnę, aby pojąć/ aby życie objąć oburącz”.

rozstrzelanego w cudownym miesiącu maju
 sława słodka jak oko sarny
 tak przychylna jak gałąź jabłoni
 tak pełna jak owoc który dojrzał w dłoni.

Ma rację Tadeusz Kłak, gdy stwierdza, że *Walka* „winna wrócić do kanonu poetyckiego Różewicza”²⁵, choć ze swoją pełną patosu retoryką i uderzająco niekiedy „paseistycznym” stylem i obrazowaniem *Walka* jest zastanawiająco anachroniczna na tle innych wierszy *Niepokoju*. Dyptyk *Śmierć podchorążego-Walka* jest niezwykle ważny, ponieważ jego bohatera-poetę można potraktować jako *porte parole* samego Różewicza; wiersze te bowiem w sposób stosunkowo najbardziej otwarty tłumaczą ówczesną postawę i życiowe wybory poety, o wiele lepiej niż *Ocalony* czy inne najbardziej znane wiersze z lat 1945–1946. Postawę i wybory młodego człowieka z partyzancką przeszłością, który – mimo bagażu wojennych doświadczeń – zdaje maturę i podejmuje studia, a przede wszystkim aktywnie dąży do realizacji swojego marzenia o „sławie słodkiej jako oko sarny”, związanej z twórczością literacką: początkujący poeta w okresie gimnazjalnym, jeszcze przedwojennym, następnie autor wydanych w konspiracji *Ech leśnych*, Różewicz w roku 1945 rozpoczyna już niejako oficjalną, normalną działalność literacką, wiele pisząc i publikując²⁶.

Jednak późniejsze autokomentarze Różewicza i przepisywanie *Niepokoju* spowodowały, że dyptyk *Śmierć podchorążego-Walka* jest praktycznie zapomniany i nieobecny w recepcji jego poezji. A to właśnie w świetle tych wiersz, a nie w kontekście *Ocalonego*, zrozumiały jest obraz postawy poety tuż po wojnie, jaki przedstawił on niespodziewanie pod koniec życia w wierszu *Serce podchodzi do gardła* z tomu *Wyjście* (2004):

w roku 1945
 w październiku
 wyszedłem z podziemia

zaczęłem oddychać

²⁵ T. Kłak, *Konteksty „Niepokoju”*, w: idem, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999, s. 89. Badacz zresztą, co dość osobliwe, na stwierdzeniu tym poprzestaje, w żaden sposób tego utworu nie prezentując, a tym samym nie odpowiadając na pytanie, dlaczego miałby do Różewiczowskiego kanonu wrócić.

²⁶ Jak pokazują ankiety wypełniane w drugiej połowie lat 40. przez Różewicza – studenta Uniwersytetu Jagiellońskiego – od początku traktował on prace literacką jako swoje źródło utrzymania – zob. T. Kłak, *Spojrzenia*, s. 19–20.

słowo za słowem
odzyskałem mowę

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

PIOTR PIETRYCH

Tadeusz Różewicz Writes Poems in 1946, Modernist Poet and War

The starting point for the remarks on the early oeuvre of Tadeusz Różewicz is the poem *Śmierć podchorążego* (*Death of a Cadet*) published in 1946 in the weekly *Odrodzenie*, and later included by the author in his famous volume *Niepokój* (1947) – which, however, was not reprinted later. *Śmierć podchorążego* shows fascination of young Różewicz with avant-garde poetry, especially the poetry of his contemporary master – Julian Przyboś. However, what is finally more interesting, the poem shows also – different than in the poem emblematic for Różewicz’s writings *Ocalony* – the attitude of the young poet to the subject of war. This different attitude is visible in his poetics as well as the interpretation of war experience included in this poem. Although, apart from the differences between *Śmierć podchorążego* and *Ocalony* there are also similarities. In both, Różewicz, as befits a modernist poet, tries to realize the postulate of the search for “new things”, which he formulated in his poetic manifesto published in April 1945.

Keywords: poetry by Tadeusz Różewicz, poems from the volume *Niepokój* (1947), modernist poetry and World War II.

Piotr Pietrych – pracownik Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zajmuje się literaturą i życiem literackim lat 40. XX w. Ostatnio opublikował książkę *Aleksander Wat w Polsce powojennej (1946–1953). Teksty i konteksty* (2011).

