

Aby rozpocząć lekturę,
kliknij na taki przycisk ,
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.



ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

**„POEZJA
JAK OTWARTA RANA”**

(CZYTAJĄC RÓŻEWICZA)

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

NIEBEZPIECZNIE BYĆ ARTYSTĄ

KREW I POEZJA

W polskiej kulturze literackiej „rany” i „blizny” bywały najczęściej rymem do „ojczyzny”. Konradową *Pieśnią zemsty* z *Dziadów* części III Mickiewicz narzucił Polakom wampiryczną teorię poezji¹:

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, –
Krew poczuła – spod ziemi wygląda –
I jak upiór powstaje krwi głodna:
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.

Pieśń krwi żąda. O tej figurze mógłby Tadeusz Konwicki powiedzieć: wierszoczekoupiór. Szał poetycki i szal patriotyczny zbiegły się tu w jeden furor.

„Strzaskalem lirę – a bagnet chwycilem” – wierszował z dumą belwederczyk Seweryn Goszczyński pod wymownym tytułem *Moja piosenka najlepsza* (1833). Zamiana „liry” na „bagnet” nie oznaczała bowiem – w rozumieniu poetów-powstańców – wyrzeczenia się poezji: teraz czyn stawał się „piosenką najlepszą”, a powstanie – największą poezją.

Romantyzm zadecydował o ukształtowaniu się nowoczesnego ethosu pisarza w skali europejskiej; momentem przełomowym stała się Rewolucja Francuska. Presja wywierana odąd przez politykę na literaturę doprowadziła do wyłonienia się – obok *p i s a r z y* w sensie ścisłym – osobnej grupy, którą Roland Barthes określił mianem *p i s z ą c y c h* (w oryginale: *écrivains – écrivants*); nastąpił podział Słowa pomiędzy artystów i intelektualistów. Sprzyjało to emancypacji poety w myśl romantycznej idei absolutnej wolności artystycznej. „Pisarzem jest ten, kto *p r a c u j e* nad słowem (choćby był natchniony) i funkcjonalnie jest wchłaniany przez tę pracę” – mówi Roland Barthes. „Piszący natomiast to ludzie «przechodni» – stawiają sobie jakiś cel (świadczyc, tłumaczyć, uczyć), a słowo jest tylko środkiem do niego. Słowo jest dla nich środkiem do czynu, ale samo czynem nie jest.”²

W polskiej kulturze literackiej rozróżnienie, o którym mówi Barthes, zatracza wyrazistość. Polski pisarz nie został przez romantyzm w tym stopniu „wyzwolony”, a nawet stało się przeciwnie: dziewiętnasty wiek nałożył na polskiego poetę dodatkowe, „służbowe” obowiązki. Romantycznej sakralizacji pisarza towarzyszyło w polskich warunkach równoczesne obarczenie wieloma partykularnymi rolami społecznymi: „...anormalne losy «narodu bez państwa», obronna postawa wspólnoty, powołały do życia w XIX wieku wzór pisarza dość różny od tego, jaki występuje w świadomości zbiorowej innych narodów europejskich. Pisarz, bard, publicysta, polityk i przewodnik ideowy w jednej osobie, musiał też być cnotliwy, w tych przynajmniej swoich postępkach, które przedostawały się do wiadomości publicznej. [...] Zarazem, jeżeli jakiś autor wydawał się szczególnie wartościowy, a jego życie odbiegało od wzoru, przystępowano do niezbędnych poprawek, tak, żeby następne pokolenia otrzymały

¹ por. M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, w tejże, *Wobec zła*, Chotmów, 1989, s.33 i n.

² R. Barthes, *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, w: tegoż, *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970, s. 244, 248. Por. też P. Benichou, *Romantyczna sakralizacja pisarza*. Przeł. J. Arnold, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1, s. 311-317.

posąg nieskazitelny.”³ Odtąd pytania „czy Konopnicka była dobrą poetką?” oraz „czy była poczciwą kobietą?” są w naszej kulturze równoznaczne.⁴ Pisarz musi mieć czyste ręce, a splamić je wolno mu tylko krwią wroga. „Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga” – to jedyna dozwolona forma dzikości w anielstwie, jakie przystoi poecie.

Wobec palącej potrzeby zachowania narodowej tożsamości prawo do nieskrępowanej afirmacji własnej kondycji, nadane artyście przez romantyzm europejski, w polskiej kulturze uległo (ulec musiało?) poważnemu uszczupleniu. Wbrew romantycznemu postulatowi absolutnej wolności artystycznej pisarz polski winien odegrać cały szereg z góry określonych gestów nie tylko literackich, ale i tożsamych z nimi gestów życiowych. Jakikolwiek próby eksperymentu artystycznego bądź ekscesu biograficznego są stale powściągane przez obywatelski obowiązek całkowitego utożsamienia się ze zbiorowością, dochowania pełnej zgodności życia i dzieła, poświęcenia słów czynem. Nad każdym polskim poetą wisi widmo wiersza Maurycego Gosławskiego *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas wojny narodowej*.

Literatura i „cenzor wewnętrzny”

„Chemia życia polskiego jest niedramatyczna” – tak rozpoznaje styl naszej kultury Karol Irzykowski w roku 1923 na łamach „Sceny Polskiej” w artykule *Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej w Polsce*. „Dlaczego w Polsce kwitła zawsze powieść więcej niż dramat?” – zastanawia się Irzykowski. „Ponieważ polski typ od czasu uwaniania życia jest przeważnie agrarnym, tj. spokojnym i niezdołym w czym. Według tego układało się także polskie życie kulturalne, społeczne i towarzyskie. Nie mieliśmy wojen religijnych, bo nie przejmowaliśmy się wiarą tak do głębi duszy, żeby za wszelką cenę chcieć nawracać przeciwnika. Życie społeczne upływało uutorowanymi drogami, bez większych tarć i buntów takich, które by można uznać za swojskie, narodowe. Życie towarzyskie lubiło świętą zgodę, świętą zabawę i «kochajmy się». Zwady, zajazdy były walką osób, a nie walką o zasady.”⁵

Irzykowski ma rację tylko po części już choćby dlatego, że z tą „kwitnącą” ponoć powieścią też na ogół nie było najlepiej, a przyczyn powieściowego z kolei niedorozwoju można upatrywać w polskim nieprzeżyciu epoki mieszczaństwa. (Są nawet tacy, dla których istnieje jedna tylko dobrze napisana powieść polska: *Faraon*.) Przede wszystkim jednak rozpoznanie Irzykowskiego rozmija się zasadniczo z powszechnym przeświadczeniem o dramatyczności losów narodu, zwłaszcza w wieku dziewiętnastym, dalekim od „agrarnego” spokoju. W tym rozumieniu polska scena to domena historii, a nie teatru. Teatralność samych dziejów przytłoczyła czy niejako przerosła możliwości dramatu (*Dziady* czy *Kordian* są właściwie genialnymi fajerwerkami). Nadto dramat, ufundowany zawsze na konflikcie racji, nieuchronnie rozszczał obraz świata, antagonizuje strony, tymczasem polskiej literaturze racja narodu i wyznaczyła dokładnie odmienną rolę – właśnie scallana rozbijał raz po raz zbiorowość.

To poniekąd zrozumiałe: społeczny instynkt obronny zagrożonej wspólnoty prowadzi do idealizacji własnego mikroświata i wywyższenia grupowego interesu. Nieustanna afirmacja życia zbiorowego wyzwala jednak skłonność do ostracyzmu; wyłania się sfera tabu, pojawia się autocenzura, wyrasta system samorepresji. Skrępowaniu ulega wolna gra konkurencyj-

³ Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Paryż 1962, s. 85.

⁴ Zob. E. Balcerzan, *Autor i jego biografia*, „Twórczość” 1966, nr 9, s. 74.

⁵ Cyt. wg: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 172.

nych idei, stłumiona zostaje ekspresja indywidualnych namiętności, zanika więc to wszystko, czym zazwyczaj żywi się literatura, a już zwłaszcza liryka i dramat. Intymna sfera egzystencji stale zagłuszana jest przez hałaśliwy teatr historii. Erotyzm, demonizm, immoralizm – to tradycyjnie domena polskiego eufemizmu; jeśli miłość, to ofiarna, jeśli wampir, to patriotyczny, jeśli zdrada, to wallenrodyczna, jeśli spowiedź, to na miarę księdza Robaka. Łatwiej bodaj w polskiej literaturze o tytuł kolejnego wieszczka (jak o tym świadczy kariera Ernesta Brylla) niż o miano „poety przeklętego”.

Z drugiej znów strony literaturze świadomie podejmującej wątek społecznej odpowiedzialności też jakby czegoś niedostaje: zrozumienia dla dwoistości ludzkiej natury i wielości planów, na jakich spełnia się osobowość. Jakikolwiek kolizje idei i namiętności rozstrzygane są z reguły po myśli idei, „szczytne” racje na ogół triumfują nad „trywialnymi” emocjami. Przeanielenie swojskości prowadzi zaś nieuchronnie do diabolizacji politycznego wroga, co znów utwierdza we własnym anielstwie, i tak bez końca.

„W ogóle ciąży na nas okropniejsze pod pewnym względem od cenzury jarzmo, jest to pewna konieczność naszego położenia, stanowcze wymaganie opinii ogólnej, żeby tylko wysoce cnotliwej dążności wiersze, romanse, komedie, opery nawet pisać. Nikt, choćby chciał, nie śmiałby, i co więcej z księgarsko-wydawczego interesu nie mógłby nic «niemoralnego» oryginalnie ogłosić (w tłumaczeniu wolno, to inna rzecz). Stąd wynika skutek wszelkiej niewoli, wszelkiego ograniczenia, wszelkich bulwarków osobistość ludzką obmurowujących, wynika skarlówacenie. Ponieważ każdy m u s i odzywać się na jedną i też samą nutę, ci, co jej w piersiach nie mają, fałszują, a ci, co mają, tracą swobodę rozwinięcia, czy chcąc te fałsze prostować, czy chcąc ich unikać, słowem, wpadają w oklepanki, i taką masz całą prawie naszą literaturę obecną. Gdyby jeden i drugi miał odwagę, miał sposobność choćby z bluźnierstwem wystąpić, błogosławieństwo szczerze pobożnych nabrałoby rzeczywistej wartości, lecz my ciągle za panią matką pacierz. W żadnym też słowie nie czuje się daru wskrzeszania lub zabijania, bo każde jest bądź co bądź p o w t ó r z o n y m tylko słowem” – tak charakteryzowała sytuację duchową polskiego pisarza w wieku dziewiętnastym Narcyza Żmichowska w liście z 1871 roku do przyjaciółki, Izabeli Zbiegniewskiej.⁶ Konfesyjne wyznanie pisarki to jednak znacznie więcej niż dokument epoki – stanowi właściwie modelowy opis całej porozbiorowej kultury ze stanowiska, które dziś określilibyśmy mianem socjopsychologii. Żmichowska, genialnie uprzedzając *Ucieczkę od wolności* Ericha Fromma, rozpoznaje towarzyszące niewoli zewnętrznej samozniewolenie narodu; wie, że w walce o „wolność od...” musi towarzyszyć poczucie „wolności do...” – do własnego słowa, do bycia innym, do afirmacji wszelkich przejawów życia wewnętrznego, do nieskrępowanej ekspresji literackiej.

W nowej sytuacji politycznej, rokującej rychłe odzyskanie niepodległości, identyczną jak Żmichowska diagnozę postawi znów polskiej literaturze Stefan Żeromski, tym razem już publicznie. W odczycie *Literatura a życie polskie*, wygłoszonym w roku 1915, powtórzy niemal słowa Żmichowskiej: „Obok wielu cenzur zewnętrznych pisarz tutejszy musi w głowie swej, już podczas samej koncepcji utworu i w czasie wykonania zamysłu, mieć ustanowiony swój własny rodzaj trybunału cenzury prewencyjnej, który rewiduje same pomysły pierwotne, chwyta za skrzydła owo «natchnienie» i odrzuca wszystko, co grzeszy erotyzmem, pesymizmem, niewiarą, smutkiem – co się nie godzi z uznanymi zasadami pedagogii, zdrowia moralnego mas i duchowej tężyzny narodu. [...] Celem jest wypatrywanie i wyszukiwanie w ciemnościach drogi do szczęścia dla ojczyznoznego plemienia. Nie ma bodaj ani jednego dzieła wzdłuż drogi pochodzenia literackiego od chwili naszej politycznej ruiny aż do momentu obecnego – dzieła, które krytyka literacka jako wartość szacuje – które by tej nie po-

⁶ Cyt. wg: N. Żmichowska, *Listy*, pod red. S. Pigonia, t. 3: *Miodogórze*. Do druku przygotowała i komentarzem opatrzyła M. Romankówna, Wrocław 1967, s. 82-83 (podk. nadawcy).

siadało cechy.”⁷ Nawet jeśli Żeromski w ostatnim zdaniu doprowadza swój sąd do skrajności, to jednak w tej hiperboli trafnie określa polski styl lektury: literatura jako patriotyczny katechizm, literatura jako tyrtejska pobudka, literatura jako konsolacja.

W „obronie słów” jako suwerennego „czynu twórczego” wystąpi w tym samym czasie Zofia Nałkowska w *Glossach do „Kordiana”*, zniecierpliwiona literaturą, która „zadowala się rolą komentarza do rzucanych bomb albo karmi się połyskami szabli i melodiami żołnierskich piosenek”.⁸

Temu narastającemu w świadomości samych pisarzy zniecierpliwieniu nienormalnością literatury polskiej i wypowiedzanemu „na stronie” protestowi przeciwko otamowaniu pisarskiej ekspresji da wreszcie wyraz także historyk literatury. W przewrotnie zatytułowanym eseju *Wyznania uduszonego* Kazimierz Wyka podzielił sąd Żmichowskiej i Żeromskiego o współdziałaniu w polskiej kulturze XIX wieku dwóch cenzur: instytucjonalnej – ze strony zaborcy, oraz nieformalnej – ze strony własnego społeczeństwa. „Ta druga była gorsza, ponieważ nie pochodziła z przymusu, lecz z aprobaty, z przyzwolenia tylko na nieszkodliwe i niedrażniące funkcje literatury.”⁹

Doskonałego przykładu skrepowania pisarskich możliwości i trudności w przekroczeniu ocenzonego horyzontu poznawczego polskiej literatury dostarcza Tadeusz Różewicz w notatce z *Przygotowania do wieczoru autorskiego*: „Myślałem kiedyś o adaptacji (dla teatru) *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej.

Czemu tej pracy, tego «zabiegu» do tej pory nie wykonałem? Otóż wewnętrzny mój cenzor [...] ostrzegł mnie, że adaptacja, jaką zamierzam przeprowadzić, nigdy nie zobaczy desek scenicznych naszych teatrów. Chodziło mi bowiem o to, aby zedrzyć z «hrabiego» Beniamina romantyczny płaszcz (no i spodnie) i ubrać go w szaty niewieście, przywrócić mu postać Narcyzy, niezbyt urodziwej, ale inteligentnej i utalentowanej nauczycielki, starzejącej się panny, która zapłonęła dwuznaczną miłością do Aspazji – panny Pauliny Zbyszewskiej [...].

Co zaszło między dwiema kobietami? Cóż, pamiętajmy, że były to czasy, kiedy miłość lesbijska nie mogła liczyć ani na wyrozumiałość, ani na pobłażliwość. Był to grzech równie ciężki jak kazirodztwo czy homoseksualizm. Z tych względów *Poganka* była prawdziwym skandalem nie tylko literackim, ale i obyczajowym” (PWA 128 – 129).¹⁰

W „białych ścianach polskiego domu” niewiele było miejsca na dziki erotyzm, na międzyludzkie piekło, na rozterki samotnej duszy, skoro hasło „Ojczyzna w potrzebie” ciągle

⁷ S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*. Odczyt wygłoszony 28 sierpnia 1915 roku w Zakopanem, cyt. wg: tegoż, *Dzieła*, pod red. S. Pigoń, *Nowele i opowiadania*, t. 4: *Sen o szpadzie. Pomyłki*, Warszawa 1957, s. 41-42.

⁸ Z. Nałkowska, *Obrona słów. Glossy do „Kordiana”*. „Sfinks” 1916, nr 86, cyt. wg: tejże, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 41.

⁹ K. Wyka, *Wyznania uduszonego*, „Życie Literackie” 1962, nr 47.

¹⁰ Dla oznaczenia najczęściej cytowanych wydań utworów Tadeusza Różewicza używam w tekście następujących skrótów:

BM – *Białe małżeństwo i inne utwory sceniczne*, WL, Kraków 1975.

JT – *Języki teatru*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.

NWW – *Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1983.

P – *Pułapka*, Czytelnik, Warszawa i 1982.

PR – *Proza*, Ossolineum, Wrocław 1973.

PWA – *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, wyd. drugie rozszerzone, PIW, Warszawa 1977.

PZ – *Poezje zebrane*, Ossolineum, Wrocław 1976.

ST – *Sztuki teatralne*, Ossolineum, Wrocław 1972.

utrzymywało literaturę w tyrtejskim pogotowiu. W komediowej tonacji treści tę przypadłość polskiego losu Tadeusz Różewicz w *Białym małżeństwie*.

„Literatura polska to typowa literatura uwodzicielska, pragnie oczarować jednostkę, podać ją masie, znieść do patriotyzmu, obywatelstwa, wiary, służby”¹¹ – pisze w *Dzienniku* Witold Gombrowicz, jeden z największych krytyków „cnotliwego” horyzontu poznawczego polskiej kultury. To właśnie tej „bezgrzesznej” antropologii literackiej przeciwstawiła się wcześniej Zofia Nałkowska, gdy pisała w *Obronie słów*: „...nie można tego nie wiedzieć, że dla wielkich artystów typ człowieka czynu bez załamania i niemocy nie był dostatecznym pretekstem do tworzenia arcydzieł. Najbardziej bohaterskie i zwycięskie zmagania się z wrogimi siłami świata wydają się zbyt proste i powierzchowne w zestawieniu z owymi wewnętrznymi i śmiertelnymi zapaścami, w których stają przeciw sobie skryte siły ducha...”¹² (podkr. Z.M.). Podobną myśl wypowiada po przeszło czterdziestu latach Andrzej Kijowski: „Od sarmackich czasów aż po Powstanie Warszawskie utrzymuje się w społecznej hierarchii wartości ideał pisarza-żołnierza. Poszukuje się zawsze ryzyka poza literaturą, jej potwierdzenia z zewnątrz – sankcji czynu, sankcji krwi. Gdyby poszukać w niej samej. Pisać tak, aby słowo było zaangażowaniem śmiertelnym, samobójczym, jak dla Norwida, aby akt twórczości był spektaklem ścinającym krew w żyłach”¹³ (podkr. Z.M.).

Uchylenie „potwierdzenia z zewnątrz” nie oznacza ucieczki od rzeczywistości w artystostwo, przeciwnie, jest aktem szczególnej odwagi – zgodą na ryzyko samopoznania i wszystkie związane z tym konsekwencje. Trzeba zatem pytać: czy literacki „cenzor wewnętrzny” funkcjonuje wyłącznie w obrębie roli pisarza, a więc dotyka najbardziej zewnętrznego, powierzchniowego, bezpośrednio kontaktującego się z audytorium wcielenia autora, czy też dosięga głębokiej osobowości? Czy ustanawia jedynie próg jawności (publikowalności) i dozwolony repertuar tematów, czy również dozwolony obszar autopencji? Problemem okazuje się więc nie tylko możliwość upowszechnienia indywidualnych doświadczeń, ale wręcz sama zdolność (odwaga) doświadczania.

Z „cenzorem wewnętrznym” pisarza, który pełni jak gdyby funkcję cenzury prewencyjnej, współdziała cenzura publiczności literackiej (czy po prostu społeczeństwa). Ta z kolei ma charakter interwencyjny. Jeśli nawet pisarz zdobędzie się na akt naruszenia obowiązującej i powszechnie akceptowanej normy literackiej (która zarazem współokreśla normę poznawczą), jeśli przekroczy granicę dopuszczalnego doświadczenia i ujawni tego aktu świadectwo, z reguły natychmiast zostaje poddany przez społeczność zabiegom „egzorcyzmującym”. Stanisław Brzozowski ze swym: „Być samym. Bez chęci nawet i żalu, by było inaczej”, Stanisława Przybyszewska ze swym: „...wolę być zawieszoną w próżni niż okazać się solidarną z Polską”, Witold Gombrowicz ze swym: „Przestańcie mnie dziobać. Przestańcie skubać. Przestańcie gdakać i kwakać!”¹⁴ – całe ich życie i dzieło, ich czyn wpisany w słowo – to właśnie były heroiczne próby uchylenia „potwierdzenia z zewnątrz”, oderwania się od zbiorowości, świadomego pogwałcenia tradycyjnego ethosu polskiego pisarza, a jako takie musiały być identyfikowane w kategoriach bądź zdrady narodowej, bądź umysłowej choroby, w najlepszym razie – chorobliwego egotyzmu.

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik (1953-1956)*. Paryż 1971, s. 92.

¹² Z. Nałkowska, op. cit., s. 40.

¹³ A. Kijowski, *Szósta dekada*, Warszawa 1972, s. 108.

¹⁴ Zob. S. Brzozowski, *Pamiętnik*. Fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupełnił O. Ortwin, Lwów b.r. [1913], s. 134; S. Przybyszewska, *Listy*, tom 2: *Październik 1929 – listopad 1934*. Oprac. T. Lewandowski, Gdańsk 1983, s. 87 (w oryginale po niemiecku: „...ich hange lieber heimatlos in der Luft, als daß ich mich mit Polen solidarisch erweise”); W. Gombrowicz, op. cit., s. 123.

„Dramat układasz”

„Najtragiczniejszym i najgłębszym wyrazem stanu duszy współczesnego artysty polskiego jest *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Tu z krwawą, wstrząsającą szczerością wypowiedział się ból człowieka, który czuje, że ideał jego nie ma egzekutywy nad życiem, że słowo jego jest słowem poety tylko, nie proroka i wieszczka.

Jest to rzecz najistotniejsza.

Każdy artysta polski należący z urodzenia lub wychowania i wykształcenia do tych warstw społecznych, z których rekrutowała się i rekrutuje przeważnie nasza inteligencja, musiał napotkać na swej drodze w tej lub w innej formie stan duszy, najsilniejszym dotychczasowym wyrazem którego jest *Wyzwolenie*.¹⁵

„Co do Wyspiańskiego... [...]”

Nuda tych dramatów... I któż rozumiał coś z ich liturgii. Wyspiański jest jednym z największych wstydyń naszych, gdyż nigdy nasz podziw nie rodził się w podobnej próżni, okłaski, hołdy, wzruszenia nasze w tym teatrze nie miały nic wspólnego z nami. Jaki był sekret tego triumfu? Wyspiański również zaspokajał potrzeby, ale były to potrzeby najdalsze życiu indywidualnemu, potrzeby Narodu. Naród potrzebował posągu. Naród domagał się wielkiej sztuki. Dramatyczność narodu domagała się narodowego dramatu. Naród potrzebował kogoś, kto by w sposób wielki celebrował jego wielkość. Wyspiański przeto stanął przed narodem i powiedział: oto mnie macie! Żadnej małości, sama wielkość i w dodatku z greckimi kolumnami. Został przyjęty.¹⁶

A zatem: „najtragiczniejszy, najgłębszy wyraz stanu duszy współczesnego artysty polskiego” – jak sądzi Stanisław Brzozowski, czy „jeden z największych wstydyń naszych” jak utrzymuje Witold Gombrowicz?

Tu już nie chodzi o Wyspiańskiego – wystarczającą miarą żywotności jego dzieła stały się takie przedstawienia, jak okupacyjny *Powrót Odysa* Tadeusza Kantora, potem – w latach sześćdziesiątych – *Akropolis* Jerzego Grotowskiego, a wreszcie *Wyzwolenie* Konrada Swinarskiego i *Noc listopadowa* Andrzeja Wajdy – wszystkie bynajmniej nie „posągowe” i bez „greckich kolumn”. Poetów-dramatopisarzy na ogół znacznie surowiej niż krytyka literacka weryfikuje właśnie teatr, a „próbę teatru” przeszedł Wyspiański jak najpomyślniej. Dla dzisiejszego historyka literatury ważniejszy wydaje się sam s p ó r – z powodu Wyspiańskiego, ale faktycznie – o c h a r a k t e r polskiej kultury literackiej, a tym samym polskiej duchowości, spór, którego reprezentantami są, dla przykładu jedynie, Brzozowski i Gombrowicz. Pomiedzy nimi właśnie – mimo braku jedności czasu i miejsca – toczy się isticie dramatyczny dialog, żarliwszy nawet niż w niejednym dramacie sensu stricte. W twórczości Wyspiańskiego, która dała asumpt do tego dialogu, zogniskowało się bowiem to, co stanowi trwały rys polskiej porozbiorowej świadomości literackiej, dręczące pytanie: „jak być jednocześnie artystą i Polakiem (gdy gdzie indziej można być po prostu artystą)”¹⁷, jak być Polakiem i człowiekiem?

Antynomia artysty i Polaka odzywa się najwyraźniej w „salomonowym” wyroku Czesława Miłosza: „Geniusz Wyspiański... Jeżeli przedstawia się go jako artystę teatru, umieszczając go na tle ogólnego przewrotu teatralnego w Europie, nietrudno dowieść, że był wielkim odkrywcą. Natomiast jako pisarz był prowincjonalny. Nie to, że lokalny – to nie może stano-

¹⁵ S. Brzozowski, *W odpowiedzi na protest* (1904), w: tegoż, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*. Wstępem poprzedził A. Walicki, Warszawa 1973, s. 70.

¹⁶ W. Gombrowicz, op. cit., s. 202.

¹⁷ Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 126.

wić zarzutu, wręcz przeciwnie: rzecz w tym, że ta lokalność nie została dostatecznie przetworzona. Wypiański chyba to wiedział. Jego osobistą tragedią był z góry skazany na porażkę bunt przeciwko miastu grobów królewskich, wyzwolenie bez wyzwolenia.”¹⁸

A jednak Wypiański bodaj jako pierwszy uczynił ethos polskiego pisarza samoistnym tematem literackim, wydobył na jaw własny *d r a m a t w e w n ę t r z n y p o l s k i e g o p o e t y*, nadając mu w *Wyzwoleniu* formę dramatyczną. I rację trzeba w końcu przyznać Brzozowskiemu, który – znów jako pierwszy – zrozumiał, że „twórczość poety to była walka o p r a w o d o s ł ó w a”.¹⁹

Znamienne, że gdy w roku 1981 felietonista „Twórczości”, Dedal – czyli Andrzej Kijowski – postawił pytanie: „czy literatura ma swój «ethos?»”, to scharakteryzował sytuację polskiego pisarza właśnie w kategoriach dramatycznych, w sposób tak podobny dramatowi Wypiańskiego, że inscenizacja *Wyzwolenia* mogłaby stać się żywym obrazem tego felietonu: „Raz w pisarzu zwycięża chęć kontynuacji, drugi raz odnowy: raz kocha swoich przodków, innym razem ich wszystkich nienawidzi. Raz go historia literatury uskrzydla, drugim razem ogranicza. Gdyby nie był tak rozdarty pomiędzy sprzeczne uczucia i sądy, gdyby świadomość jego nie była sceną nieustannego dramatu, gdyby z duchami przeszłości nie walczył jak Jakub z aniołem, gdyby mózg jego i dzieło nie nosiły obrażeń wyniesionych z tej walki, nie byłby wcale pisarzem”²⁰ (podkr. Z.M.).

Oto i dramat ukryty za fasadą historii literatury polskiej – „dramat poety” – którego sceną jest pisarska świadomość, lecz który z rzadka tylko zyskuje jawną postać literacką, jak w *Nie-Boskiej komedii*, jak w *Wyzwoleniu*. Znacznie częściej musi przybierać kostium bądź pozostać niedomówionym, jak w Mickiewiczowskim sonecie *Do Samotności* czy lozańskim liryku *Gdy tu mój trup...* Jego pełną ekspresję stłumił bowiem polski system literacki, a ściślej – tyrtejsko-mesjanistyczny kanon, w którym wahania poety musiały zejść na plan dalszy.

„Przedziwny jest u nas ten lęk przed «narcyzmem». Jest to lęk przed przyjęciem na siebie losu pisarza, przed wyobcowaniem. Nasze społeczeństwo wytwarza szczególne ciepłko, które wciąga jak rozgrzane łóżko. Pisarz polski ukrywa się ze swoją samotnością i mówi o niej niechętnie. Nie przyznaje się do niej, wstydzi się jej, narzuca się społeczeństwu ze swym sądem o nim, zarzuca je swymi ofertami”²¹ – pisze w innym miejscu Andrzej Kijowski, najwyraźniej podążając za myślą Gombrowicza. Podobnie polska społeczność zarzuca pisarza różnorodnymi przejawami swego kultu, obłaskawia jego niepokój, rozstrzyga za niego wątpliwości. Wymownie świadczy o tym reakcja współczesnych na *Wyzwolenie*, którą Stanisław Brzozowski podsumował w *Legendzie Młodej Polski*: „Falszuje się dziś Wypiańskiego – tak, jak fałszowało się i fałszuje romantyków, udusić się usiłuje go kadzidłami, sprawia się nad jego grobem tryumf masek. [...] Maskaradowy tłum udający naród usiłuje wieńcem laurowym uczynić z tragicznego ducha – wodza szalbierstwa i szychu.”²²

Zdobienie Wypiańskiego „laurowym wieńcem” stanowiło poniekąd reakcję na bluźnierstwa Przybyszewskiego, było próbą restytuowania uświęconej roli narodowego wieszczka, zagrożonej przez jego skandaliczne wystąpienie. To właśnie Przybyszewski po raz pierwszy tak jawnie, tak ostentacyjnie, pogwałcił polski ethos literacki: „Sztuka wczorajsza była na usługach tak zwanej moralności. Nawet najpotężniejsi artyści z małymi wyjątkami nie byli w stanie śledzić przejawów duszy oderwanych od tak zmiennych pojęć, jak pojęcia moralne lub

¹⁸ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 79-80. Por. też: W. Weintraub, *Wypiański i kompleks Mickiewicza*, w: tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 372-385.

¹⁹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, wyd. 2, Lwów 1910, s. 532.

²⁰ Dedal (A. Kijowski), *Ethos literatury, szkoły i osoby*, „Twórczość” 1981, nr 11, s. 144.

²¹ A. Kijowski, *Szósta dekada*, s. 99.

²² S. Brzozowski, *Legenda...*, s. 532.

społeczne; zawsze potrzebowali dla dzieł swych płaszczyka moralno-narodowego. [...] Dzia-
łać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne
instynkta za pomocą sztuki, znaczy poniżyć ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przy-
padkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty. [...] Artysta nie jest
sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani
żadnemu społeczeństwu.”²³

Jakkolwiek by oceniać to, co ostatecznie wyrosło z tego buntu, jedno trzeba przyznać: to
właśnie Przybyszewski publicznie zdemaskował „cenzora wewnętrznego” tkwiącego w pol-
skim pisarzu i upomniał się o zdławioną suwerenność twórcy. Dlatego stosunek polskiej
kultury do Przybyszewskiego przypomina stosunek do własnego sobowtóra: lękamy się go, a
jednocześnie w niezrozumiały dla nas sposób ulegamy jego osobliwemu czarowi, pragniemy
przed nim uciec, ale nie możemy się od niego uwolnić, walczymy z tym obcym – jak mnie-
mamy – obliczem i nagle z przerażeniem rozpoznajemy w nim własne rysy. W Przybyszew-
skim bowiem, niczym w demonicznym sobowtórce, skupiły się wszystkie niemal wzgardzo-
ne cechy sztuki i kondycji artysty – objawiły się stłumione treści i represjonowane zachowa-
nia.

Bagatelizowany dziś chętnie skandal Przybyszewskiego, pomniejszany do wymiarów hi-
storycznoliterackiego epizodu, jeśli przyjrzeć się mu uważniej – nosi znamiona modelowego
dramatu polskiego pisarza-skandalisty. Nieodłączną bowiem cechą literackiego „skandalu po
polsku” – przynajmniej do czasu wystąpienia Gombrowicza – wydaje się nieuchronne skaza-
nie na połowiczność. Warto zatem poświęcić mu osobną uwagę.

Totalnego zakwestionowania już nie tej czy innej poezji, tego czy innego poety, ale wła-
śnie mitu Poety dopuścił się Witold Gombrowicz w pamflecie *Przeciw poetom*, ogłoszonym
w *Dzienniku* (1953-1956): „Gdybyż poeta umiał potraktować swój śpiew jako manię lub jako
obrzędek, gdybyż oni śpiewali jako ci, którzy m u s z ą śpiewać, choć wiedzą, że śpiewają w
próżni. Gdybyż zamiast dumnego «ja, Poeta» byli zdolni wypowiedzieć te słowa ze wstydem
lub z lękiem... lub nawet ze wstrętem... Ale nie! Poeta musi uwielbiać Poetę! [...] I dlaczego
poeci – którzy oddali się całkowicie Poezji – i podporządkowali tej Instytucji bez reszty wła-
sne istoty swoje, zapominając o istnieniu konkretnego człowieka i zamykając oczy na rze-
czywistość – znaleźli się (od wieków) w katastrofalnej sytuacji. Wbrew pozorom triumfu.
Wbrew całej pompie tego ceremoniału.”²⁴

Pamflet Gombrowicza jest w dużej mierze efektem polskiego doświadczenia lekturowego.
Gombrowicz widzi poetę przez pryzmat polskiego kanonu literackiego, w którym egzysten-
cjalny dramat poety i w ogóle wszelka poezja egzystencji (*Maria Malczewskiego, Dziadów*
część IV...) uległy stłumieniu czy też zagłuszeniu wpięrow przez tyrteizm, następnie przez kult
wieszczów, a wreszcie przez młodopolski histrionizm. Gombrowicz pisze więc tak, jakby w
polskiej literaturze nie padły nigdy słowa: „Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie
jesteś pięknoscią”, „Nie czuję strun, drżących pod palcem twym – / Jesteś poezji drukarz!”,
„Poezjo, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!!”, „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów
ani ludzi?” – słowa wypowiedziane właśnie przez poetów. Jego pamflet godzi raczej w pe-
wien stereotyp, w histrioniczną postać mitu Poety. Gombrowicz występuje tu w charakterze
postronnego obserwatora, mówi: nie wierzę poetom, lecz w niczym nie narusza to jego oso-
bistego pisarskiego statusu.

Gdy jednak słowa: „Wierzę, że poeta zginął”, wypowiada Tadeusz Różewicz, to odnoszą
się one także do niego samego jako poety. Wyznanie wiary okazuje się zwątpieniem we wła-
sną kondycję.

²³ S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie” (Kraków) 1899, nr 1, cyt. wg: tegoż, *Wybór pism*.
Oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 141, 143.

²⁴ W. Gombrowicz, op. cit., s. 286, 288.

o godzinie 22 przyszła
śmierć i mówi
nie pisz już tych słów
siedź prosto
odłóż pióro opuść ręce

(*Nie mam odwagi*,
1958, NWW 19)

To zwątpienie nie przyszło bynajmniej z dnia na dzień, jak śmierć, ani „w dniu pójścia do lasu”, jak pisał Kazimierz Wyka o pokoleniu „zarażonym śmiercią”. To zwątpienie narasta przez cały wiek dwudziesty. „Musieliśmy widocznie popełnić jakieś zbrodnie, które rzuciły na nas przekleństwo, skoro zagubiliśmy całą poezję wszechświata” – pisała Simone Weil, nim jeszcze wypełniło się profetyczne dzieło Witkacego, nim złożył swe osobiste świadectwo Tadeusz Borowski, nim ukazał się *Niepokój* Różewicza. „Sztuka nie ma dziś przed sobą bliskiej przyszłości, ponieważ wszelka sztuka jest zbiorowa, a nie ma już dziś życia zbiorowego (są tylko zbiorowości martwe), a także z powodu zerwania rzeczywistego paktu pomiędzy ciałem i duszą. Sztuka grecka współlistniała w czasie z początkami geometrii i atletyką, sztuka średniowieczna z rzemiosłem, sztuka renesansu z początkiem mechaniki itd. Od roku 1914 nastąpiło zupełne zerwanie.”²⁵

Nieporównanie silniej i skuteczniej niż wszystkie awangardowe manifesty i antypoetyckie pamflety razem wzięte wstrząsnęła bowiem tradycyjnym ethosem sztuki z jednej strony współczesna historia, z drugiej – nowoczesna technologia. Upadła wiara w panaceum sztuki. Owszem, krytyka kultury – kultury jako źródła cierpień – była stałym tematem nowożytnej myśli humanistycznej przynajmniej od czasów Jana Jakuba Rousseau, nigdy dotąd nie przybrała jednak tak skrajnej postaci, zawsze równoważyły ją kreacje konsolacyjnych utopii: „powrotu do źródeł” bądź idealizowanej wizji przyszłości. Tym razem odmowa zaufania nie oszczędziła żadnych złudzeń. W obliczu narastających industrializmów i totalitaryzmów gwałtownie pobjęły największe nawet bluźnierstwa awangard z początków wieku, w rodzaju: „Przekreślamy historię i potomność” (Stern, Wat), „Starajcie się być pustymi i wypełniać wasze komórki mózgowie, czym się zdarzy” (Tzara). Tylko historyk literatury może dziś przywrócić tym zawołaniom pierwotne znaczenie. Te same hasła inaczej bowiem brzmią w nagłosie, a inaczej w wygłosie stulecia. Za nami jest przeszłość, tradycja – zapomniony, że jest, będziemy odtąd żyć tak, jakby nie było w nas pamięci – zdawali się mówić dadaści i futuryści. Dla dzisiejszego poety niegdysiejsza utopia obrotom ironii dziejów nabiera charakteru aktualnej diagnozy:

Odeszły pasterskie fletnie
złoto niedzielnych trąbek
zielone echa waltornie
i skrzypce także odeszły –

pozostał tylko bęben
i bęben gra nam dalej

(Zbigniew Herbert, *Pieśń o bębnie*
z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957)

²⁵ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. Wyboru dokonał J. Nowak, Warszawa 1965, s. 158-159.

widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

bylejakość ogarnia masy i elity
(Tadeusz Różewicz, *Przyszli żeby zobaczyć poetę*,
NWW 180)

Marzenia awangardystów spełniły się, tyle że na opak, jak to zresztą zazwyczaj bywa w historii. Oni przez dobrowolne uwolnienie się od przeszłości pragnęli wyzwolić w sobie spontaniczność doznań – teraz ujawniła się dwuznaczność, utraty pamięci: świadomość, pozbawiona oparcia w tradycji, zdana na przypadek, wypełniona „czym się zdarzy”, staje się przede wszystkim podatna na nieprzypadkowe, wmówienia. W zamikłą przestrzeń kultury wdzierają się bowiem stugębne mass-media, Wielki Inscenizator epoki. Zmultiplikowany uśmiech Giocondy staje się takim samym gadżetem jak postać Myszki Miki, rozplakatowany wyimek (na przykład: „Ojczyzna to wielki zbiorowy obowiązek”) pozoruje całość poematu, stwarzając złudzenie pełni dziedzictwa, a wyobraźnię wypełnia – jak to ujął Herbertowski pan Cogito – „estetyka hałasu” oraz uderzająca Różewicza „bylejakość”.

„Wśród tego zgiełku pisarz nie może mieć nadziei, że pozostanie z boku, oddając się myślom i obrazom, które są mu drogie. Dotychczas taka powściągliwość w ten czy inny sposób była możliwa. Ktoś, kto się nie zgadzał, często mógł milczeć albo mówić o czym innym. Dziś wszystko się zmieniło i nawet milczenie nabiera niebezpiecznych znaczeń”²⁶ – przestrzegął w roku 1957 Albert Camus w odczycie *Artysta i jego epoka*.

W obliczu nieznanej dotąd w dziejach kultury inwazji różnorodnych tekstów zarówno słowa, jak i milczenie poety staje się niesłyszalne.

Poeci pokolenia 1968 – Stanisław Barańczak, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki – w latach siedemdziesiątych pokazują, że poezja nie jest samoistną wyspą w upolitycznionym świecie i dlatego nie może pozostawać obojętna na socjotechniczne, perswazyjne nadużycia słów czy ikon. Granice między działalnością publicystyczną a twórczością zacierają się – poezja ma być formą sprawowania społecznej samokontroli, poeta z kustosza wyobraźni symbolicznej musi przemienić się w demistyfikatora „światów gotowych”. Kanwą wypowiedzi poetyckiej staje się raz po raz przemówienie, protokół, plakat, ankietka, komunikat; wiersz obnaża szablonową frazeologię języka gazety, urzędu, podręcznika. Poeta nie oczekuje już od czytelnika identyfikacji z wierszem, współuczestnictwa w lirycznym wzruszeniu, przeciwnie, dąży do wywołania „efektu obcości”: pragnie przede wszystkim sprowokować zastygłą we frazesie „fałszywą świadomość”, powstrzymać pochopną uległość wobec apodyktycznego autorytetu tłustego druku i donośnego mikrofonu, przywrócić dystans wobec „mowy-trawy”, rozbudzić czujność wobec zdeprawowanego języka (nieprzypadkowo poeci tego

²⁶ A. Camus, *Eseje*. Wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1974, s. 384.

pokolenia tak chętnie tłumaczą Brechta!). Niekiedy zresztą poezja wydaje się już tylko sarkastycznym negatywem „nowomowy”, ironicznym cieniem, niebezpiecznie wobec niej symetrycznym. Takie są desperackie – bo jak je nazwać inaczej? – wiersze Stanisława Barańczaka z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*:

Żyjemy w określonej epoce (odchrząknięcie) i z tego
trzeba sobie, nieprawda, zdać z całą jasnością.
Sprawę. Żyjemy w (bulgot
z karafki) określonej, nieprawda,
epoce, w epoce
ciągłych wysiłków na rzecz, w
[...]
(*Określona epoka*)

Własna ekspresja sprowadza się już tylko do „zaburzeń akustycznych” w zmegafonizowanym świecie frazesów. Na antypoetycki pamflet Gombrowicza odpowiada Barańczak poezją jako krytyką języka. Wiersze Nowej Fali to właściwie ostatnia manifestacja polskiej poezji tyrtejskiej, z tą istotną różnicą, że pieśń-pobudkę zastępuje poezja-nieufność. Nowa Fala jako powstanie poetyckie przeciwko językowemu imperium nowomowy to bodaj pierwsze zwycięskie powstanie Polaków.

Ostatnia scena z *Dziadów*

Wraz z ponownym ukoronowaniem Białego Orła kończy się wzniosła misja literatury polskiej jako reduty narodowych marzeń o wolności. Właściwie Konrad mógłby już (może nawet powinien?!) zejść ze sceny. Ale możliwa wydaje się również transfiguracja Konrada-poety. W ostatniej scenie *Dziadów* – tej, w której Jan Lechoń zobaczył „więcej, niżli było w roli” – Konrad-zesłaniec ukazuje się na moment już tylko oczom Kobiety i Guślarza (ukazuje się zresztą bardziej jako zjawy-symbol niż osoba dramatu). Pierś ma „zbroczoną posoką”. „Któż weń wraził tyle mieczy?” – pyta Kobieta. „Narodu nieprzyjaciele” – odpowiada Guślarz. Ale obok tych „ran wielu” Konrad nosi na czole jeszcze jeden, ledwie dostrzegalny, krwawy ślad, który Kobieta „zda się być czarną kropelką”. Tajemnica tej osobnej rany wprowadza Konrada poza obszar dramatu narodowego i otwiera nowy rozdział poezji.

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI, KOMEDIANT I MĘCZENNIK

„Trochę umrzeć”

„Widziałem raz, jak Przybyszewski, wyszedłszy od kogoś po uczcie, siadł na schodach, nie chciał iść dalej, przytulił głowę do ściany i powiedział: «un peu mourir» (trochę umrzeć)!”²⁷

Z pewnością Stanisław Przybyszewski był histrionem („był wielkim histrionem” – pisze Boy²⁸, „był historionem z urodzenia” – pisze Kuncewiczowa²⁹), najpewniej był kabotynem („Pajac i błazen! Trudno bez zawstydzenia przyglądać się jego degrengoladzie w paractwo, transmutacji bohatera w melodramatycznego aktora. Znakomity talent, który najspokojniej i jakby nigdy nic brnie w kabotyństwo – nie zdając sobie sprawy, nie dostrzegając swej tandety, nie widząc zgoła, co się z nim wyrabia” – pisze Gombrowicz³⁰). Aktorem – „i to aktorem w najartystyczniejszym znaczeniu” – nazywa go Grzymała-Siedlecki: „było w nim coś z superaktora, gdyż nie tylko sam stawał się, czym chciał, ale pod jego wpływem, za sprawą jakiegoś zaczarowywania inni stawali się tym, czym on się stawał”³¹.

Jeśli istotnie Przybyszewski nieustannie dawał jakiś spektakl, czasem zły spektakl („wciąż grał sobie jakąś komedię – tragedię – dell’arte” – pisze Boy, „woził ze sobą po świecie własny teatrzyk” – pisze Kuncewiczowa), to kwestię „un peu mourir” wypowiedział niejako „na stronie”, w intymnym antrakcie. W tym momencie nie był kabotynem. Był zmęczonym histrionem („wyszedłszy od kogoś po uczcie, siadł na schodach, nie chciał iść dalej...”). Tak, jakby „persona”, ów wehikuł egzystencji, wypowiedziała niespodziewanie posłuszeństwo („przytulił głowę do ściany...”), jakby sama egzystencja, straciwszy nagle publiczne poręczenie w „osobie”, przemówiła („i powiedział: «un peu mourir!»”).

Ale dlaczego po francusku? Może to jakiś cytat³², strzęp cudzego wiersza, odprysk zasłyszanej metafory? („Miał mnóstwo wiadomości, którymi umiał genialnie operować; skąd je

²⁷ K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*. Oprac. A. Lam, Kraków 1976, s. 237.

²⁸ T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*. Warszawa 1929, s. 55; dalsze wyimki ze stron: 3, 55-59.

²⁹ M. Kuncewiczowa, *Fantasia alla polacca*. Warszawa 1979, s. 48; dalsze wyimki ze stron: 28-29, 47.

³⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik (1953-1956)*, Paryż 1971, s. 203.

³¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957, s. 214.

³² Jednym z możliwych kontekstów jest wiersz Edmonda Haraucourta *Rondel de l'Adieu*:

Partir, c'est mourir un peu;
C'est mourir a ce qu'on aime:
On laisse un peu de soi-même
En toute heure et dans tout lieu

(cyt. wg: *Dictionnaire de citations franfaises*, Paris 1978, s. 1130).

Michel Tournier w książce *Le Voldu vampir. Notes de lecture* (Paris 1981) przytacza na s. 22 anegdotę związaną z pierwszym wersem: gdy Haraucourt przechodził z posady drobnego

miał, licho wie, bo nikt go nie widział, aby co czytał” – pisze Boy.) A może, po prostu, gadał „po pijaku”? („Alkohol wypity z nim miał tajemniczy smak” – dalej Boy.) Może mówił „od rzeczy”? („Ten mózg chodził krawędziami obłądu” – znowu Boy, był „aktorem-schizofrenikiem, rozszczepiającym każdą sytuację na kontrastowe wątki” – dalej Kuncewiczowa.) Może najzwyczajniej bawił się sytuacją? („W utworach wyzuty z humoru, w życiu miał piekielne poczucie dowcipu” – jeszcze raz Boy; „człowiek z poczuciem humoru nie mógł pisać tak haniebnie złych utworów” – tym razem Kijowski³³.)

„To jest coś zupełnie innego niż «trup do n-tej potęgi»”, pisze Irzykowski, a to on był świadkiem sceny. „Trochę umrzeć – to znaczy próbować śmierci na raty, poddawać się jej i równocześnie się uchylać; cały splot myśli i uczuć mieści się w tym rzecznym powiedzeniu.”³⁴ Anegdota, którą przekazał Irzykowski, dla dzisiejszego historyka literatury ma dwie przynajmniej wykładnie. Z jednej strony zawiera jakiś szyfr mowy wewnętrznej Przybyszewskiego, intymny „trop” biograficzny, z drugiej zaś strony streszcza – docześnie i proroczo – los tego pisarza. Bo Przybyszewski rzeczywiście „umierał na raty”.

Jeszcze za życia doświadczył „śmierci cywilnej”, przygnieciony własną, gwałtownie rozrastającą się legendą. Napisze Boy: „...w chwili zgonu ten niestary człowiek od dawna był cieniem samego siebie; żył w próżni; mówił – o ile się jeszcze odzywał – w pustkę.” Napisze Kuncewiczowa: „Jako poeta skończył się wkrótce po przekroczeniu trzydziestki; resztę życia spędził na przeróbkach, rozbudowach, dramatyzacjach i wulgaryzacjach uczuć i myśli zawartych w swoim młodzieńczym *Pięcioksiągu* i jego ideowym prologu.” Przypomnę, zmarł w sześćdziesiątym roku życia. I dalej Kuncewiczowa: „...wizje przeszły w koszmary i Przybyszewski upadł na progu dojrzałości. Teraz dosięgło go przekleństwo prawdziwe: grafomania.”

„Toteż «książę ciemności»” – wracam do Boya – „kokietował później ze wszystkimi wiarą i liturgiami: z hinduską metempsychozą, katolicką ortodoksją, żydowską Kabałą.” Był teraz „był” szatanem na państwowej posadzie, na rządowej rencie. „A potem wyrzekają się go po kolei podręczniki historii literatury niemieckiej, polskiej, czeskiej... Żalodne” – czytam u Kijowskiego. Boy ujął to lepiej: „On nie był z tych, którzy by mogli przejść do normalnej historii literatury.”

urzędnika na emeryturę i zegnał się ze swym szefem, usłyszał na odchodne: Partir, c'est mourir un peu.

„– A czy wie pan chociaż, czyje to słowa? – spytał natychmiast Haraucourt.

– Z pewnością jakiegoś średniowiecznego trubadura albo poety renesansowego.

– Nie, szanowny panie – odrzekł z furją Haraucourt – to są moje słowa, a nikt o tym nie wie!”

Historia ta, zdaniem Tourniera, ukazuje niezwykle sukces poety, którego dzieło pozostaje całkowicie nieznanne, ale jeden wers tajemniczo wyrzył się w pamięci wszystkich i nabrał charakteru obiegowego powiedzenia.

Utwory Edmonda Haraucourta należały jednak do ulubionych lektur polskich modernistów, o czym świadczą choćby przekłady Zenona Przesmyckiego (Miriama), Antoniego Langego, Stanisława Koraba-Brzozowskiego. Wspomnieć wypada, że termin „naga dusza”, którego pochodzenie budzi wciąż tyle kontrowersji, próbowano również wywodzić od tytułu cyklu Haraucourta *L'Âme nue* (1885), choć sam Przybyszewski wskazywał na Mickiewicza.

„Tworzyć poezję znaczy unicestwić jeden dzień życia albo umrzeć trochę” – te z kolei słowa Mallarmégo przywołuje Hugo Friedrich w *Strukturze nowoczesnej liryki* (wyd. poi. Warszawa 1978, s. 156, przekład Elżbiety Feliksiak).

³³ A. Kijowski, *Polski Jarry*, w: tegoż, *Arcydziało nieznane*, Kraków 1964, s. 12; dalsze wyimki z tejże strony.

³⁴ K. Irzykowski, op. cit., s. 237.

Toteż w i d m o Stanisława Przybyszewskiego wciąż krąży nad kulturą polską; widmo, bo – najtrywialniej – teksty Przybyszewskiego (owa „cielesność” historii literatury), od lat niewznawiane, sporadycznie, coraz rzadziej inscenizowane, powoli zapadają się w byt mityczny, a kwestia ich interpretacji nadal pozostaje nierozstrzygnięta, sam zaś pisarz – mimo licznych i tylekroć ponawianych egzorcyzmów – nawiedza nas jako przedwcześnie zarzucony problem; widmo, bo tajemnicze i niepokojące – pozatekstowe – oddziaływanie Przybyszewskiego przekracza proces historycznoliteracki, wymyka się wymiernie uchwytnym w teorii literatury formom wpływu; widmo, bo osoba tego pisarza nie daje się pomieścić w ramach życiorysu, a najskrupulatniejsze nawet kalendarium żywota okazuje się jedynie anemiczną namiastką wobec „alter ego”, legendy, jaka wyłania się z potoku plotek, anegdot i donosów; widmo, bo wreszcie sam pisarz użył podobnego porównania, chrzcząc się „meteor-em”, a powtarzali tę autobiograficzną przenośnię liczni krytycy czy wręcz historycy literatury.

W ogóle trzeba od razu powiedzieć, że w tym, co napisano o Przybyszewskim, uderza niespotykane wprost nasycenie wymyślnymi peryfrazami: „wielki budziciel”, „archicygan”, „arcykapłan synagogi szatana”, „wielki dziennikarz metafizyki”, „kapłan negacji”, „smutny szatan”, „Winkelryd, wódz i ofiara”, „szaman Młodej Polski”, „polski poète maudit”. Co ciekawsze, do „malowniczych” metafor uciekają się nie tylko gawędziarze z urodzenia, jak Boy (który być może nie potrafiłby pisać inaczej), ale też pedantyczni myśliciele, jak Irzykowski. Irzykowski właśnie najefektowniej uchwycił – już w roku 1908 – meteoryczną zjawiskowość Przybyszewskiego. „Rewolucja literacka, jaką u schyłku zeszłego wieku zainicjował u nas Przybyszewski, była podniesieniem ciemnych zasłon w pokoju zmarłego i wpuszczeniem jasnych promieni. Swawolnie, cynicznie odrzuciła poezja czarne szaty żałobne i stanęła nago jako bakchantka dionizyjska. [...] Błóżniercza, antyspołeczna, anarchiczna postawa poezji była przy końcu zeszłego wieku na chwilę jej najpiękniejszym czynem, była protestem przeciw warunkom współczesnego życia. Polski Król-Duch znalazł się wówczas n a j e d n ą c h w i l ę w obozie Przybyszewskiego”³⁵ (podkr. Z.M.).

Zdaje się, że Stanisław Przybyszewski jest najbardziej zmetaforyzowanym i „kwiecistym” rozdziałem w historii polskiej krytyki literackiej. Najpewniej zadziwiająca skłonność do przenośni, uciekanie się do peryfraz jest objawem jakiejś – nazwijmy to tymczasem – konsternacji. Konsternacji wypływającej z niemożności pochwylenia Przybyszewskiego w symboliczną sieć p o l s k i e j historii literatury. Konsternacji w poczuciu jakiejś nie dającej się do końca odczytać, ale wyraźnie odczuwanej prowokacji, jakiegoś zasadniczego wyzwania. Konsternacji wobec błóżnierstwa. Konsternacji, która nie wygasa i raz po raz podsuwa nowe epitety. Przypomina się tu – toutes proportions gardées! – usłana kalumniami droga Mickiewicza do zaszczytu wieszczca.

Więc jak: „wspaniały prekursor Freuda” (Boy) czy „pornolog-desperat” (Nowaczyński)? „piewca niedojrzałości duchowej” (Dąbrowska) czy „prorok wykolejeńców” (Niemojewski)? „inicjator nowych szlaków duchowych romantyki” (Kleiner) czy „Nikodem Dyzma polskiej literatury” (Wilhelmi)? „wielki histrión” (Boy) czy „rozlewny kabotyn o Mesjaszowych gestach” (Nowaczyński)? „młodopolski Winkelryd” (Potocki, za nim Wyka) czy „karykatura Zaratustry” (Różewicz, sic!)? „smutny szatan” (Boy) czy „szatanek znad Gopła” (Żukrowski)? „upadły Belzebub” (Boy) czy „zawodowy poligamista” (Krzyżanowski)? „zdetronizowany król życia” (Parandowski) czy „Geniusz Tęsknoty” (Kuncewiczowa)? „polski Verlaine” (Taborski) czy „polski Jarry” (Kijowski)?

³⁵ K. Irzykowski, *Dwie rewolucje* (1908), cyt. wg: tegoż, *Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel*. Oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 217-218.

„Piewca niedojrzałości duchowej”

Mapa duchowa emocji, jakie wzbudził Przybyszewski swym dziełem, jest geografią paradoksalną: niespodziewanie wtórują sobie na przykład pisarze tak obcy nawzajem, jak Żukrowski i Różewicz, krytycy tak niewspółmierni, jak Andrzej Kijowski i Janusz Wilhelm; wtórują, rzecz jasna, w grymasach. Na antypodach tymczasem... pełen zrozumienia staroświecki Kleiner i „gniewny” Tomasz Burek. Zaskakujące konstelacje! Często brak zresztą jednoznacznego spolaryzowania opinii, jak by to (mylnie) wynikało z pobieżnego zestawienia słów-zaklęć i słów-wyklęć. Dla wielu lektura Przybyszewskiego miała charakter dramatyczny, angażujący całą osobowość.

Uwikłali się w Przybyszewskiego – w ten czy inny sposób – najlepsi myśliciele epoki: Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski, Marian Zdziechowski.

Więc najpierw Zdziechowski. Któż, jak nie on właśnie, bardziej był powołany, by odpowiedzieć na wyzwanie Przybyszewskiego, by wieść z nim spór? Już w odczycie z roku 1898 (jeszcze przed przyjazdem Przybyszewskiego do Krakowa), zatytułowanym potem *Płazy i ptaki*, dał jednak wyraz jedynie nieprzewyciężonej obcości: „...czytałem rozprawkę St. Przybyszewskiego *Na drogach duszy* [scil. *Auf den Wegen der Seele*, Berlin 1897, różne od wydania polskiego]. Jedyna to ze znaczniejszych znana mi dotąd rzecz tego autora, rzecz skreślona z talentem potężnym, ale ciężkim było dla mnie to uczucie natarczywie trapiącej zmyśli, którą we mnie zostawiła; sporo czasu minęło, nim nagromadzone tam myśli i obrazy wywietrzały mi z wyobraźni. Mam teraz przed sobą na półce kilka tomów powieści tegoż Przybyszewskiego, a nie mam odwagi zabrać się do ich czytania, w tak wstrętnej, rozpaczliwie wstrętnej postaci okazał mi się kierunek tego badacza «nagiej» duszy, to delirium zrobaczonej zmysłowości, w której pograżyły się jego żądze, jakby ślepe na błękit i słońce, niezdolne gonić za pędzącymi tam orłami.”³⁶

Tak, to były nowe książki zbójce! Zdziechowski, nieledwie rówieśnik Przybyszewskiego, powtarza niemal Koźmianowski scenariusz egzorcyzmowania Mickiewicza (pamiętamy: „wszystko bezecne, podłe, brudne, ciemne” – o *Sonetach krymskich* w korespondencji z Franciszkiem Morawskim)³⁷. Czyżby nie słyszał metafizycznej tęsknoty, żądzy absolutu?

W późniejszej rozprawie *Romantyzm niemiecki i dekadencja polska* ów pierwotny odruch estetycznego, zdawałoby się, wstrętu sformułuje Zdziechowski już jako moralny osąd. Etycznej miary dostarczy Novalis i wywiedziona z *Henryka von Ofterdingen* teoria mistycznej harmonii między miłością Boga a powołaniem poety. „Prawda, że Przybyszewski w rozkiełznaniu tęsknot do absolutu postawił świątynię Bogu, ale to inny jakiś Bóg, Moloch czy Aryman, ten, «co uświęcił pychę i hardość i zuchwalstwo i żądę królowania!» [...] «co wszystkie instynkty rozpostarł w bezdennym łożysku chuci i nazwał to sztuką»... [...] Przybyszewski z całą świadomością tęsknotę do nieskończoności, tkwiącą w istocie religii, zwrócił ku orgiom materii.”³⁸

Zaskakująco wyważone stanowisko zajęła natomiast po latach Maria Dąbrowska: „...idea chuci kosmicznej i wybijania samouwielbiającej się indywidualności nie wyczerpuje dzieła Przybyszewskiego. To tylko tło dla wyrażenia właściwego deseni, którym jest metafizyczna idea świata. [...] Muszę wyznać, że o ile posępny erotyzm Przybyszewskiego nie przemawiał

³⁶M. Zdziechowski, *Szkice literackie (I)*, Warszawa 1900, s. 277.

³⁷ Zob. list Kajetana Koźmiana do Franciszka Morawskiego z 3 marca 1827 roku, w: *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, „Biblioteka Narodowa” I nr 183, Wrocław 1960, s. 110-114.

³⁸M. Zdziechowski, op. cit., s. 328, 339.

do mnie nawet w młodości, gdyż miałam zawsze o tych sprawach wyobrażenia bardzo świetliste i radosne – to natomiast metafizyczna strona jego twórczości pochłonięła mnie na jakiś czas dość mocno.” Nietrudno się domyślić, że Dąbrowska rada by ograniczyć swe wtajemniczenie do lektury *Z kujawskiej gleby*. „Osiągnięcie tych pewnych zaczątków wiedzy metafizycznej, które dały się wysnuć z utworów Przybyszewskiego” – pisze dalej – „nie obeszło się jednak bez szkód. W tej bowiem dziedzinie, tak samo jak we wspomnianych poprzednio, Przybyszewski okazał się również p i e w c ą n i e d o j r z a ł o ś c i d u c h o w e j. [...] Przyjąwszy to stanowisko stałam się antyspołeczną, odwróciłam się plecami do szlachetnej puścizny lat 1904 – 6, która dotychczas gorzała w moim sercu. Za ideał życia zaczęłam uważać samotność, intymność, kult uczuć osobistych i obcowanie z dziełami sztuki. [...] Na szczęście, kiedy zaczęłam dalej szukać w dziele Przybyszewskiego rozwinięcia jego metafizycznych napomknięć, trafiłam na rzeczy, które mnie prędko odstręczyły.” I znów łatwo się domyślić, że Dąbrowska wymieni teraz okultyzm, mediumizm, satanizm, gusła i – ze szczególnym désintéressement – opis mszy czarownic. „Tak tedy rozstałam się z Przybyszewskim, aby już do niego nie wrócić. Sądzę, że podobną historię przeżyło wielu z nas, może wszyscy.”³⁹

Konwencjonalne z pozoru wspomnienie Dąbrowskiej (artykuł ten ukazał się w pamiątkowym numerze „Wiadomości Literackich” po zgonie pisarza) nosi wszelkie znamiona spowiedzi dziecięca wieku. Świadczy dobitnie, że zasięg dzieła Przybyszewskiego, uparcie pomniejszany przez niektórych do rozmiarów alkoholicznej sekty przygodnych wyznawców, wykraczał daleko poza knajpiarskie getto cyganerii. Wyzwanie, jakie Przybyszewski rzucił, kulturze polskiej, stało się doświadczeniem duchowym całego pokolenia, nieraz wstydliwie ukrywanym, umyślnie zapomnianym. Nie wszyscy bowiem mieli dość odwagi, by dać świadectwo – choćby na miarę Marii Dąbrowskiej.

W negacji Mariana Zdziechowskiego, w „rozstaniu” Marii Dąbrowskiej ożywa wszak opozycja aksjologiczna: wybór jasności przeciwko ciemności, harmonii przeciwko chaosowi, codzienności przeciwko ekscesowi, odpowiedzialności przeciwko rozpacy. Dochodzi więc do głosu świadomość alternatywy, sprzyjająca pełniejszemu zdefiniowaniu własnego wyboru.

Ale aksjologiczny konflikt światobrazów bywa zagłuszany i wypierany przez doktrynerską opozycję „zdrowia” przeciwko „chorobie”, „czystości” przeciwko „brudom”. Literackie wystąpienie Przybyszewskiego zostanie przeniesione na partykularny grunt obyczajowy, wyzwanie rzucone całej kulturze będzie sprowadzane do trywialnych rozmiarów skandalu biograficznego.

„Zawodowy poligamista”

Dzieje literackiej recepcji bywają zazwyczaj(a przynajmniej być powinny) historią tak czy inaczej pojętego c z y t a n i a: rozlicznymi dialogami z dziełem, starciami różnorodnych orientacji krytycznych, a w efekcie – wielogłosem konkurencyjnych, nieraz wręcz skłóconych z sobą, ale w istocie dopełniających się interpretacji. Dzieje recepcji Przybyszewskiego

³⁹ M. Dąbrowska, *Piewca niedojrzałości duchowej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 6.

Literackim świadectwem młodzięcych przeżyć Dąbrowskiej związanych z lekturą Przybyszewskiego stanie się postać panny Celiny w *Nocach i dniach* (tom *Wieczne zmartwienie*, rozdz. 6-9). Na temat innych jeszcze literackich ujęć oddziaływania Przybyszewskiego na pokoleniowe biografie zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 287 i n. (aneks IX); por. też R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970, s. 58, *passim*.

– mimo okazałej liczby świadectw – w niewielkiej tylko części okazują się historią lektury; w większej mierze wydają się raczej spisywaniem „historii choroby”.

Stara formuła „życie i twórczość pisarza” w przypadku Przybyszewskiego przeradza się u Juliana Krzyżanowskiego w upiorne „życie bez twórczości”: „dotąd trudno się zorientować, na czym właściwie polegała jego rola” – czytamy w *Neoromantyzmie polskim*. „Sławę berlińską, rozdętą przez czasopismo wiedeńskie, a spotęgowaną przez małżeństwo pisarza z urodziwą literatką norweską, ugruntowało przy pomocy stugębnej plotki skandaliczne życie człowieka, który nadawał się raczej na pacjenta zakładu dla nerwowo chorych aniżeli na wodza duchowego młodego pokolenia. Było to życie neurastenika, alkoholika i erotomana, nieukrywającego swoich niedomagań, lecz z ekshibicjonizmem, który cechował niegdyś tylko J. J. Rousseau, demonstrującego je ku zgorszeniu jednych, a zachwytowi drugich.” I dalej: „w samej rzeczy nie psychologiem był Przybyszewski, lecz biologiem”, „więcej nawet, był autobiologiem, zapatrzonym jedynie w jednostronnie pojęte własne życie psychiczne”.⁴⁰

„Po latach dwudziestu Przybyszewski stał się nam, jak nigdy, obcy i nieznajomy. Kto dziś o nim myśli? Kto o nim pisze? Kto bodaj tylko mówi?” – pyta Janusz Wilhelmi we Wstępie do wznowienia *Moich współczesnych* z roku 1959. „Jeszcze trochę, a tylko specjaliści będą wiedzieli, że żył kiedyś człowiek tego nazwiska.

Jest to wyrok chyba ostateczny i żadne przyływy i odpływy mody nie mogą go już zmienić. Nikt zresztą nie zechce przeciwstawić się naturalnemu biegowi rzeczy. Nikt nie podejmie się obrony sprawy z kretesem przegranej. Książki Przybyszewskiego są martwe i trudno oprzeć się wrażeniu, że wartość ich przeceniano nawet w dwudziestoleciu, kiedy sam pisarz był już postacią na pół groteskową. [...] Wypadek kliniczny – mówi się w takich sytuacjach i notuje tylko objawy.”⁴¹

Dopóki krytyka roli Przybyszewskiego wypływa z konfliktu światopoglądów, nawet jeśli przybiera postać pamfletu czy paszkwilu, stanowi zawsze korzystną przeciwwagę wobec zgubnej dla każdego pisarza jednomyślnej apologii. Gdy jednak krytyk literatury sięga po poetykę likwidatorskiego dekretu (bo tak trzeba nazwać tekst Wilhelmi), gdy do historycznoliterackiej monografii przedostają się określenia w rodzaju „zawodowy poligamista, sługa szatana” (patrz: Krzyżanowski), mamy właściwie do czynienia z próbami psychiatrycznego ubezwłasnowolnienia pisarza. Wyrazem recepcji stają się już tylko akty represji.

Relegowaniu Przybyszewskiego z historii literatury towarzyszy proces trywializacji legendy biograficznej, która coraz widoczniej zatracza swój pierwotny młodopolski charakter i przybiera kształt bulwarowej, sensacyjnej opowieści. Przykładem popularna książka Krystyny Kolińskiej o jakże wymownym, protekcyjnym tytule *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*. Zaraz na początku czytamy: „Stanisław Przybyszewski – «smutny szatan», inspirator zła czy «człowiek o ewangelicznej dobroci i gołęmbim sercu»? O f i a r a d z i e d z i c z n o ś c i c z y w ł a s n y c h z a p r o g r a m o w a n y c h c h u c i? Stanisław Przybyszewski (zwany przez bliskich «Stachu» i tak się często podpisujący) jako syn, mąż, kochanek, jako ojciec i jako przyjaciel. Jaki był? I dlaczego właśnie taki? Czym fascynował? Czym oburzał?... To wszystko właśnie interesowało mnie od dawna. Twórczość: eseje, dramaty, powieści w c i ą g a ł y m n i e o t y l e, o i l e w i ą z a ł y s i ę z ż y c i e m Przybyszewskiego i życiem ludzi, z którymi zetknął go los. Powstawały bowiem te jego utwory z tworzywa własnych przeżyć i rojeń”⁴² (podkr. Z.M.). Już tych kilka zdań doskonale odsłania „brukowy” horyzont poznawczy, jaki autorka usiłuje narzucić czytelnikom.

⁴⁰ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1980, s. 28-29, 32.

⁴¹ J. Wilhelmi, Wstęp do: S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 6-7, 10 (wydanie okrojone – bez wzmianki o tym na karcie tytułowej.)

⁴² K. Kolińska, *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*, Kraków 1978, s. 5.

Stopień p a u p e r y z a c j i legendy Przybyszewskiego, która u źródeł nosiła wszelkie zadatki symbolicznej biografii polskiego Bluźniercy, a która uległa rozkładowi na szereg prozaicznych anegdot, ów proces dezintegracji osobowego mitu pisarza na „kobiety, absynt i delirium tremens” – zagraża już ciągłości substancji literatury polskiej, rozrywa spójną tkanę procesu historycznoliterackiego i zubaża możliwości interpretacji innych pisarzy (choćby Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Witolda Gombrowicza), którzy nawet jeśli odzegnują się od powinowactw z Przybyszewskim – w istocie sytuują się po tej samej, „skandalicznej” stronie polskiej kultury.

„Raczej krzyk niż słowo”

He, he!

Tyle mniej więcej przeniknęło z twórczości literackiej Przybyszewskiego do językowej świadomości polskiej kultury. Nad stylem pisarskim Przybyszewskiego pastwił się nawet – pełen sympatii dla „smutnego szatana” – Boy-Żeleński: „upiorne masło maślane”, „histeria słowa”, „*Genesis z Ducha* pomieszane z knajpą”, nieustanne „crescendo”. „Niepodobna żyć w tej atmosferze. Na wyżyny, na jakie Mickiewicz raz wzbął się w *Improwizacji*, Przybyszewski chciał chodzić co dzień spacerem. Nie wolno głądzić na górze Synaj. A wszystko ma to źródło, które wskazałem na początku: brak dyscypliny języka” – pisał w *Blaskach i nędzach mowy polskiej*.⁴³

Najdalej w demystyfikacji dzieła Przybyszewskiego posunął się bodaj Tadeusz Różewicz W Posłowiu do własnego wyboru poezji Leopolda Staffa: „*Mocny człowiek* to książka, z której wychodzą w latach późniejszych Mniszkówna, Paweł Staśko i inni. [...] Jest to istny «gabinet osobliwości» tego okresu polskiej literatury. A jednocześnie przypadek kliniczny. W sensie dosłownym. [...] Zaiste trzeba było wielkiej krakowskiej mgły, aby «pijane dziecko» mogło swoim bełkotem uwodzić młodych i starych. Ten bełkot myśli, idei i słów sączony do mózgu przez «Stacha» wywoływał porażenie całego organizmu” (PWA 29 – 30). Trudno nie zgodzić się z Różewiczem w ocenie *Mocnego człowieka*, nie można jednak pozostawić uogólnień poety bez komentarza. Różewicz zachowuje się tu niemal jak Henryk Sienkiewicz w odpowiedzi na ankietę „Kuriera Teatralnego” z roku 1903 w sprawie „repertuaru pesymistyczno-zmysłowego”. Sienkiewicz odpowiedział w kilku szyderczych słowach, z których dwa stały się natychmiast porzekadłem: „ruja i porubstwo”⁴⁴ (ciekawe zresztą, że te same słowa dopadną po latach i Różewicza z okazji premiery *Białego małżeństwa*⁴⁵). To prawda, że Przybyszewski wyrodził się w przybyszewszczyznę, czy jednak było to wyłączną winą samego pisarza?

„Czemu przypisać, że ta wyobraźnia stała się pretensjonalna, niesmaczna, skrzywiona, krzykliwa, że ona zachorowała na przybyszewszczyznę?” – zapyta celnie Gombrowicz. „Czyżbyśmy aż tak dalece nie nadawali się do demonizmu?” Tandetność Przybyszewskiego jest dla Gombrowicza namacalnym symptomem „chorobliwości” życia polskiego, całego

⁴³ T. Boy-Żeleński, op. cit., s. 10, 13, 14-15.

⁴⁴ Zob. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, „Biblioteka Narodowa” I 212, Wrocław 1977, s. 156.

⁴⁵ Zob. rozdział tej książki „Białe małżeństwo” i Eros tragiczny. Por. też „Na temat i nie na temat”. Z Tadeuszem Różewiczem z okazji premiery „Białego małżeństwa” w Sztokholmie rozmawia Józef Kelera, „Odra” 1976, nr 6, s. 65-69; J. Kelera, Porachunki, „Odra” 1980, nr 3, s. 47-54.

splotu wielowiekowych ograniczeń, nakazów i kompleksów, utrwalonych w polskiej kulturze – niezdolnej do przekroczenia narzuconego horyzontu, uparcie celebrującej wciąż jeden i ten sam styl. Dlatego i Przybyszewski, „będąc Polakiem, musiał klęczeć. I klęczał przed sobą.”⁴⁶

Zresztą już Irzykowski, jeszcze za życia pisarza, bo w roku 1926, sformułował identyczną diagnozę – pisząc po lekturze *Moich współczesnych*: „Nieźmiernie łatwo popada Przybyszewski w znany polski nastrój «kochajmy się». Nie ma ostrości w jego wizerunkach literackich, ginie ona w serdecznych wylaniach.” I zaraz potem uogólnia polskie doświadczenie Przybyszewskiego: „...cały satanizm roztapiał się w kordialnościach, europejskość spolszczyła się szybko, jak gdyby Przybyszewski chciał udowodnić swoim wrogom w Polsce, że nie jest tym kosmopolitycznym geniuszem, za jakiego go uważano. Póki był w Niemczech, musiał się trzymać wysokiej miary, w Polsce stracił opór.”⁴⁷

Różewicz tymczasem przedstawia Przybyszewskiego (przedstawia – co nieobojętne – czytelnikom Leopolda Staffa) jako lokalnego hochsztaplera-grafomana, który pod osłoną „wielkiej krakowskiej mgły” sterroryzował literaturę polską. Zachowując sprawiedliwość, należałoby jednak mówić o terrorze polskiej kultury, przymuszającej artystę do jednej pozy, paraliżującej każdy odmienny gest, skazującej pisarza na prowincjonalizm lub manię przesładowczą. W takiej właśnie perspektywie porażkę Przybyszewskiego widzi Irzykowski, za nim Boy („O ziemi polska, jakże bywasz niebezpieczna dla artysty!”), potem Gombrowicz, a wreszcie Czesław Miłosz, który w *Prywatnych obowiązkach* tak tłumaczy „rozchelstanie” Młodej Polski: „Skąd to się brało? Z braku jakichkolwiek rodzimych korzeni, i w myśli, i w stylu. Ten głębinowy wymiar, w jaki Przybyszewski chciał zstąpić, długo podlegał był w Polsce zakazowi.”⁴⁸ Więc jeśli już koniecznie, jak chce Różewicz, obstawać przy atmosferycznej metaforze, to trafniej byłoby powiedzieć, że krzyk Przybyszewskiego rozległ się nie w „krakowskiej mgle”, lecz w zamglonej kulturze.

A przecież wszyscy zgodni są co do jednego: Przybyszewski skompromitował się w języku. Język Witkacego, język Schulza, język Gombrowicza, język Białoszewskiego – każdy z nich jest rozpoznawalny w swoim literackim i d i o m i e. Przybyszewski, choć bez wątpienia rozpoznawalny w s t y l u, nie stworzył jednak własnego idiomu.

Idiom pisarza wykracza poza stylistykę (nawet traktowaną jako wyraz psychiki), orzeka zwłaszcza o tym, jak autorskie widzenie świata załamuje się w języku; idiom literacki to właściwie światopogląd wpisany w język, językowe uniwersum pisarza. Tymczasem język Przybyszewskiego pozostał mową bez ciągłości, mową „rozproszoną” na niemieckojęzyczne debiuty, ich polskie (z reguły niechlujne) przekłady, trzy tomy dwujęzycznych listów i kilka anegdot w różniących się przekazach, co w potocznej pamięci czytelników sprowadza się do kilkunastu słów: „na początku była chuć”, „naga dusza”, „pawie białe”, „komm, liebe, komm, komm, komm”, „zajączka jakoś nie ma, ale pożycz pan rubla, to pošlę po wódkę”, „robaczki moje”, no i „he, he”. Nie żyjemy Przybyszewskim w takim stopniu, w jakim, na przykład, m ó w i m y Witkacym, m y ś l i m y Gombrowiczem, r o z m a w i a m y Białoszewskim, w s p o m i n a m y Schulzem.

„Przybyszewski”, jaki pokutuje w powszechnej świadomości, jest w przeważającej mierze „Przybyszewskim z listów”. Jeśli jako pisarz nie narzucił się naszej wyobraźni, to właśnie

⁴⁶ W. Gombrowicz, op. cit., s. 203-204.

⁴⁷ K. Irzykowski, *Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego autorehabilitacja*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 6, s. 1.

⁴⁸ Cz. Miłosz, *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 128.

dlatego, że nie zdołał osadzić swego bluźnierstwa w mowie, nie ukonstytuował swego języka w bluźnierczy idiom. To także jedna z przyczyn „widmowości” Przybyszewskiego.⁴⁹

Co w tej sytuacji może uczynić historyk literatury, skoro musi dać jakąś propozycję lektury całości dzieła? Być może winien pokusić się o własną hipotezę niespełnionego idiomu Przybyszewskiego? Takie hipotezy próbowano już zresztą przedstawiać. Jedną z pierwszych sformułował oczywiście Stanisław Brzozowski we *Współczesnej powieści polskiej*: „Przybyszewski jest wyrażeniem tego, co czyni życie nowoczesne z człowieka. Coś niewidzialnego niszczy, coś niewidzialnego, nieznanego dławi. Czy to fikcja mistycyzmu Przybyszewskiego? Wygodne tłumaczenie. Przybyszewski nie jest pisarzem społecznym w przeciętnym znaczeniu słowa. On jest czymś więcej: on jest świadkiem martyrologii człowieka, duszy twórczej w obecnym społeczeństwie. On jest tą treścią, jaką musi mieć człowiek współczesny w sobie, gdy jest szczerzy: rozpacz. W nim jest ta sama siła, która wypędzała na puszcze pierwszych eremitów w ginącym starożytnym świecie. Przybyszewski jest tak typowy, że jest więcej zjawą niż człowiekiem: jego pisma są raczej krzykiem, jękiem niż słowem.”⁵⁰

Odmianą, bardziej ezoteryczną niż społeczną wykładnię podał Karol Irzykowski: „Przybyszewski nie był naturą bojową, tylko ekstatykiem. A w tym wyczekiwaniu chwili cudu – jakby kapłanem wywołującym swego Boga. Znaczną część jego utworów wypełniają wizje – w nich rozkołysywał się, aby skoczyć w coś, co jest «poza», albo przynajmniej pochwycić to coś w przelocie.”⁵¹

Przybyszewski-świadek egzystencji. Przybyszewski-ekstatyk – oto formuły ocalenia jego „twórczości, podsuwane przez pierwszych krytyków.

„Prawie zbrodniarz i prawie anioł”

„Kilka samobójstw, szereg wykolejeń, pijaństwo, dyskredytowanie godności pisarskiej i dobrej sławy nowego kierunku, za który inni uczciwie walczą – to nie są rzeczy, nad którymi można przejść do porządku dziennego.

Niech o Twoim talencie mówi Przyszłość. Natomiast Teraźniejszość nie może pominąć człowieka. Społeczności nie może tolerować zepsucia. Jeżeli zaś Artysta szerzy je, wina jeszcze większa. Bo Artysta to człowiek wybrany, na którego inni patrzą i na którym się wzorują.

W manifestach Twoich wyrzuciłeś etykę ze sztuki. Nie, Tyś chciał wyrzucić etykę z życia Artysty! Literatura Twoja miała tylko usprawiedliwić Twoje życie. Stworzyłeś niejako *T e o r i ę S k a n d a l u*.”⁵²

Niemojewski utrafił w sedno! Nie ośmiesza stylistyki Przybyszewskiego, nie szydzi z teorii „nagiej duszy” (co było w tym czasie główną strategią krytyczną, m.in. Ludwika Krzywickiego, Antoniego Sygietyńskiego). Choć sam pamflet epatuje czytelnika głównie ekscesami obyczajowymi czy wręcz kryminalnymi (przynależy to właśnie do poetyki pamfletu), to jednak świadomość pamflecisty – a ta przecież interesuje historyka literatury – zdradza coś więcej: „W manifestach Twoich wyrzuciłeś etykę ze sztuki. Nie, Tyś chciał wyrzucić

⁴⁹ Warto by zapytać dzisiejszych aktorów, czy potrafią rozegrać dialogi Przybyszewskiego bez dystansującej ironii, bez scenicznego cudzysłowu? Por. M. Dziewulska, *Uwięzieni w języku, czyli jak wystawić Przybyszewskiego*, „Dialog” 1967, nr 8.

⁵⁰ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*. Stanisławów, b.r. [1906], s. 160.

⁵¹ K. Irzykowski, *Pierwszy bilans...*, loc. cit.

⁵² A. Niemojewski, *Prorok wykolejeńców*, „Głos” 1902, nr 5, cyt. wg: *Programy i dyskusje...*, s. 292.

e t y k ę z ż y c i a A r t y s t y!” (podkr. Z.M.). Niemojewski w roku 1902 orientuje się już, że wybryk estetyczny czy eksces obyczajowy są jedynie partykularnymi aspektami skandalu etycznego o nie spotykanym dotąd formacie. Przybyszewski nie tyle obrażał świat mieszczański z jego filisterskimi gustami, filisterskim konwenansem i filisterską moralnością (taki obraz Przybyszewskiego funkcjonuje zresztą w szkolnych podręcznikach), co przede wszystkim pogwałcił obowiązujący styl polskiej kultury i utrwalony w niej ethos pisarski. „Kilka samobójstw, szereg wykolejeń, pijaństwo” to właściwie tylko „okoliczności towarzyszące” winy kardynalnej: „Splugawiłeś godność pisarską.”

Obraz tego „splugawienia” dał wkrótce pamflicista zawodowy, Adolf Nowaczyński, w opowiadaniu z kluczem *Gladiolus tavernalis* (*Mieczyk kawiarniany*): „I widział Młyński przed sobą twarz bladą, prawie Chrystusową, pełną niewysłowionego cierpienia, z dobrymi oczyma dziecka, twarz tego pół-maga, alkoholika, męczennika i karierowicza, prawie zbrodniarza i prawie anioła, opromienioną nieziemską ekstazą i jakby zwiastującą żalosne objawienie po dwóch butelkach vina-vermouth.”⁵³

W satyrycznym wizerunku Nowaczyńskiego znów uderza pewien rys szczególnie, obcy innym paszkwilantom, a i nieczęsto obecny u apologetów – zderzenie w jednej postaci dwu sprzecznych wcieleń: „męczennika i karierowicza”. Albo lepiej – rozłamanie powierzchownego wizerunku kaboty na dwa wewnętrzne oblicza: „prawie zbrodniarz i prawie anioł”. Narzuca się teraz pamięci o pół wieku późniejszy tytuł: *Saint Genet, comédien et martyr* (1952). Skojarzenie, przyznaję, dość karkołomne, nawet bardzo karkołomne, ale porównanie nie oznacza przecież zrównania. Zachowując wszelkie proporcje, tak wobec Przybyszewskiego i Geneta, jak – zwłaszcza – wobec Nowaczyńskiego i Sartre'a, można powiedzieć, że w satyrycznym zapędzie udało się Nowaczyńskiemu uchwycić nowe upostaciowanie kondycji nowożytnego artysty, które znamionować będzie całe stulecie. Kapłan i błazen, poeta-dziecko i zbrodniarz-poeta, komediant i męczennik – oto antynomie, w jakich wiek dwudziesty opisuje artystę; d y s o n a n s staje się stylem jego egzystencji. „Un peu mourir!” – czy to jeszcze błazenada, czy już otchłań tragedii?

Jedno ze wspomnień Boya o Przybyszewskim nosi tytuł *Smutny szatan*, co jest aluzją do *Szatana* Vigelanda, i płaskorzeźby, której reprodukcja na okładce „Życia” w roku 1899 stała się powodem konfiskaty numeru przez krakowską prokuraturę. *Szatana* Vigelanda trzeba dziś koniecznie oglądać w zestawieniu z *Szatanem wzniciającym bunt aniołów* Blake'a. Odmiana wyrazu pomiędzy „prometejskim”, młodzieńczym szatanem Blake'a a skulonym i zastygłym, „smutnym” szatanem Vigelanda unaocznia różnicę pomiędzy „nagłosem” i „wygłosem” stulecia: dziewiętnastowieczne przesilenie bezbrzeżnej nadziei w niezmierzoną rozpacz.

„Dziwna literatura: kosmogonia pomieszana z erotomanią. O krok od Pisma Świętego i o krok od pornografii” – napisze po latach Maria Kuncewiczowa.⁵⁴ Poetyką dysonansu posłuży się również Tomasz Burek w jednej z ostatnich problematyzacji zagadki Przybyszewskiego: „Tkwił w Przybyszewskim wizjoner głębi i otchłani, mistyk, ale mistyk zatruty niewiarą, obarczony ateistycznym dziedzictwem epoki, konsekwencjami przyswojonego sobie w okresie młodości światopoglądu pozytywistyczno-materialistycznego, mistyk szamoczący się w sidłach naturalizmu, mistyk wykolejony. Okultyzm, czarna magia, teoria o «astralnej» nagiej duszy – wszystkie te zainteresowania Przybyszewskiego, deprymujące dzisiejszych badaczy jego dorobku, to nie tyle i nie tylko umysłowe manowce, ile przede wszystkim drogi ujścia dla niespokojnej, otamowanej uczuciowości, wyraz lęku przed otwierającą się pustką metafizyczną.”⁵⁵

⁵³ Cyt. wg: A. Nowaczyński, *Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, t. 1: 1897-1904, Kraków 1974, s. 109.

⁵⁴ M. Kuncewiczowa, op. cit., s. 62.

⁵⁵ T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, „Życie Literackie” 1977, nr 52, s. 5.

Męczennik i karierowicz, smutny szatan, mistyk wykolejony – zdaje się, że Przybyszewski doświadczył wszystkich dotkliwych sprzeczności swej epoki: jako krańcowy indywidualista tkwił nieustannie w międzyludzkich uwikłaniach (demon pieniądza, demon seksu); w potrzebie autentyczności dopadały go stale przymus histrionizmu i pokusa sztucznych rajów (przede wszystkim alkoholicznego); jako ekstatyk porażony był wiedzą z psychopatologii; jego intymność została unicestwiona w publicznej jawności życia idola (właśnie idola, nie wieszca).

„Przybyszewski pierwszy powiedział”

Co „alkoholik”, „erotoman” i „kabotyn” może wnieść do historii literatury polskiej?

Nie sądzę, by leżało w interesie historyka literatury uparte forsowanie Przybyszewskiego w kategoriach jakiegoś nowego Sturm und Drang. Trzeba raczej zobaczyć i opisać wystąpienie Przybyszewskiego jako próbę *n i e s p e ł n i o n e j* rewolucji literackiej. Rewolucji, która poniosła fiasko, gdyż nie zdołała osadzić się w języku, nie odnalazła własnego „idiotmu”, rozproszyła się na szereg niezbornych gestów. Przykry paradoks: Przybyszewski, artysta tak potrzebny kulturze polskiej, okazał się tak niedobrym pisarzem; ten, który otwierał nowy rozdział w historii literatury, zamulił ją na długie lata. Trzeba zinterpretować to niepowodzenie nie tylko i nie tyle w indywidualnym porządku biografii pisarza, ile zwłaszcza z punktu widzenia stylu polskiej kultury. Bardziej istotne od tego, co wniósł Przybyszewski do literatury polskiej, zdaje się pytanie: co Przybyszewski *u j a w n i ł* w kulturze polskiej samym swoim wystąpieniem i „dziwną” obecnością, także – swoją klęską?

Nie w prekursorstwie (najczęściej wobec Freuda), nie w nowatorstwie, nie w europejskości upatrywać warto jego znaczenie, Przybyszewski bowiem bardziej może „przywracał”, niż „odkrywał”. Przywracał literaturze polskiej zwłaszcza „tchnienie metafizyczne” (Kleiner), „fatum tragiczne” (Kołaczkowski), całej zaś sztuce – jej pierwotny, sakralny charakter: „Kochało się już wtedy sztukę, lecz nie rozumiało się wcale jej miejsca w życiu – ni skąd płynie jej czar. Przybyszewski nam to pierwszy powiedział” (Dąbrowska)⁵⁶.

Przede wszystkim jednak Przybyszewski odnowił w literaturze polskiej zdolność pisarza do ryzyka poznawczego. Za jego sprawą poznanie literackie przekroczyło transcendentny świat symboli i wdarło się w przestrzeń psychosomatyczną. Zainicjowane przez Przybyszewskiego próby eksperymentu poznawczego na sobie samym podejmie metodycznie Witkacy, czemu da pisarski wyraz w *Narkotykach* i *Niemytych duszach*. Obnażenie prywatności w powieściach Przybyszewskiego, ich nieskrywany autobiografizm przyczyni się do ostatecznego krachu tradycyjnej powieści dziewiętnastowiecznej, a młodej Nałkowskiej – jak to wyraźnie wynika z jej dziewczęcych *Dzienników* – dostarczy impulsów do eksploracji własnej biografii dla jakościowej przemiany gatunku powieściowego (*Narcyza*). Wreszcie przymus histrionizmu, jakiego paradoksalnie doświadczył Przybyszewski w pogoni za indywidualnością, zrozumie Gombrowicz, jako kryzys utopii autentyczności i przekształci w pozbawioną naiwnych złudzeń filozofię „formy międzyludzkiej” (*Ślub*). A niefortunna próba przeszczerpienia na grunt polski demonizmu w wysokim stylu stanie się dla Gombrowicza lekcją, z której wyrosną *Opętani* jako demoniczna „powieść dla kucharek”. Rolę Przybyszewskiego uznał nawet Jan Lechoń, sam przymierzający się stale do „lutni po Bekwarku”: „Romantycy wyzwolili jednostkę, ale tylko do wyższych celów, do wielkich tragedii – Przybyszewski zaś wyzwolił ją, że tak powiem, na co dzień, ukazał ją tragiczną, zdejmując z niej koturny i przebuwając w zelowane albo raczej podarte małomieszczańskie buty. Jego magia zawarta była

⁵⁶ M. Dąbrowska, *Dziedzina przerażenia*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 36, s. 3.

więcej niż w samym jego dziele, w jego współpływających a współwieszczych majaczeniach w gronie uczniów, w legendzie, którą stworzył i która była wtedy potrzebna – bo naprawdę zalewało nas mydlarstwo i mydliny.”⁵⁷

Odsyłany na peryferie grafomanii, w azyl choroby psychicznej, w stan delirium tremens – powraca Przybyszewski raz po raz, albowiem to on właśnie otworzył przed literaturą polską a l t e r n a t y w n e możliwości: dopuścił do głosu tłumione bądź zapomniane wątki, odnowił ryzyko poznawcze, odmienił styl zachowań pisarza. Bluźnierstwo Przybyszewskiego nie mieści się w ramach skandalu estetycznego czy tym bardziej skandalu obyczajowego i winno raczej być przedstawione jako walka dwóch ethosów kultury, dwóch teatrów „bycia artystą”.

W skonwencjonalizowanym teatrze „kultu wieszczów” i „służby na niwie” Przybyszewski odegrał ofiarowaną mu rolę po swojemu i całkiem inaczej, niż to było dotąd przyjęte. Lecz skandaliczny spektakl, jaki dał Przybyszewski, szybko został przeniesiony w legendę. Na odbiorze tego spektaklu zaważyła nagminna w Polsce skłonność do fabularyzowania: sfabularyzowano występ Przybyszewskiego jako kryminalny romans. Może jednak warto by wysnuć z tego spektaklu coś więcej niż sensacyjną powieść?

Ten sam życiorys można bowiem przedstawić na dwa (co najmniej) sposoby. Zazwyczaj opowiada się o Przybyszewskim tak: uwodził cudze żony, okłamywał przyjaciół i kochanki, uciekał i jeszcze śmiało prosił o pożyczki, a na dodatek zostawił stos powieści i dramatów, z którymi nie wiadomo dziś, co zrobić. Mniej więcej tak, jak to zapisał w 1958 roku Jerzy Zawieyski w swym dzienniku: „Nigdy się do niego nie wraca, bo ta lektura sataniczna wydaje się dziś groteską. Romanse Przybyszewskiego są pasjonujące, zwłaszcza jego pierwsza żona o imieniu Dagny. Trzy samobójstwa są z nią związane. I ta druga kobieta: Jadwiga Kaspro-wiczowa – chora aż do obłądu z zazdrości o dawną żonę. Przybyszewski musiał publicznie wypierać się swej miłości, musiał szkalować tragicznie zmarłą Dagny, zabił przez jej kochanka Władysława Emeryka. Co za ohyda z tym Przybyszewskim, ekshibicjonistą, który przyniósł tyle nieszczęścia swojemu pokoleniu. Szerzył bowiem epidemię zabójstw. Wpływ jego okropnych książek był bardzo wielki.”⁵⁸

Wszystko to poniekąd prawda, ale można też udramatyzować ten życiorys bez melodramatycznych zapędów. Dojrzeć w tym, co przydarzyło się Przybyszewskiemu, całkiem poważny dramat. Dramat o artyście uwięzionym w polskiej kulturze, która wprawdzie go uwodzi, potem zaś stawia warunki, nie dozwala rosnąć w indywidualność, a rzucone jej bluźniercze wyzwanie rozmienia na partykularne ekscesy obyczajowe. Dramat, jakiego sam Przybyszewski nie zdołał jednak napisać.

Nie zdążył? Nie potrafił? Nie miał dość odwagi? Pewnie nie potrafił, ale też nie miał chyba już odwagi. Resztki niezwykłego impetu zużył bowiem w *Moich współczesnych* – jak to trafnie dostrzegł w swej recenzji Karol Irzykowski – na autorehabilitację. Gdy po przeczytaniu wszystkiego złego, co o Przybyszewskim napisano, wraca się do jego pamiętnika *Wśród swoich*, trudno nie ulec zdziwieniu: jakież to był w gruncie rzeczy kulturalny, zrównoważony człowiek! I chciałoby się zapytać: dlaczego Przybyszewski próbował zmasakrować skandaliczną legendę, dlaczego zerwał swój bluźnierczy spektakl, dlaczego się wycofał, dlaczego zatarł dramat, jaki mógł napisać?

„– Pisać? – Korfini spojrzał śmiertelnie znużonym wzrokiem na Czerkaskiego.

– Pisać?! Zapomniałem już o tym. To znaczy... – zamyślił się – ja jeszcze piszę, ale to nie pisanie w tym znaczeniu, o którym myślisz... Powieść, dramat, poemat – ha, ha, ha! – śmiało się przeciągle – o, nie!

Zdawało się, że z wielkim trudem chwycił rozbiegłe myśli.

⁵⁷ J. Lechoń, *Dziennik*, t. II, Londyn 1970, s. 452.

⁵⁸ J. Zawieyski, *Dziennik*, „Scena” 1984, nr 3, s. 15-16 (zapis z 27 stycznia 1958).

– Widzisz, był jeden potężny człowiek, którego czczę, wielbię, ubóstwiam – Mickiewicz. Na parę lat przed śmiercią przestał pisać. To był potężny, niesłychany czyn! Towiański?! Towiański, krzyczę, zniszczył jego twórczość! Głupota! [...]

– Czemu Mickiewicz przestał pisać? Zbrzydło mu to wszystko. Zrozumiał, że najdrobniejszy czyn tysiąc razy więcej wart, aniżeli cała ta pisanina. [...]

I to jest nowa ewangelia, trzecie królestwo w dziedzinie ducha.”⁵⁹

Na tę właśnie scenę zwrócił od razu uwagę Wilhelm Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej* (a więc jeszcze za życia Przybyszewskiego): „...bohater drugiej części *Synów ziemi*, Korfini, przeciwstawia się Przybyszewskiemu z *Confiteor*, Czerkaskiemu. Znajduje Anteusów w ludzie polskim. Urządza w podziemiach drukarnię, organizuje strajk szkolny, pada ofiarą... czynu. [...] Ostatecznie w tomie nowel *Powrót* Przybyszewski święci powrót swój do rodziny poetów tyrteuszowskiej. Bohaterzy jego, dręczeni przez pamięć grzechu, chwytają za broń w walce o niepodległość narodu, krwią swoją okupują winę.”⁶⁰

Charakterystyczne, że Feldman mówi tu o p o w r o c i e Przybyszewskiego do roli Tyrteusza. Znamienne „przejęzyczenie”! Tak między innymi ujawnia się raz po raz syndrom polskiej historii literatury: wyczekiwanie na akces pisarza po stronie czynu.

Czy rzeczywiście Przybyszewski doszedł do odkrycia „grzechu literatury”? Czy i jego samego dręczył „kompleks” Mickiewicza? Czy powieściowy monolog można odczytywać jako własną spowiedź pisarza? Czy też było to raczej zręcznie zaaranżowane „alibi” modernistycznego artysty-histriona?

Mamy wiele innych, także późniejszych świadectw, że antynomię sztuki i życia przeżywał Przybyszewski zgoła odmiennie – w typowo modernistyczny sposób: „«marnował» życie, aby ocalić sztukę”⁶¹. A przy tym zdawał sobie w pełni sprawę z klęski własnej sztuki: „Dziś wiem, do czego moja dusza kierowała – pisał u kresu życia w *Moich współczesnych* – i dziś wiem, do wykonania czego była powołana, i dziś jestem w stanie na podstawie głębokiego uświadomienia, jakie z nauk okultystycznych zaczerpnąłem, wypowiedzieć się wam: [...] wypowiedzieć się wam z najcięższej tragedii mego życia – jedynej i istotnej, jaką przeżyłem – bo czymże mogła być jakaśkolwiek tragedia wobec tej, że z mego tworu pozostaną tylko głązy fundamentu, a cały gmach na nim wybudowany niezadługo się w gruzy rozsypie?!”⁶² Tak też się stało.

Dramat artysty w dobie przebudowy świata rozegrał się właściwie poza dziełem. Nie udało się Przybyszewskiemu nadać mu literackiego kształtu, co jeszcze bardziej potęgowało ów dramat. Najciekawszym tekstem Przybyszewskiego okazała się jego biografia.

Osobną kwestię stanowią resentymenty, jakie doszły do głosu w próbach egzorcyzmowania Przybyszewskiego. O rozładowanie tych resentymentów upominał się Stefan Kołaczkowski tuż po zgonie pisarza, w artykule *Twórcze fermenty*: „Tu już nie chodzi o to, jaką kartę w historii literatury będzie miał ten pisarz, lecz o to, co zrobiliśmy z naszym życiem, czy co on robi z nami, by jedyną treścią duszy czującej bywał «ból świata». I upiory są prawdą, prawdą o naszej duszy, „naszym życiu jednostkowym czy zbiorowym. Jeżeli nie będziemy chcieli dotrzeć do tych ukrytych przyczyn w łonie naszej kultury, duchy Przybyszewskich straszyc nas będą jak wyrzut naszego «złego sumienia» i raz wraz przypominać przemilczane prawdy i gwałcone instynkty.”⁶³

⁵⁹ S. Przybyszewski, *Dzień sądu* („*Synów ziemi*” część wtóra). Lwów 1923, s. 87-88.

⁶⁰ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1918*. Wstęp napisała T. Walas, Kraków 1985, t. II, s. 45.

⁶¹ Zob. R. Przybylski, op. cit., s. 61.

⁶² S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s.289.

⁶³ S. Kołaczkowski, *Twórcze fermenty*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 1.

NIEBOSKA KOMEDIA TADEUSZA RÓŻEWICZA

Zarażony literaturą

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty
Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.
Czterysta rzek błękitnych pracowało
Na jego narodziny i jedwabnik
Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda.
Korsarskie skrzydło muchy, pysk motyla
Uformowały się z myślą o nim
I wielopiętrowy gmach łubinu
Jemu rozjaśniał noc na skraju pola.
Więc się radują wszystkie instrumenty
Zamknięte w pudłach i dzbanach zieleni
Czekając aby dotknął i aby zabrzmiały.

Chwała stronie świata która wydaje poetę!

Tak w roku 1948 z Waszyngtonu pisał Czesław Miłosz *Do Tadeusza Różewicza, poety*.⁶⁴ Adresatem wiersza był dwudziestosiemioletni autor dwóch zaledwie tomów wierszy: wojennych *Ech leśnych*, wydanych na konspiracyjnym powielaczu, oraz *Niepokoju* (1947) – oficjalnego debiutu. Nadawcą był o dziesięć raptem lat starszy autor *Poematu o czasie zastygłym* (1933), *Trzech zim* (1936) i *Ocalenia* (1945). Ale dziesięć lat oznaczało w tym wypadku różnicę całego pokolenia, a także – zdobyty autorytet, poświadczony choćby w zamkniętej już wówczas biografii poetyckiej Krzysztofa Baczyńskiego.

Wiersz Miłosza, utrzymany w hieratycznej, pochwalno-dziękczynnej formie, ma wszelkie konstytutywne cechy ody. Pochwała młodszego, debiutującego poety w tak wysokim stylu była tym bardziej znamienita, że – jak przypomina Zdzisław Łapiński – Miłosz niezwykle ostro występował w tym okresie przeciwko „nędzy młodej literatury”. Łapiński wiąże poetykę *Do Tadeusza Różewicza, poety* z *Odą do Fryderyka Garda Lorca* Pabla Nerudy, której przekład ogłosił Miłosz tego samego roku. Wydaje się jednak, że w obrazowaniu Miłosza z równą zasadnością można dojrzeć powinowactwa z epicko-liryczną ekspozycją *Nie-Boskiej komedii*, gdzie cała natura podlega jest poecie, oczekuje na jego gest, który wyzwoli muzykę świata:

⁶⁴ Cyt. wg: Cz. Miłosz, *Poezje*, wyd. 2, Warszawa 1982, s. 153-154. Wiersz ten ogłosił Miłosz po raz pierwszy w „Zeszytach Wrocławskich” 1950, nr 1/2, następnie włączył do tomu *Światło dzienne*, Paryż 1953. O utajonej replice Różewicza w wierszu *Poetyka* z roku 1951 zob. Z. Łapiński, *O „wierszach prostych” (w czasach skomplikowanych)*, „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 327-332.

Gwiazdy wokół twojej głowy – pod twoimi nogami fale morza – na falach morza
tęcza przed tobą pędzi i rozdziela mgły – co ujrzysz, jest twoim – brzegi, miasta i lu-
dzie tobie się przynależą – niebo jest twoim – chwale twojej niby nic nie zrówna. –

Ty grasz cudzym uszom niepojęte rozkosze. –

(N-BK 3)⁶⁵

Również w Miłoszowej odzie domostwem poety staje się cały kosmos:

On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny,
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni.
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo
Jak w środku muszli starożytność morza
Nigdy nie milknie. On trwa. I potężny
Jest jego szept wspierający ludzi.

Na tym jednak kończy się zbieżność. Miłosz nie powtórzy za Krasieńskim: „– Ale sam co
czujesz? – ale sam co tworzysz? – co myślisz?” Nic tu nie zakłóca harmonijnego obrazu po-
ety. Bezsilny jest współczesny Chór Złych Duchów:

Tylko retorzy nie lubią poety.
[...]
Gniewni są. Wiedzą że ich krzesła pękają
A w miejscu gdzie siedzieli nie wyrosnie
Ani źdźbło trawy. Krąg spalonej siarki,
Rudy, jałowy pył mrówka ominie.

Oda odsłania swój sens paraboliczny: przyjście na świat poety oczyszcza świat z kłamstw
fałszywych proroków. I dlatego: „Chwała stronie świata która wydaje poetę!”

A oto scena z dramatu Tadeusza Różewicza *Na czworakach*⁶⁶:

LAURENTY (*siada na zadku, podpira się przednimi łapami, podkręca wąsa*) ...wszystko
co uświęconą nazywamy historią dowodzi, że narodziny poety są najgłówniejszym wszelkiej
chronologii zdarzeniem najgłówniejszym a mnie głównem głównie i ja głównemu głównie w
gównie mimo częstych rozczerowań człowiek...

(ST 378)

Co tu się przydarzyło? Dlaczego tak dobrze zaczęta perora traci nagle sens? Z fonologicz-
nego punktu widzenia to tylko często spotykane uproszczenie artykulacyjne (głównie →
gównie), ale absencja jednego fonemu sprawia, że o r a c j a t o n i e w s k a t o l o g i i.
Obdarzony znaczącym imieniem poeta Laurenty („poeta laureatus”!) z „hymnu” zstępuje już
nie do „prostej powieści”, lecz do najzwyczajniejszej bredni (zstępuje również dosłownie: „siada
na zadku”).

⁶⁵ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*. Wstęp napisała M. Janion. Tekst i przypisy oprac. M.
Grabowska, „Biblioteka Narodowa” I nr 24, Wrocław 1974. Wszystkie cytaty oznaczone
skrótami N-BK z podaniem stron odsyłają do tego wydania.

⁶⁶ Pierwodruk *Na czworakach* ukazał się w „Dialogu” 1971, nr 9.

Na czworakach to odpowiedź Różewicza – po przeszło dwudziestu latach – na wiersz Miłosza z roku 1948. Odpowiedź równie paraboliczna, ale w całkowicie odmiennej utrzymaniu tonacji:

...muzyka Wagnerowska zamienia się w muzykę cyrkową. [...] Laurenty zmęczony walką opada na fotel. Na łąkę wybiega Pudel.

LAURENTY: (*drapiąc się tu i tam*)
Na niebie słońce
łąka w miodzie
róża otwiera białą pierś
a moje życie
sypie się
i jak łupież

PUDEL:
Pamiętasz usta me
pamiętasz pawie białe

LAURENTY:
Chałę pleciesz
ambaje
dła gawiedzi

PUDEL:
A w tobie sodomita siedzi
dzieciątkiem będąc
na patyku

LAURENTY:
Fiku miku

PUDEL:
Już zapomniałeś
ty wapniaku trupie
dzieciątkiem będąc
na mej pupie figlowałeś

LAURENTY:
Łąka w słońcu
psy i koty
srebrne śmiechy puste psoty
w powietrzu spółkują motylki
ach minione jasne chwilki
„dzieciństwo czyste zdrowe
jak dropsy miętowe

PUDEL:
Chciałeś zgwałcić
czarną krowę
sodomito ancymonku

diabeł siedział w twoim członku
w członku ptaszku
vel penisie

(ST 382)

Na początku było grzeszne dzieciństwo – igrając z Freudem Różewicz naigrywa się z obrazu symbolicznych narodzin poety. W „psychoanalitycznym” dialogu Laurentego z Pudlem nietrudno zresztą dostrzec szyderczą inwersję apostrofy z Części Drugiej *Nie-Boskiej komedii*:

Czemu, o dziecie, nie hasasz na kijku, nie bawisz się lalką, much nie mordujesz, nie wbijasz na pal motyli, nie tarzasz się po trawnikach, nie kradniesz łakoci, nie oblewasz łzami wszystkich liter od A do Z? – Królu much i motyli, przyjacielu poliszynela, czarcie maleńki, czemuś tak podobny do aniołka?

(N-BK 35-36)

A grafomańsko-cukierkowy rym: „dzieciństwo czyste zdrowe / jak dropsy miętowe”, przewrotnie przywołuje łożański liryk: „Połały się łyzy me czyste, rześiste / Na me dzieciństwo sielskie, anielskie”. Ale to jeszcze nie koniec.

LAURENTY:

Giń psia maro ty mi się śnisz się ty to ja
ja to ty

PUDEL:

Ani mi się
śni
kochanku

LAURENTY:

Giń psia krew
życie moje łupież mój
stój

PUDEL

Na rozkaz stoi
sługa twój

(ST 382-383)

Teraz znów słyhać najwyraźniej teatralną frazę Wyspiańskiego: bohater i jego widmowy rezoner, pulsujący dialog (giń – stój), ostry, jambiczny spadek wersów... Coś jakby rozmowa Poety z Rycerzem Czarnym z *Wesela*;

POETA

Puszczaj, przepadaj w Noc –
o, ręce, ręce martwieją...

RYCERZ

Ty mój!

POETA

Precz. –

RYCERZ

Słysz grom...

POETA

Zatrzasnął się cały dom...

RYCERZ

A czy wiesz, czym ty masz być,
o czym tobie marzyć, śnić?

POETA

Sen, marzenie, mara, wid.

(akt II, sc. 9)⁶⁷

Bodaj najsłynniejsza fraza z Nie-Boskiej: „Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością. – Biada ci – biada!”, w inwersji Różewicza zabrzmiało:

Mówią że wizje w sobie mosz
a ty pod siebie tylko srosz
taki z ciebie rzadki ptok

(ST 412)

Parodia zagarnia tu i Krasińskiego, i Wyspiańskiego jednocześnie, a w równym stopniu może też odnosić się do znanego wyrażenia z wiersza Goethego: „Ich singe wie der Vogel singt...” (*Śpiewam, jak śpiewa ptak*)⁶⁸. Praktycznie każdą niemal kwestię *Na czworakach* można by opatrzyć takimi wielokontekstowymi odsyłaczami, aż po finałowe słowa Laurentego: „Przeklęty ja przeklęty / i moje ekskrementy”, z ewidentną aluzją do ostatnich słów hrabiego Henryka: „Poezjo, bądź mi przeklęta, jako ja sam będę na wieki!”

Oczywiście rozszyfrowujące przypisy, choćby najskrupulatniejsze, niczego jeszcze nie wyjaśniają, bo parodystyczne aluzje nie są celem samym w sobie, lecz jedynie pierwszym, narzucającym się sygnałem jakichś niejasnych z początku powinowactw. Szyfr Różewicza sięga głębiej, niż wyznacza to poetyka parodii. Już tutaj jednak, na poziomie stylu, widać ogromną różnicę pomiędzy dobrodusznymi parodiami w rodzaju *Teatryku „Zielona Gęś”* a tekstami Różewicza. Zaryzykuję: tak drastycznych i tak zagęszczonych, tak „w ś c i e k ł y c h” parodii nie było może dotąd w literaturze polskiej. Ale też: t a k pisać może tylko poeta do głębi „zarażony literaturą”. Najwyraźniej objawia się to w nieustannych cytatach, parafrazach, pastiszach i parodiach. Od Chóru Starców w *Kartotece* poczynając, narasta w dramaturgii Różewicza parodystyczny żywioł, by w *Na czworakach* przybrać charakter wręcz epidemiczny: ten persyflażowy dramat składa się niemal wyłącznie z parodii.

⁶⁷ S. Wyspiański, *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski, „Biblioteka Narodowa” I nr 218, Wrocław 1973, s. 121-122.

⁶⁸ Teofil Lenartowicz przekazał zdanie Mickiewicza: „Goethe powiedział o sobie, że jest niczym więcej jak ptakiem, który w przelocie krzyk wydaje, krzyk zwany pieśnią...”. *Cyt. za: Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli. Z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 181; cytat z Goethego został zaczerpnięty z objaśnień wydawcy, s. 459.*

„Narcystyczne skłonności”?

Jak usensownić zhiperbolizowane parodie Różewicza? To podstawowe przecież pytanie na ogół omijali pierwsi krytycy *Na czworakach*, najbardziej – jak się okazało – kłopotliwego dramatu w dorobku poety.

Na tym, jak przyjęto nową sztukę Różewicza, bodaj czy nie decydująco zaważył tym razem tak zwany moment historyczny. Miesięcznik „Dialog” opublikował tekst wczesną jesienią 1971, Jerzy Jarecki dał premierę w warszawskim Teatrze Dramatycznym wczesną wiosną 1972 roku.⁶⁹ Społeczeństwo, poruszone wydarzeniami grudnia 1970, żyło jeszcze nadzieją, że jak niegdyś – po czerwcu 1956 – nastanie nowy „październik”; publiczność oczekiwała więc od teatru „ostrej sztuki współczesnej”, spodziewała się „otwierania szuflad” i „rozrachunków”, zwłaszcza że żywa była jeszcze marcową raną roku 1968. Że oczy_ zwrócone były i na Różewicza, to nie przypadek: *Spadanie* Teatru STU z Krakowa, jedno z najgłośniejszych widowisk studenckiej kontrkultury podczas grudniowego przesilenia⁷⁰, wyrastało w dużej mierze z jego poezji. A bohaterem *Na czworakach* był pisarz, co już wydawało się wymowne. Nawet mało znaczący fakt, że w obsadzie na afiszu prapremiery wśród osób dramatu figurowali Dziennikarka, Milicjanci i Grabarze, mógł potęgować obrachunkową atmosferę widowni. Różewicz i jego inscenizator musieli więc, chcąc nie chcąc, spotkać się z oczekiwaniem politycznej sensacji.

Oglądane w takim nastroju *Na czworakach* w opinii reprezentatywnych recenzentów jawiło się jako dzieło „poronione”: „do końca nie wiemy, ku czemu zmierzamy wraz z autorem, reżyserem, aktorami” – zanotował po premierze całkowicie zdezorientowany krytyk „Życia Literackiego”, Zygmunt Greń⁷¹; podobne świadectwo interpretacyjnej konsternacji dała recenzentka „Dialogu”, Marta Fik: „*Na czworakach* interpretowane przez wielu jako odważna i samoironiczna spowiedź autora nie tylko z cudzych, lecz i własnych błędów, jest w rzeczywistości utworem w znacznym stopniu narcystycznym. [...] Przy całym szacunku, jakim – mimo wszystko – należy darzyć *Na czworakach*, czuje się, iż bardziej niż rozrachunkiem z sobą jest ono atakiem na innych «zasrańców» («dodano mi do pary jakiegoś zasrań-

⁶⁹ Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy: opracowanie dramatyczne i reżyseria – Jerzy Jarecki, scenografia – Kazimierz Wiśniak, muzyka – Stanisław Radwan, prapremiera 25 marca 1972; jeszcze w tym samym sezonie wystawił *Na czworakach* Stary Teatr w Krakowie w reżyserii Jerzego Kreczmara (premiera 8 lipca 1972); potem sztuka zniknęła ze scen i dopiero po trzynastu latach doszło znów – nagle i równocześnie – do dwóch inscenzacji: w teatrze „Rozmaitości” w Warszawie (reżyseria – Andrzej Maria Marezewski, premiera 16 kwietnia 1985) oraz w Teatrze Polskim we Wrocławiu (reżyseria – Tadeusz Minc, premiera 27 kwietnia 1985).

Sporo światła na dzieje sceniczne tego dramatu rzuca notatka samego Różewicza: „Reżyser pan M. miał wątpliwości, czy można w «takiej (!) chwili» pokazać pisarza «na czworakach». Coś tam próbowałem tłumaczyć, że pozycja pisarza była zawsze niewygodna i że nie jest to związane z przynależnością do związku lub do takiej czy innej grupy. No, nie słuchał. [...] Reżyser pan M. wystraszył się... i zrezygnował z realizacji *Na czworakach* (Kartki wydarte z dziennika \1\, „Odra” 1984, nr 11, s. 36).

⁷⁰ Por. T. Nyczek, *Teatr studencki w Polsce 1970-1975*, Kraków 1980, s. 133 i n.; K. Pużyna, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 7 i n.

⁷¹ Zob. Z. Greń, *Taki nam się snuje dramat... Szkice z teatru 1971-1976*, Kraków 1978, s. 31.

ca»)."72 Nawet pełen dobrej woli Józef Kelera, bodaj najwierniejszy z krytyków towarzyszących dramaturgicznej karierze Różewicza, nie krył tym razem swego niedosytu: „Odnoszę jednak wrażenie, że Różewicz, być może, uwierzył za mocno w teatralny walor i pojemność dramatyczną tej wyjściowej sytuacji «na czworakach». I chyba niedokładnie obliczył wytrzymałość tej cyrkowo-ludycznej trampoliny. [...] Rozbawienie Różewicza może się tu parokrotnie wydać nadmierne. Po raz pierwszy! I jest to może sygnał nie do zlekceważenia.”73

Zarzucono więc nowej sztuce, że ludzi pozorami ważkości, a samemu autorowi, że w ł a ś n i e t e r a z o śmiela się publicznie obnosić ze swymi „narcystycznymi skłonnościami”. Najkrócej mówiąc, krytycy czuli się zawiedzeni, że nie ma w nowym dramacie Różewicza tego akurat, co sami pragnęli koniecznie znaleźć. Nie chciano pamiętać, że twórczość Różewicza od początku żyje stale własnym, wewnętrznym rytmem, niezależnym od pozaliterackich, doraźnych koniunktur (co nie znaczy wcale, by tym koniunkturom odgórnie nie podlegała, do szuflady musiał wszak trafić dramat *Do piachu*). W efekcie przenikliwa zazwyczaj Marta Fik zobaczyła w *Na czworakach* jedynie niewybredną satyrę obyczajową na „jakieś” środowiskowe bolączki oraz pretensjonalny porachunek osobisty autora ze swymi komentatorami, co dosadnie miały ilustrować słowa wyjęte z roli Laurentego: „Parę mi dobierają do tańca różni recenzenci po gazetach nazwisko me hańbią jakiegoś mi do pary dobrali zasrańca.”

Owszem, można odnaleźć w sztuce Różewicza różne aluzje ad personam, ale w istocie – trudno tego nie zauważyć – stanowią one jeszcze jeden chwyt parodystyczny, odsyłający tym razem do teatru Witkacego: „Witkacy, ten zakopiański zagwazdraniec” – mówi Scurvy w *Szewcach*, a indeks personalny do dramatów Witkiewicza objąłby zapewne ponad setkę w podobny sposób przywołanych nazwisk, od Boya, Chwistka i Słonimskiego aż po makabrycznie w *Szewcach* uśmierconego za życia Karola Szymanowskiego. Rzekome „narcystyczne skłonności” okazują się raczej l u s t r z a n ą p o e t y k ą, odbijającą czy też karykaturującą różnorodne style literackie i teatralne konwencje.

Forma *Na czworakach* jest poniekąd romantyczna: centralne „ja” Laurentego i wymienni partnerzy dialogu, luźna kompozycja scen (tak zwane „obrazy”), „sny na jawie”, operowe recytatywy, choć bohater – to pierwsze istotne odstępstwo – już nie wędruje, lecz pozostaje uwięziony w jednej izolowanej, zamkniętej przestrzeni. Temat: uwięzienie właśnie – w roli poety, w tyranizującej legendzie, w rozdętym micie chyba najbliższy jest Wyspiańskiemu. Sytuacje dramatyczne, sposób istnienia postaci, mowa sceniczna są natomiast już prawdziwie Witkacowskie: zmieszanie konwencji scenicznych, rozmaitość modusów egzystencji poszczególnych postaci, ostentacyjny antyiluzjonizm, dysonanse stylistyczne, nagminne kwestie autotematyczne... Ale *Na czworakach* – podobnie jak dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza – nie warto czytać jedynie jako sztuki autotematycznej, jako parodystycznej gry z dramaturgicznymi i teatralnymi konwencjami. Nie dlatego, by miało to okazać się czcze i jałowe, bo może być i zabawne, i kształcące. W istocie ten estetyczny amalgamat streszcza przecież drogę, jaką przeszła polska dramaturgia od romantyzmu aż po Różewicza właśnie. Obowiązkiem krytyka pozostaje jednak postawić również pytanie: czemu ta literacka gra służy i co właściwie znaczy?

„Antybrązownicza” kampania Boya-Żeleńskiego i „walka z boyizmem” Karola Irzykowskiego (myślę o *Beniaminku*) mogły swego czasu uchodzić za lokalną, środowiskową polityczkę, lecz w szacie pamfletów odbył się przecież zasadniczy spór o charakter polskiego życia duchowego. Atak Boya na koturnowość naszej kultury dopełnił Irzykowski atakiem na intelektualny infantyлизм. Otóż Różewicz jest takim właśnie k r y t y k i e m h o r y z o n t u k u l t u r y p o l s k i e j, jakimi byli – każdy na swój sposób – Brzozowski, Boy, Irzykow-

⁷² M. Fik, „Reżyser ma pomysły...”, Kraków 1974, s. 229-230.

⁷³ J. Kelera, Takie byty zabawy, spory w one lata. Szkice i felietony teatralne 1968-1972, Wrocław 1974, s. 368.

ski, Witkacy czy Gombrowicz. Właśnie tak: krytykiem, a nie „nowatorem”, „eksperymentatorem” czy samolubnym „awangardzistą”. W pisarstwie Różewicza trzeba starannie rozróżniać to, co stanowi ostentacyjne (w istocie marginalne) manifestowanie niechęci wobec zoficjalizowanych rytuałów życia literackiego, od tego, co jest życiowym zmaganiem się poety z europejskim, a osobliwie z polskim ethosem literackim.

Rożewicz należy do tych niezbyt licznych twórców, którzy prawdziwie uwewnętrzzyli historię polskiej literatury. Prawdziwie, to znaczy nie jako statyczny kanon obowiązkowych lektur, lecz jako *d r a m a t u r g i ę* życia duchowego Polaków. Niezależnie od poczucia niedorzeczności doraźnego życia literackiego Różewicz wie doskonale, że *e t h o s p i s a r z a* jest jednym z głównych problemów polskiej kultury, tak silnie związanej z doświadczeniem literackim. Filozofowie rzadko dochodzili u nas do głosu. Nasze życie publiczne z reguły było określane przez pisarzy, a życie prywatne pisarzy – przez nasze publiczne sprawy. Nie, to nie „narcystyczne skłonności”, jak sugerowali pierwsi recenzenci, lecz „czułe miejsca” kultury objawiają się w *Na czworakach*. Tragifarsa Różewicza nie wyrosła ze środowiskowych bolączek ani nie służy obyczajowej satyrze (chyba że w trzecim planie), bo „kompleks poety” jest dziedzicznym kompleksem naszej literatury. Toteż rodowód Różewiczowskiego dramatu wywodzić trzeba... jeszcze z *Nie-Boskiej komedii*, z samego inferna romanizmu.

„Dramat układasz”

Z całej *Nie-Boskiej komedii* najlepiej pamiętamy oczywiście sceny w obozie rewolucjonistów, o reszcie, a zwłaszcza o dwóch pierwszych częściach dramatu, chętnie zapominamy; może dlatego, że niektórym wydały się, delikatnie mówiąc, artystycznie podejrzane (talk głosił na przykład Julian Przyboś), może dlatego (i pewnie dlatego!), że nie po drodze nam owe sceny domowe, ich „dzikie akordy”, omdlenia, zwidy i majaki.⁷⁴ Za wszystkie wizje starcza nam Widzenie Księdza Piotra z magicznym „czterdzieści i cztery”, za wszystkie widma – Stańczyk z *Wesela* (koniecznie w pozie z obrazu Matejki). Przynajmniej wiadomo, kto jest kto. A przecież, nie umniejszając w niczym wizji rewolucji u Krasińskiego – wizji prawdziwie proroczej, spełnionej w historii, nie można zapominać, że oś kompozycyjną *Nie-Boskiej komedii* stanowi mimo wszystko *d r a m a t p o e t y*.

To w *Nie-Boskiej*... właśnie, chyba po raz pierwszy tak dobitnie poeta został postawiony w stan podejrzania (przy jednoczesnej fascynacji zresztą), właśnie w *Nie-Boskiej*... doszło tak silnie do głosu w naszej literaturze domniemanie o diabolicznym charakterze sztuki⁷⁵,

⁷⁴ Rozbieżność sądów o *Nie-Boskiej*... referuje Maria Janion we Wstępie do wydania w „Bibliotece Narodowej”, op. cit., s. VI i n. Wyłomem w tradycji interpretacyjnej stała się inscenizacja *Nie-Boskiej komedii* w roku 1979 w Teatrze Polskim we Wrocławiu: opracowanie, reżyseria i scenografia – Jerzy Grzegorzewski, muzyka – Stanisław Radwan; zob. M. Janion, *Czas formy otwartej*, „Życie Literackie” i 979, nr 48; M. Jodłowski, *Apokalipsa według Grzegorzewskiego*, „Odra” 1979, nr 5.

⁷⁵ „Diaboliczny charakter sztuki, której trzeba sprzedać własną duszę i w ten sposób odebrać się od stabilnej społeczności spokojnych obywateli, zazwyczaj nie byt podnoszony przez grupy noszące miano «cyganerii». Tu Krasiński jest jednym z prekursorów, odkąd Lautréamont, patron surrealistów, wspominał w swoim dziele *Comedie Infemale d'un Polonais*, – pisze Czesław Miłosz w *The Emperor of the Earth – The Modes of Eccentric Vision*; zob. tegoż *Odwrot Krasińskiego*. Przekład autoryzowany z języka angielskiego E. Morawiec, „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 70.

„diabolicznym”, bo taki wyraz nakazywała nadać estetyka romantyczna temu, co my i dziś odczuwamy jako dwuznaczność. To przecież w *Nie-Boskiej...* ma swój pierwowzór nękający potem wielu twórców paradoks kondycji artysty jako osoby i jako nie-człowieka, obdarzonego mocą kreacyjną i siłą niszczącą zarazem, domysł nieludzkiej twarzy sztuki, „gaszącej twarze ludzi żywych” (tak powie po latach Gombrowicz w *Dzienniku*), a w końcu podejrzenie, że literatura jest winą, jest grzechem.

„Wszystko, czegom się dotknął, zniszczyłem i siebie samego zniszczę w końcu. – Czyż na to piekło mnie wypuściło, bym trochę dłużej był jego żywym obrazem na ziemi?” – mówi hrabia Henryk, poeta, a odpowiada mu Głos Skądsiś (czyli, głos Szatana): „Dramat układasz.”

W istocie *Nie-Boska komedia* otwiera całą sekwencję literacką, której autorami stają się kolejno Wyspiański, Witkacy, Gombrowicz, a wreszcie Różewicz. Przy wszystkim, co ich nieskończenie różni, właśnie kwestię natury Poezji (a znaczy to: sztuki w ogóle, całej kultury), jej miejsca w życiu zbiorowości oraz losu poety (a znaczy to: każdego artysty czy indywidualium) czynią wspólnym leitmotivem swej twórczości. Kwestia ta, na co dzień rozważana w stylu „służby na niwie” – w *Legionie* i *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, w dramatach i pismach Stanisława Ignacego Witkiewicza, w *Dzienniku* Gombrowicza i w całej twórczości Różewicza zyskuje inny wymiar: ożywa zainteresowanie ontologią słowa, metafizycznością sztuki (bądź jej zanikiem), ethosem artysty pod naporem dynamicznej historii i pod presją kostniejących mitów, narasta poczucie tragizmu kultury.

Znamienne zeznanie z lektury *Nie-Boskiej komedii* złożył Czesław Miłosz: „Słów «piękno» i «doskonałość» nie da się tu użyć jako wyjaśnienia, jako że dzieło to z pewnością dalekie jest od doskonałości. Ale jest w nim jakaś straszliwa siła, a ponieważ czytałem je, kiedy byłem bardzo młody, pozostawiło niezatarte wrażenie. Wrażenie inne niż *Maria* Antoniego Malczewskiego czy *Godzina myśli* Juliusza Słowackiego, ale i jakoś podobne, głównie dzięki wspólnej im gorzkości i rozpaczliwym wymogami stylu. Upłynęło wiele lat, dokonało się wiele faz historii, a *Nie-Boska komedia* nie straciła nic ze swego rozdzierającego tonu.”⁷⁶

A w ogóle – jak współcześnie brzmi ten tytuł! *Nie-Boska komedia*. Zawieszając historycznoliteracką perspektywę, można w nim posłyszeć przecucie i „śmierci Boga”, i „śmierci tragedii”: chwiejność metafizycznej sankcji, obniżenie stylu kultury, dojście do kresu doświadczenia. A więc: Bóg jako wielki Nieobecny, komedia jako rewers tragedii, piekło jako poczekałnia, apokalipsa jako entropia. Tytuł, który przystaje i do Witkacego (*Sonata Belzebuba*), i do Gombrowicza (*Operetka*), i do Becketta (*Czekając na Godota*, *Końcówka*).⁷⁷ Chciałoby się odebrać go Krasińskiemu i zawłaszczyć na użytek jakiejś summy współczesności. Summy, która właśnie jest niemożliwa, gdyż jak mówi Różewicz: „To się złożyć nie może.”

⁷⁶ Cz. Miłosz. *Odwrót Krasińskiego*, op. cit., s. 67-68.

⁷⁷ Oto małe dossier wypowiedzi dwudziestowiecznych dramatopisarzy:

„farsa i tragedia są w tym podobne do siebie, że stanowią momenty intensyfikacji życia” (William Butler Yeats); „jeśli nie ma w człowieku tragiczności, życie jego jest śmieszne i dolegliwe, jest komiczne. Odslaniając ten absurd można dojść do swoistej tragedii” (Eugène Ionesco); „w rozwoju bohatera tragicznego dostrzegamy tendencje zmierzające w kierunku komedii” (Friedrich Dürrenmatt); „najtragiczniejszą cechą wielkich tragedii jest, że one prowadzą do małych tragedii, a w tym wypadku – do nudy, monotonii, i jakiegoś płytkiego i niezbyt urozmaiconego zażywania głębi” (Witold Gombrowicz w rozmowie z Dominikiem de Roux). Na temat losów tragedii w XX wieku por. I. Sławińska, *Tragizm – czy „smród metafizyczny”?* *Sporu o tragedię ciąg dalszy*, „Dialog” 1971, nr 6, s. 101-112; J. Gassner, *Perspektywy nowej tragedii*, przeł. G. Sinko, tamże, s. 129-138 (stąd pochodzą trzy pierwsze cytaty).

U Krasińskiego świat jest jeszcze obszarem ścierania się antagonistycznych idei wcielo-nych w żywe osoby: poetę Henryka i rewolucjonistę Pankracego. Ale z powodu konfliktu racji obu protagonistów wyłania się w *Nie-Boskiej komedii* widmo totalnej rewolucji, w której powrócą „wszystkie stare zbrodnie świata, ubrane w szaty świeże, nowym kołujące tańcem”, jak to zdąży dostrzec Henryk.

Krasiński jedynie przeczuwa historyczną apokalipsę; Wyspiańskiemu wypada pisać w swoistym „antrakcie” historii, ale Witkacy tworzy już w czasie, gdy apokalipsa się wypełnia. Romantyczna walka światów, przedstawiana dotychczas jako konflikt pryncypiów, zostaje w dramaturgii Witkiewicza przełożona na beznadziejną grę dwóch wykluczających się form bytu: z jednej strony miotające się w metafizycznych i artystycznych tęsknotach „zmorfini-zowane” indywidua, z drugiej – zuniformizowana, bezduszna i ślepa masa ludzka. Gdy na- przeciw siebie stają bezsilna namiętność i beznamiętna siła, nie ma już miejsca na dialog idei ani tym bardziej na sztukę. „Sztuka jest bezprawiem społecznym. Potwierdza i stwierdza, a nawet zatwierdza wartość objawów indywidualnych, czyli osobowych, nieobliczalnych i przez to zgubnych...” – wyrokuje w dramacie *Oni* niejaki Tefuan, „założyciel nowej religii Absolutnego Automatyzmu”. A Leon Węgorzewski z *Matki*, „nieudany artysta”, usiłując powstrzymać na własną rękę proces unifikacji społeczeństwa, „odwrócić ostateczną katastro- fę”, sam w końcu doprowadza się do upadku: „Aaa! Teraz nie mam już nic. Zabrali mi nawet wyrzut sumienia! Zabrali mi moją męczarnię!! Nie mam już nic, nic, nic! Tylko te pamiątki nieszczęsne! Aaa!”⁷⁸ To już nawet nie monolog, to skowyt, Przecucie nieuchronnego zmierzchu świata indywidualnego przybiera u Witkacego postać obłądnego pędu ku samoza- gładzie.

Krasiński był profetą, Wyspiański – „łabędzim śpiewem”, Witkacy – apokalipsy zwiastu- nem i rytualną ofiarą, Gombrowiczowi los wyznaczył rolę outsidera. Różewicza los powołał na ś w i a d k a. To ostatecznie określenie zrobiło prawdziwą karierę wśród interpretatorów. A jednak nie zawsze dostatecznie zwracano uwagę, że dając świadectwo pokoleniowemu prze- życiu – brutalnemu zerwaniu z tradycją kultury – twórczość Różewicza w równym stopniu ponawia zapisany już w tej tradycji niepokój. To przede wszystkim profetyczne wizje Kra- sińskiego i spełniające się z dnia na dzień katastroficzne wizje Witkacego. Różewiczowskie widzenie świata, który „wypadł z formy”, zawarte jest w embrionalnej postaci w scenie szpitalnej *Nie-Boskiej komedii*, kiedy to Żona ogłasza Henrykowi, „co by było gdyby Bóg oszalał”:

Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę – człowiek każdy, robak każdy krzyczy – „Ja Bogiem” – i co chwila jeden po „drugim konają – gasną komety i słońca. – Chrystus nas już nie zbawi – krzyż swój wziął w ręce obie i rzucił w otchłań. Czy słyszysz, jak ten krzyż, na- dzieja milionów, rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozlatuje w kawałki, a coraz niżej i niżej – aż tuman wielki powstał z jego odłamków – Najświętsza Bogarodzica jedna się jesz- cze modli i gwiazdy, jej służebnice, nie odbiegły Jej dotąd – ale i Ona pójdzie, kędy idzie świat cały.

(N-BK 32)

Apokaliptyczna wizja świata pozbawionego nagle uświęconego centrum – w ciągłym, szaleńczym, bezcelowym ruchu w rozbieżnych kierunkach, „to na dół, to w górę” – znajduje spełnienie w poemacie Różewicza *Spadanie* z 1963 roku:

słowo spadanie nie jest słowem właściwym

⁷⁸ S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. Wyd. 2. rozszerzone i poprawione. Oprac. i wstępem po- przedził K. Puzyna, Warszawa 1972 t. I, s 398-399; t. 2, s.448.

nie objaśnia tego ruchu
ciała i duszy
w którym przemija
człowiek współczesny
buntowani ludzie
potępione anioły
spadały głową w dół

człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów

dawniej spadano
i wznoszono się
pionowo
obecnie
spada się
poziomo

(PZ 598-599)

Przepaść, jedno ze słów-kluczy *Nie-Boskiej komedii*, była nieodłącznym elementem pejzażu duchowego romantycznego poety:

Góry i przepaście ponad morzem – gęste chmury – burza. –

MAŻ

Gdzie mi się podziała – nagle rozplynęły się wonie poranku, pogoda się zaćmiła – stoję na tym szczycie, otchłań pode mną i wiatry huczą przeraźliwie. –

GŁOS DZIEWICY
w oddaleniu

Do mnie, mój luby.

MAŻ

Jakże już daleko, a ja przesadzić nie zdołam przepaści. –

GŁOS
w pobliżu

Gdzie skrzydła twoje? –

(N-BK 22)

Najpierw nad przepaścią kusiła poetę Henryka urzekająca Dziewica. O „stu przepaściach” mówił dalej Henryk błogosławiąc Orcia, dziecko-poetę. Przepaść czarna „jako dno morza” okalała zamek Świętej Trójcy; w tę otchłań – u końca dramatu – rzucił się Henryk ze szczytu zamkowej baszty przeklinając poezję.

W poemacie *Spadanie* Różewicz pyta:

gdzie są szczyty
gdzie otchłanie
gdzie dno

(PZ 596)

Poeta zdaje się mówić: tradycyjna topografia dramatu romantycznego została całkowicie zniwelowana, więcej nawet: zatarciu uległy kosmiczne wektory świata.⁷⁹ Na czworakach jako współczesna *Nie-Boska komedia* jest właściwie tragifarsowym rozwinięciem *Spadania*; już sam tytuł sztuki najwyraźniej nawiązuje do podtytułu tego poematu – *o elementach wer-tykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*. Pozycja „na czworakach”, jaką raz po raz przybiera pisarz Laurenty, stanowi optyczny, teatralny ekwiwalent słów: „obecnie / spada się / poziomo”.

Laurentego nachodzą skądinąd pokusy podobne do tych, jakie Chór Złych Duchów nasłał na hrabiego Henryka. Są to, jak pamiętamy, „Dziewica”, „sława” i „Eden”. Rolę „Dziewicy, kochanki poety” podejmuje teraz seksowna Dziewczyna, która zbiera materiały do dysertacji o twórczości Laurentego, ale zamierzony wywiad z pisarzem przeobraża się w grę miłosną. „Sławę” z kolei uosabiają trzej panowie z orderami, najpewniej delegacja z ministerstwa: „medale wielki wagi panu przyniesły i jakieś wstęgi” – anonsuje gospodyni Pelasia – „jakieś «złote runo», tak mówiom «złote runo», (historyczny Order Złotego Runa pojawia się zresztą w *Nie-Boskiej komedii*: dostrzega go z ironią Pankracy na portrecie jednego z przodków w komnacie herbowej Henryka). Wreszcie „spróchniały obraz Edenu” powraca we *Śnie na jawie* (obraz II), kiedy to pokój Laurentego przemienia się w „zieloną, pełną światła i motyli łąkę”, a Pudel-Mefisto streszcza filozofię rajy utraconego: „Wszystko z ciebie wyleciało / zostało sparciąłe ciało”.

No właśnie, tyle mniej więcej pozostało u Różewicza z „majaków zbuntowanego romantyzmu”.⁸⁰ Wszystkie romantyczne mity – miłości, poezji i natury – powracają w karykaturalnej postaci: zamiast „kochanki poety” – „młoda początkująca” abiturientka, która nieskładnie

⁷⁹ Zapowiedzią poematu *Spadanie* był już wiersz bez tytułu z tomu *Poemat otwarty*:

Poruszamy się
poruszamy się prędeej
śpieszymy
coraz szybciej
i szybciej
krążymy
dokoła
lecz nie ma środka
jest wiele domów które stoją
ale nie ma środka
jest wiele dróg które biegną
ale nie biegną do środka

(PZ301)

Wiersz ten, datowany przez poetę: sierpień 1955 – marzec 1956, był za-pewne odpowiedzią na *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka (którego pierwodruk w „Nowej Kulturze” ukazał się właśnie w sierpniu 1955); Już wówczas cząstkowym rozrachunkom z poetyką socrealizmu przeciwstawił Różewicz krytyczną wizję świata, w którym zburzono kosmiczny ład.

⁸⁰ Zob. M. Janion, *Wstęp do Nie-Boskiej komedii*, s. XXXV i n.

dywaguje o „formie i treści”; natura to zasuszone w muzealnych gablotach, ulubione przez poetę gatunki „traw i krzewów”, po których rutynowo oprowadza wycieczkowiczów patetyczna Wdowa; dumny indywidualizm obłaskawiają ministerialne ordery; szatan wciela się w tresowanego, cyrkowego pudła. Szyderstwo z romantycznej ułudy?

Nie, Różewicz nie parodiuje *Nie-Boskiej komedii* (choć bez wątplenia parodiuje jej stylistykę), on ją – w nowej sytuacji poznawczej – pisze na nowo. Bo w świecie, jakim go rozpoznaje Różewicz, *Nie-Boska komedia* – tak jak ją napisał Krasiński – jest już niemożliwa.

Parodia jako katharsis

W *Nie-Boskiej komedii* poeta zostaje uwikłany w walkę światów. „Dramat prywatny” hrabiego Henryka zbiega się bowiem z „dramatem publicznym” (inaczej niż w *Dziadach*, gdzie biografia bohatera zostaje symbolicznie rozpołowiona na „dzieje Gustawa” i „dzieje Konrada”). „Uwiąż się dłoni mojej i wzięć” – kusi Dziewica na skraju przepaści; „wstań, porzuć dom i chodź ze mną” – perswaduje Pankracy u progu rewolucji; na poetę Henryka spadają dwie wielkie prowokacje – metafizyczna, czyli szatańskie pokusy, i historyczna, czyli widmo rewolucji. Otóż w Różewiczowskim świecie obie te romantyczne próby są właśnie niemożliwe. Oba plany, zarówno boski, jak i historyczny, uległy dewaluacji. Lapidarnie wyraził to Różewicz w wierszu *Nic w płaszczu Prospera*:

nic nadchodzi
nic w czarodziejskim płaszczu
Prospera
nic z ulic i ust
z ambon i wież
nic z głośników
mówi do niczego
o niczym

nic płodzi nic
nic wychowuje nic
nic czeka na nic
nic grozi
nic skazuje
nic ułaskawia

(PZ 512)

W tym świecie, gdzie „nic mówi do niczego o niczym” – nie można już rozegrać żadnego dramatu, nie ma bowiem jakiegokolwiek konfliktu wartości, a przede wszystkim brak protagonistów. W *Na czworakach* wieloplanowa przestrzeń dramatu romantycznego zostaje okrojona do wymiarów jednego pokoju, przekształconego w końcu w muzeum, po którym chodzi się w filcowych pantoflach:

Na biurku maszyna do pisania, w maszynę wkręcony arkusz papieru z ostatnim niedokończonym utworem, pęki gęsich piór, książka otwarta na stronie, na którą padło jego ostatnie spojrzenie, popielniczka, fajka, wędka, guzik, ostatnie listy, recenzje, anonimy, recepty, gazety. [...] Między meblami stoją oszklone gabloty, w których znajdują się koledzy, kochanki,

rękopisy, fotokopie, dokumenty, drobiazgi. Popiersia Laurentego (różnych wielkości) porostawiane po kątach.

(ST 400-401)

Romantyczny pejzaż mentalny zostaje wyparty przez współczesny muzealny kicz (tak zwane „izby pamięci”).

W brulionie dramatu (patrz: faksymile w tomie *Sztuki teatralne*) Pudel-Mefisto kusi Laurentego wizją... wczasów w Bułgarii: „będziecie słuchali ludowych kapeli w miłych lokalach”. Wczasy w Bułgarii! Oto dzisiejszy horyzont szatańskiej(?) prowokacji i cena zaprzędania duszy. Notabene Pudel-Mefisto „mówi różnymi językami włącznie z łaciną” – informują didaskalia; nie wadzi przypomnieć, że kilkoma językami władał też w scenie egzorcyzmów diabeł wcielony w Mickiewiczowskiego Konrada.

Jeśli *Nie-Boska komedia* była wielowymiarowym dramatem metafizycznym – w znaczeniu, jakie temu słowu nadała George Sand w *Szkicu o dramacie fantastycznym*, jeśli dramaturgia Witkacego była ciągłym dramatem „metafizycznego nienasyceńia” czy – jak chce Daniel Gerould – „dramatem osobistych, społecznych i metafizycznych stanów przejściowych”⁸¹, to *Na czworakach* trzeba już czytać jako dramat (komedię) pustej transcendencji⁸².

Nie ma piekła
nie ma nieba
więc twej duszy
mi nie trzeba.

(ST 394)

– aria Pudła-Mefista opisuje nową sytuację artysty, w której pamięć dawnych figur egzystencji nie znajduje już transcendentnego poręczenia. Nie ma natury, nie ma historii (bo nie jest nią polityka), brak zwłaszcza metafizycznej sankcji. Już nie „nie-Boska komedia”, lecz prawdziwa „nieboska komedia”! Operetka? Nie, Różewicz nie powtarza pomysłu Gombrowicza, nie chwytą się gotowej formy („bosko idiotycznej i doskonale sklerotycznej”), lecz nieustannie balansuje na krawędziach poetyk: „monumentalne motywy z oper Wagnera” przenikają się z muzyką cyrkową i z naturalistycznym nawoływaniem gosposi: „Zupa na stole!”

LAURENTY:

Złapałem się na tym, że trzy głosy we mnie mówią; dawniej bywało sielankowy albo apokaliptyczny a teraz doszedł byle jaki.

(ST 386)

Przypominam, że to Ludwik Flaszen, jeszcze w 1954 roku, powiedział: „Różewicz jest moralistą. Rzeczywistość u niego dzieli się na dwie połowy, apokalipsę i sielankę”.⁸³ A teraz doszła „bylejakość”?

Pejzaż otaczający dzisiejszego poetę stał się płaski i tandetny jak cyrkowa arena:

⁸¹ Zob. D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 450.

⁸² Pojęciem tym posłużył się Hugo Friedrich w odniesieniu do Baudelaire'a i Rimbauda; zob. tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa! 1978, passim.

⁸³ Wypowiedź w dyskusji o poezji Różewicza na łamach „Życia Literackiego” 1954, nr 33 (cyt. za: J. Błoński, op. cit., s. 257).

Między meble „zakradły się” jakieś kolorowe skrzynie, stołki, drabinki, obręcze [...]. Do pokoju w takt marsza wkracza Pelasia w stroju pogromczyni, wywija biczem. Niezręcznie. Po pokoju łązi Laurenty w opiętym cielistym trykocie, który marnie imituje nagość. Trykot marszczy się i zwisa jak stara skóra.

(ST 411)

Jeśli przyjąć, że nagość bywa częstym przymiotem postaci alegorycznych, uosabiających na przykład Prawdę, Piękno, Harmonię, Czystość, to udawana nagość Laurentego staje się alegorią na opak: alegorią nieokreśloności, braku właściwości.

Laurenty jako poeta obdarzony jest jednak nadświadomością swego położenia; mówi „na stronie”:

A więc to tak wygląda!

absolutny rozkład
brak przestrzeni
czasu miejsca akcji
akcji sensu i nonsensu...

(ST 386)

Apokaliptyczną wizję Krasińskiego – „co by było, gdyby Bóg oszalał” – Różewicz wypełnia dwudziestowiecznym doświadczeniem odejścia Boga. W świecie, który uległ metafizycznej katastrofie i obrócił się w nieboski chaos, gdzie „spada się poziomo”, poezja również traci swój przyrodzony „wertikalny charakter”. Powiadał Szekspir:

Oko poety biega w szczytnym szale
Z nieba do ziemi, a z ziemi do nieba;
I gdy zarysy nieznanych przedmiotów
Mkną w wyobraźni, w ciało je obleka
Pióro poety, nadając marzeniom
Miejsce, nazwisko i tło rzeczywiste.⁸⁴

Powiadał Hölderlin:

...nam trzeba pod burzami Boga
Stać z głową odkrytą, poeci!
Piorun Ojca, Jego samego
Uchwycić własną ręką, i wręczyć ludowi
Dar nieba, spowity w poezję.⁸⁵

Dla Różewicza powstanie nowego poematu nie jest już aktem rozpoznania przez poetę kosmicznego ładu, lecz staje się dziełem ślepego, bezosobowego przypadku:

Przez noc

⁸⁴ *Sen nocy letniej*, akt V, sc. 1. Przeł. S. Koźmian. W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, t. 2, Komedie, Warszawa 1958, s. 69.

⁸⁵ F. Holderlin, *Poezje wybrane*. Przeł. i wstępem poprzedził M. Jastrun, Warszawa 1964, s. 75.

pędzą dwa poematy
wyrzucone
naprzeciw
[...]
wpadają na siebie
ślepe

rozgromienie
obrazów
pękanie
zaciśnięcie
zmiżdżenie
przenikanie
konanie form
przerywa linię
zgniatą oddechy
wyłamuje słowa
wytapia rysy

zderzenie
nowy poemat
poemat trzeci
rodzi się w agonii
płynie przez
płodowe wody
ludzkości
[...]

(*Powstanie nowego poematu*, PZ 618)

Poezja – „dar niebios”, zasłyszana przez poetę „mowa Bogów”, jak jeszcze mówił „porażony przez Apolla” Fryderyk Hölderlin – przestaje być symboliczną osią świata. Tak jak w wizji Krasińskiego krzyż rzucony w otchłań przez oszalałego Chrystusa „rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozlatuje w kawałki”, tak w widzeniu Różewicza ulega rozgromieniu poezja. Z roztrzaskanych form „rodzi się w agonii poemat trzeci”–

nowotwór
zagadkowo uśmiechnięty
utajony
przygotowany
do nagłego
rozrostu.

(PZ 618-619)

Do sytuacji, w jakiej znalazł się Różewicz jako poeta, najlepiej przystaje metaforyczne zdanie Osipa Mandelsztama, zadziwiająco zresztą zbieżne z apokaliptyczną tonacją *Nie-Boskiej komedii*, a zwłaszcza z obrazem strąconego przez Boga w otchłań krzyża: „czas pę-

dzi wstecz z hukiem i świstem jak zatamowany potok i nowy Orfeusz rzuca swą lirę w bełkoczącą pianę: nie ma już więcej sztuki...⁸⁶

Otchłanią Różewicza jest rosnący śmietnik: „Śmietnisko «jak morze», od brzegu do brzegu. Śmietnisko aż po horyzont. [...] Może pobojuwisko. Olbrzymi śmietnik. Poligon. Nekropol. Jednak plaża. Plaża nadmorska” (*Stara kobieta wysiaduje*, ST 347).

Otchłanią Różewicza jest „bełkocząca piana” słów: „...wiem, że tych słów będzie jeszcze więcej i nie będę już ich zatrzymywał, zabijał, niech wypływają, wychodzą ze mnie, niech płyną. Nie pamiętam zaklęcia. Będę tonał w słowach. Utoniemy w słowach” („*Uczeń czarownika*”, PWA 114).

Oto sekwencja cytatów z notatki zatytułowanej *Namiętność*: „jestem miłośnikiem słowa drukowanego”, „pożeram wszelki zadrukowany papier”, „kiosk z gazetami jest dla mnie czymś w rodzaju sklepu rzeźniczego dla psa”, „mój pokój jest składem starego papieru”, „roczniki tygodników, miesięczników odkładają się w szafach i pod ścianami jak warstwy geologiczne”, „dopiero po połknięciu potężnej piguły z gazetowego papieru zabieram się, uspokojony, do pracy «twórczej»”, (PWA 125). W żartobliwej, autoironicznej tonacji doszedł tu do głosu jeden z głównych, zgoła obsesyjnych lęków Różewicza – uległość wobec demonicznej siły zadrukowanego papieru. Druk obdarza równym autorytetem każde słowo: absolutyzuje głupstwo, obiektywizuje kłamstwo, uświęca banał.

Co więcej, druk przekształca ulotną mowę w rozrastającą się materię, która zawłaszcza coraz większą przestrzeń. Cywilizacja druku obraca kulturę opartą na słowie w makulaturę. W miarę jak przybywa drukowanych słów, coraz bardziej kurczy się przestrzeń życia. Na początku było Słowo, koniec obwieści...

gnuśne porykiwanie
trąb ugniecionych
z makulatury
skręconych
z gazet

(*Ten szelest...*, PWA 84)

Poeta, chcąc nie chcąc, uczestniczy w tym powszechnym procesie przemiany słowa w papier; z coraz większym trudem przychodzi mu bronić „świata książek”:

POETA: Czytam już czterdzieści pięć lat jestem czytany przez te książki znam każdy grzbiet pochodzenie wiem gdzie są zakładki zostaw mi chociaż trzy książki

DRUGI: Podaj tytuły

POETA: Proszę o ten stary tom pism Adama Mickiewicza nakładem księgarni Westa w Brodach 1911 rok *Ewangelię Świętą Pana Naszego Jezusa Chrystusa* i jeszcze jedną... może Dyakowskiego *Naszą przyrodę*

DRUGI: Jeśli uzasadnisz ten wybór to otrzymasz wybrane księgi

POETA: Ja spożywam te księgi z tych książek rosnę tymi księgami oddycham słowa tych książek zamieniają się w moje ciało

DRUGI: Nic ciekawego nie powiedziałeś czy chcesz jeszcze coś dodać

POETA: Nie czego dotknę zamienia się w literacki frazes...

(*Sobowtór*, BM 96)

⁸⁶ O. Mandelsztam, *Puszkin i Skriabin*, w: tegoż, *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Przeł. i komentarzem opatrzył R. Przybylski, Warszawa 1972; s. 187. Metaforę „Orfeusza bez liry” odniósł do Różewicza Przybylski w swej książce *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 14.

Raz po raz w pisarstwie Różewicza dochodzi do głosu udręczenie banalnością, która otacza poetę, ale która i jemu się udziela, trywializując każdą wypowiedź. Rodzi się podejrzenie, że każdy nowy wiersz, każde słowo pomnaża jedynie sterty zadrukowanego papieru. „Dramat układasz” – podszeptował szatański Głos hrabiemu Henrykowi. Papier pomnażasz – zdaje się wciąż mówić sobowtór Różewicza. Już w wierszu *Uczeń czarnoksiężnika* z tomu *Niepokój* (1947) Różewicz pisał:

Po co rozwiązałem język
utraciłem milczenie złote
gadula nie powiem nic nowego

(PZ24)

W dwadzieścia lat później, w wierszu *Sezon 1966*, powtarzał:

oto problem godny poety:
jak wierszy nie pisać
jak nie napisać
jeszcze jednego wierszyka

(PWA 104)

Z tą świadomością „falszywej” poezji, „falszywego” poety Różewicz musiał w końcu natrafić na *Nie-Boską komedię*. Odnalazł w niej również bliską sobie świadomość przejściowości epoki, demaskatorską podejrzliwość wobec słowa i autorską ironię.

Różewiczowska antyutopijna wizja natury i kultury – „wodospad śmieci i odpadków” z dramatu *Stara kobieta wysiaduje*⁸⁷ – znajduje w *Na czworakach* dopełnienie w parodystycznym (a więc w pełni rozmyślnym!) słowotoku⁸⁸. Mieszają się wszelkie możliwe, niegdyś starannie oddzielane regiony słowa: wzniosłe i tandetne, kapłańskie i błazeńskie, kaznodziej-skie i obsceniczne, rym częstochowski i polski heksametr. W tym dramacie nie ma bodajże ani jednego „słowa własnego” poety, wszystkie kwestie zdają się zarazić parodystycznymi odniesieniami, ale te odniesienia rzadko kiedy są jednoznaczne. Z reguły jesteśmy odsyłani do kilku naraz, najczęściej antagonistycznych wzorów językowych.

HERMAFRODYT: O! ukryj się w ukryciu domowym, otocz kolcami, aby bezecna ręka nie śmiała się dotknąć ciebie...

PELASIA: Co też ojciec baje za ambaje
chce dziewczka to niech daje
pupa nie mydło
to się nie zmydli

⁸⁷ Por. J. Kelera, *Rosnący śmietnik Różewicza*, w: tegoż, *Takie były zabawy, spory w one lata. Szkice i felietony teatralne 1968-1972*, Wrocław 1974, s. 90-101; K. Puzyna, *Ostatni dramatopisarz. Czarna plaża*, w: tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*. Warszawa 1971, s. 136-148; M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973, s. 397-399; R. Przybylski, *Śmierć poety*, w: tegoż, *Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach*. Warszawa 1985.

⁸⁸ O roli parodii we wcześniejszej twórczości Różewicza zob. H. Vogler, Warszawa 1972, s. 38 i n. Vogler przypomina między innymi zdanie wypowiedziane w Mannowskim *Doktorze Faustusie* przez Adriana Leverkühna: „wszystkie środki i konwencje artystyczne mogą już dzisiaj służyć tylko do parodii”.

a od tych moralistów
to już mnie mdli
[...]

HERMAFRODYT: Godność twoja niechaj będzie za kolce, jedno spojrzenie niech zachwałność rozpustnika poskromi, na jedno słowo twoje niech oniemieje język plugawy.

DZIEWCZYNA [...] Mówcie, co chcecie, ale to fajne, co on gada.

HERMAFRODYT: Strzeż się, jeden brudny robak na lilii, a już zginęła jej piękność.
(ST 395)

I znów, podobnie jak w przytoczonym na początku dialogu pomiędzy Pudlem a Laurentym czy w niemal każdym dowolnie wybranym fragmencie sztuki, pastisze „wysokiej” literatury – tym razem bodaj *Kazań i Żywotów świętych* Piotra Skargi – przenikają się z „grafomańskimi” rymowankami, w których posłyszec można samorodne dziecięce wyliczanki, „namolne” powiastki Stanisława Jachowicza, sprośne wiersze Jana Lemańskiego, „straszne” wierszyki Witkacego i pospolite rymy szaletowych napisów. Różewicz wydobywa na powierzchnię dialogu różnorodne uwikłania naszej mowy, od obowiązkowej lektury wieszczów po „sam nie czuję, jak rymuję”. Refreniczna fraza z *Marii* Malczewskiego: „Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie”, przenika się z oklepanką Jachowicza: „Nie rusz, Andziu, tego kwiatka, / Róża kole – rzekła matka...” Nawet kanwę dramatu wziętą z *Fausta* Goethego przesyca lokalny koloryt: Dziewczyna, obdarzona znaczącym imieniem Małgorzata, ni stąd, ni zowąd mówi Asnykiem, a Pudel-Mefistofeles świntuszy po młodopolsku. Niemniej nie jest to żaden literacki kabaret. Wszzechogarniająca parodia odgrywa tu rolę oczyszczającą. „Miłośnik słowa drukowanego” zwraca swoje lektury. Parodia u Różewicza to katharsis języka.

Między blasfemią a poezją

Na dobrą jednak sprawę format dramatu *Na czworakach* unaoczni dopiero Epilog. Ostatnie słowa Laurentego:

Przeklęty ja przeklęty
i moje ekskrementy

(ST 412)

– są w pierwszej instancji skatologiczną parafrazą ostatniej kwestii hrabiego Henryka, ale w tej szyderczej skatologii trzeba również dosłyszeć echo jednego z napisów na murach Paryża w maju 1968 roku, kiedy to „europejska stolica sztuki” przemieniła się w „obóz rewolucji”. W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* znajdujemy notatkę Różewicza z tego czasu:

„Jestem w Paryżu. Odczytuję napisy. Idę obok «Odeonu». Czytałem tu wczoraj wiersze. Słyszeć było salwy. To jeszcze nie ostre naboje. To pociski z gazem łzawiącym, granaty, wycie syren, pożary. Ryk tłumu. Płonące samochody. Czytamy wieczorem wiersze. Piękna dziewczyna podaje mi karteczkę. Strajk generalny. Brnę przez usypiska, przez śmietniki ulic. Odpadki gniją. Rosną barykady. [...] Rewolucja. Rewolucja. Następnego dnia w «Odeonie» czytamy jeszcze wiersze. [...] Przez mury wdzierają się krzyki, słyszeć detonacje, ryk i wycie

syren alarmowych. Poezja? Idę w obłoku zjadliwego żółtego gazu. Oczy mam załzawione. Barykady. Pożary. Następnego dnia «Odeon» opanowały Komitety Rewolucyjne. Idę wzdłuż muru, czytam napisy na ścianach. Wymalowane czerwoną pomadką do warg, smołą, ołówkiem. Wiersze? Dramaty? Literaci?! Przepisuję jeden z tych napisów. Dla pamięci. L'ART C'EST DE LA MERDE” (PWA 145-146).

Trudno posunąć się dalej w blasfemii. Skatologia jest właściwie kresem bluźnierstwa w sztuce, przynajmniej w domenie Słowa. Po kwestii: „Przeklęty ja przeklęty / i moje ekskrementy”, reszta roli Laurentego może więc być co najwyżej pantomimą. Ale Laurenty, choć „powtarza” słowa poety Henryka, w żaden sposób nie może już powtórzyć jego samobójczego gestu:

Obecnie gesty te nie mają większego
znaczenia
w świecie współczesnym
dno zostało usunięte

ciągłe spadanie
nie sprzyja postawom
malowniczym pozycjom
niezłomnym

(*Spadanie*, PZ 593)

Lecz oto w finalnym *Śnie na jawie* szydercza tonacja dramatu nagle szlachetnieje: „*Widzimy ptaka-poetę, który usiłuje unieść się w powietrze, odlecieć. Na ścianach mającą ciemnie ludzi. Zapada ciemność. Widać jeszcze białe poruszenia piór. Potem powoli przejaśnia się...*” Tu Różewicz zawiesza ruch. Nie wiemy, czy to próba daremna, czy uwieczniona wzlotem – a i wówczas – czy lot nie zakończy się upadkiem.

O ile cały dramat ufundowany został na parodystycznej erupcji języka i nieustannie odwołuje się do historycznoliterackiej pamięci, o tyle Epilog „napisał” Różewicz już poza słowem – właśnie dla teatru. Tradycyjna egzegeza filologiczna powinna teraz ustąpić miejsca interpretacji ikonologicznej.

W studium *Symbole i obrazy* Jan Białostocki referuje rozprawę Fritza Saxla o zmienności i trwałości znaczenia obrazów, w której jednym z analizowanych wędrownych wyobrażeń jest właśnie uskrzydłona postać ludzka. „Ukazana w późnoantycznym dziele sztuki, może ona oznaczać boginię Nike bądź personifikację zwycięstwa, bądź wreszcie chrześcijańskiego anioła. Sposób odczytania dzieła zależy od datowania, od jego funkcji, od kontekstu, w jakim postać występuje. Może to być pogańska bogini lub chrześcijański anioł – różnica jest przecież ogromna, a jednak nadrzędny, ogólny sens można odczytać podobnie. W obu przypadkach chodzi o postacie, które zajmują pozytywne, wywyższone miejsca w jakimś systemie myśli i wartości. Człowiek posiadający skrzydła – rzecz niespotykana w zwyczajnym życiu – przewyższa innych ludzi, przynależy już po części do sfery boskiej, może być posłańcem bogów, a nawet półbogiem. W późniejszej sztuce postacie uskrzydłone pełnią często funkcje alegoryczne. Treść wyrazowa obrazu daje się więc pojąć, czasem lekko wyczuć, nawet wówczas, jeśli nie potrafimy ściśle określić jego znaczenia w pierwotnym, oryginalnym kontekście.”⁸⁹ Ów wywyższający charakter skrzydeł opisał zresztą już Platon w *Fajdrosie*: „Przyrodzoną mają skrzydła siłę, to, co ciężkie, podnosić w górę, w niebo, gdzie bogów rodzina

⁸⁹ J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, t. 1, s. 37 (tytuł referowanej pracy Saxla: *Continuity and Variation in the Meaning of Images*).

mieszka. Żadne ciało nie ma w sobie tyle boskiego pierwiastka, co skrzydła.”⁹⁰ W polskiej literaturze najpełniejszym, najbardziej sugestywnym poetyckim wyrazem przekonania o nadprzyrodzonej mocy, jaką skrzydła obdarzają poetę, stała się oczywiście Mickiewiczowska Improwizacja:

Zrzucę ciało i tylko jak duch wezmę pióra –
Potrzeba mi lotu,
Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu,
Tam dojdę, gdzie graniczą Stwórcy i natura.

(w. 91-94)

Ale w finale *Na czworakach* nie mamy właściwie żadnego literackiego sygnału, który by uprawniał to akurat odniesienie. Rozegranie sceny wlotu „ptaka-poety” środkami wyłącznie pantomimicznymi wskazuje, że Różewiczowi chodzi teraz o uniwersalny p r a o - b r a z, a nie o którąkolwiek z jego poetyckich realizacji. „Gdy tylko w ludzkim sercu jakieś uczucie wznosi się, wyobraźnia przywołuje niebo i ptaka” – pisze Gaston Bachelard w *Poetyce skrzydeł*, jednym z rozdziałów książki *Powietrze i marzenia (L'Air et les songes)*. „Dlatego właśnie, że w wyobraźni przeżywamy lot szczęśliwy, dlatego że lot oniryczny bardzo często – na przekór wszelkim pouczeniom psychoanalizy klasycznej – wyraża p o ż ą d a n i e c z y s t o ś c i – dlatego właśnie ptakowi, który za dnia przecina niebo, przypisujemy tyle zalet m o r a l n y c h.”⁹¹

Nieprawdopodobnie karkołomne zadanie dla inscenizatora! Trudności związane z przedstawieniem lotu ludzkiego analizował zresztą Bachelard: „Rychło wychodzi na jaw, że s k r z y d ł a l u d z k i e przysparzają tylko kłopotów. Czy są wielkie, czy małe, opadające czy sterzące, pierzaste czy gładkie – brak im dynamiki: wyobraźnia nie poddaje się; posąg skrzydlaty nie jest posągiem uskrzydłonym.”⁹² Podobnie dzieje się w teatrze; parafrazując Bachelarda można by powiedzieć, że skrzydlaty aktor zawieszony nad sceną na teatralnym flugu nie jest jeszcze aktorem wzlatującym. I Różewicz bynajmniej nie ukrywa konfliktu poetyckiej wizji i scenicznej materii, przeciwnie – niczym Witkacy – daje drobniagowe techniczne wskazówki, jak wywołać stosowny e f e k t, ostentacyjnie odsłania całą tandetę teatralnej iluzji: „*Pelasia przywiązuje do obu dłoni Laurentego po kilka białych, długich ptasich piór. Umacnia te pióra deseczkami, przywiązuje sznurkami*” (ST 412).

Deseczki, sznurki... Alegoria poety-ptaka szyta jest grubymi nićmi – zdaje się mówić Różewicz, przekładając na język teatru to, o czym pisał autor *Wyobraźni poetyckiej*: „niepodobna prawie przystosować skrzydeł ptasich do postaci ludzkiej”. Laurenty nie przemieni się w ptaka, tylko w ułomną hybrydę: „*wodzi tymi kalekimi rękami – połamanymi skrzydłami – po stole po papierze [...] pisze równocześnie lewą i prawą ręką. Dyszy ciężko. Skrobie palcami, pazurami...*” (ST 412). Goetheańskie „Śpiewam, jak śpiewa ptak” obraca się w „drapanie i szelest, mruczenie i krzyki”. Zamiast niebiańskiego śpiewu poety rozlegają się jedynie dysharmonijne, nieartykułowane dźwięki, fizjologiczne odgłosy ciała i mechaniczny szelest

⁹⁰ Przełożył W. Witwicki, cyt. za: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975, s. 185.

⁹¹ G. Bachelard, op. cit., s. 185-186.

⁹² Ibidem, s. 194. Na temat skrzydlatych bądź latających postaci w widowiskach teatralnych oraz trickowej techniki lotu jako jednego z ulubionych efektów teatru romantycznego por. M. A. Allévy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*. Przeł. W. Natanson, Warszawa 1958; zob. też: Z. Raszewski, *O teatralnym kształcie „Balladyny”*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-3, s. 153-186 (obok tekstu bogata ikonografia).

papieru. Nasuwają się raczej skojarzenia bądź z ptasio-ludzkimi metamorfozami w malarstwie Maxa Ernsta, bądź z hybrydycznymi postaciami na obrazach Jana Lebensteina.

Właściwie mogłaby już opaść kurtyna, ale Różewicz wprowadza jeszcze jeden nieoczekiwany kontrpunkt, weryfikujący cały dramat. Zaciekłym parodiom i pastiszom, doprowadzonym do skatologicznej postaci, przeciwstawia na koniec Pieśń XXIV z *Ksiąg wtórych* Jana Kochanowskiego, której trzy pierwsze strofy cytuje w nieskazitelnie czystym brzmieniu:

Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony
Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony
Natury: ani ja już przebywać na ziemi
Więcej będę; a większy nad zazdrość, ludnemi

Miasty wzgardzę. On, w równym szczęściu urodzony,
On ja, jako mię zowiesz, wielce ulubiony
Mój Myszkowski, nie umrę ani mię czarnymi
Styks niewesoła zamknie odnogami swymi.

Ostatnia z przywołanych zwrotek to – w kontekście całej sceny – właściwie zlizyzowane *d i d a s k a l i a* (takie, jakie często spotkać można w dramatach Wyspiańskiego) naocznej przemiany człowieka w ptaka:

Już mi skóra chropawa padnie na goleni,
Już mi w ptaka białego wierzch się głowy mieni;
Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają,
A z ramion sążeniste skrzydła wyrastają...

(Kurtyna)(ST 413)

Jakie zatem przesłanie niesie pieśń Kochanowskiego, jeśli zważyć, że została umieszczona w miejscu tak ważnym – w samym wygłosie dramatu, tuż przed opuszczeniem kurtyny? Czy ma pogłębiać dysonans między „archetypem” poety a jego współczesnym wcieleniem, a więc potęgować Różewiczowską ironię? Czy może raczej odgrywa rolę podobną do tej, jaką spełnia finałowy okrzyk w *Nie-Boskiej komedii* – znacząłaby więc tyle, co: „Poezjo, zwyciężyłaś!”

Jak Goethe *Fausta*, jak Krasiński *Nie-Boską komedię*, jak Gombrowicz *Operetkę* – Różewicz opatrzył *Na czworakach* podwójnym finałem. Poeto, przegrałeś, twoje życie jest błazństwem – mówi pierwszy. Poeto, zacznaj na nowo, poezja jest nieśmiertelna, a w tobie cała nadzieja – mówi drugi. Zawieszenie ostatniego obrazu pomiędzy arcydzielną staropolską frazą Kochanowskiego a ordynarnym teatralnym kiczem, nagłe przejście od cyrkowej błaznady do szlachetnego patosu, splot teatralnej degradacji i poetyckiej afirmacji, dialektyka scenicznej iluzji i deziluzji – wszystko to sprawia, że właściwie nie sposób unieruchomić tej gry wyobraźni w jakiegokolwiek znanej konwencji. „Nie wiedzieliśmy, jak się zachować wewnętrznie” – wspomina premierę dramatu Marta Piwińska. „Śmiać się czy płakać, czy wybaczyć poecie ten nietakt. Chciał być za blisko – i oddalił. Publiczność «umie» dystans i «umie» (starsza publiczność?) wczucie. Ale jedno i drugie razem? A tu o coś mniej więcej takiego chyba by chodziło.”⁹³ Ten finał jest tak dziwny, tak „nie na miejscu”, tak niepokoją-

⁹³ M. Piwińska, *O Różewiczu bez okazji*, „Polityka” 1975, nr 39.

Oto rozwiązanie finałowej sceny w prapremierowej inscenizacji Jerzego Jareckiego: „...światło przygasa, scenę spowija czerwony odbłask i rozlega się potężny głos męskiego

cy, że w tej bezradności? zażenowaniu? zdumieniu? chciałoby się już tylko powtórzyć słowa Mickiewicza z wykładu o *Nie-Boskiej*. „zakończenie dramatu jest wspaniałe, nie znam nic równego”. Tylko jak dziś ubezpieczyć takie słowa przed patosem?

Nie-Boska komedia, obdarzona w burzliwych dziejach recepcji wszelkimi możliwymi epitetami, od „niezrównanego arcydzieła” po „kicz przeraźliwy” i „arcydzieło” na powrót, pomawiana o „reakcyjność” i podziwiana za profetyzm, w parodystycznej parafrazie Tadeusza Różewicza przekształciła się we współczesną tragifarsę, a jednocześnie okazała się dramatem o c z y s z c z a j ą c y m z „winy” literatury. Odczytana jako dramat o nowożytnym poecie, pozwoliła Różewiczowi na rozprawę ze spetryfikowanym w muzealnej postaci mitem poety-olimpijczyka. Odtąd Różewicz krąży wokół „wygnańców” stanu literackiego, Marii Komornickiej oraz Franza Kątki, którzy stają się bądź jawnymi, bądź utajonymi bohaterami nowych dramatów: *Białego małżeństwa*, *Odejścia Głodomora*, *Pułapki*. Ich imaginowane biografie są nowym stanem skupienia Różewiczowskiej dramaturgii.

chóru śpiewającego Pieśń XXIV. [...] Laurenty powstaje, z trudem wdrapuje się na fotel, potem na biurko. Rozpaczliwie macha rękami, jakby chciał wznieść się w powietrze.

I oto z góry poczyną opadać na Laurentego strumień białych ptasich piór. Lecą i lecą. Cała sceniczna gromada skupia się w niemym zachwyceniu. Kiedy chór dochodzi do apostrofy do Myszkowskiego, Laurenty zaczyna wolno wznosić się do góry [na flugu – przyp. Z.M.]. Obserwatorzy podnoszą ręce i przyłączają swe głosy do głosów chóru, zastygając na podobieństwo jakiejś renesansowej grupy z Wniebowstąpienia. Laurenty majestatycznie znika ponad ramą sceniczną. [...] Ale za chwilę znów spływa w dół Laurenty-kukła. Teraz już sam fruwa. Tam w górze wyrosły mu prawdziwe skrzydła, z godnością, jako ptak, krąży nad zgromadzeniem. Zdaje się szukać wyjścia.

Znajduje niespodziewanie. Oto bowiem otwiera się nagle segment tylnej ściany, niczym brama niebieska, ukazując wolną przestrzeń – fragment granatowego nieba. Laurenty zwraca się w tę stronę. Jego uskrzydłona sylwetka majaczy jeszcze przez chwilę na tle firmamentu, oddała się, wreszcie znika w scenicznych przestworzach” (H. I. Rogacki, „*Na czworakach*” – *zarys przedstawienia. Próby zapisu*, „Dialog” 1972, nr 12, s. 147).

PULAPKA CIAŁA

BIAŁE MAŁŻEŃSTWO I EROS TRAGICZNY

KONRAD

Daj mi rząd dusz!

(Mickiewicz, Dziady cz. III)

HENRYK

Dajcie mi człowieka!

(Gombrowicz, Ślub)

KORDIAN

Jam jest posąg człowieka na posągu świata.

(Słowacki, Kordian)

BIANKA

Jestem, jestem... twoim... bratem...

(Różewicz, Białe małżeństwo)

Wypadek przy pracy?

W kulturze polskiej raz po raz daje się we znaki niedostatek „poczucia roli antraktu” jako formy autoterapii, brak więc umiejętności podejmowania (i porzucania) odmiennych ról, wycucia umowności niektórych zachowań, brak aprobaty dla naruszeń raz przyjętej normy. Zdogmatyzowany kanon literacki podsuwa Polakowi antologię wypisów i rytualny, bezkrytyczny styl lektury, a nawet – jedynie dozwolony sposób mówienia o literaturze.

„Historia literatury... Owszem, ale dlaczego tylko dobrej literatury? Zła sztuka może być bardziej charakterystyczna dla narodu. Historia grafomanii polskiej więcej może powiedzieć nam o nas niż historia Mickiewiczów i Prusów.” Historię literatury polskiej „należy pisać na opak, to znaczy jako historię tego, co nie zostało dokonane”⁹⁴

W *Białym małżeństwie* Tadeusz Różewicz uprawia taką właśnie „historię literatury na opak”, historię niedokonanych i wstydlivych przemilczeń. Dramat Różewicza, spełniając u t a j o n e zamówienie, nie mieści się już w oficjalnym horyzoncie oczekiwań. Dlatego poniekąd zrozumiała jest konsternacja zachowawczych krytyków po jego opublikowaniu w 1974 roku: „Jest faktem tragicznym, gdy pisarz do tego stopnia traci zmysł kontroli nad własną wy-

⁹⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik (1953-1956)*, Paryż 1957, s. 104, 224. O roli „antraktu” w kulturze zob. J.M. Łotman, *Tieatr i tieatralnost’ w stroje kultury naczala XIX w.*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*. Praca zbiorowa pod red. M.R. Mayenowej, Wrocław 1973.

obrażnią. Jest faktem smutnym, że w chwili, gdy miłośnicy teatru oczekują od autora *Kartoteki* nowego utworu na miarę ich oczekiwań i jego możliwości, Tadeusz Różewicz bawi się członkiem.⁹⁵ *Białe małżeństwo* bez wątpienia wstrząsnęło w posadach całym środowiskiem krytyków teatralnych. Jeśli *Na czworakach* wzbudziło u kilku recenzentów jedynie chwilowy niepokój i niegroźne posądzenia o regres, to kolejna sztuka zmusiła co światlejszych do naturalnej weryfikacji przyjętych formuł, innych – wprawiła w trudne zakłopotanie. Wydawało się, że ciągle prowokująca twórczość teatralna Różewicza, raz zaklasyfikowana jako „dramaturgia otwarta”, została wreszcie oswojona. Tymczasem Różewicz publikuje „normalną – wedle słów autora – pełnospektaklową sztukę, z początkiem i końcem” oraz dobitną (choć wieloznaczną) pointą, zawsze „awangardowy” dramaturg postuluje nagle „dekorację prawie operową – las jak z bajki” i biedermeierowski salon. Na domiar złego, jeszcze ten podejrzany, niejasny erotyzm... I tu zaczyna się fatalny ciąg nieporozumień.

W procedurze „oswojenia” nowego dramatu wysiłek niektórych zdezorientowanych recenzentów nie skupił się – jak by wypadało – na próbie zrozumienia utworu, lecz zmierzał – poprzez skryte insynuacje i jawne napaści – do strywializowania tekstu („twórca po prostu puścił bączka”) i ubezwłasnowolnienia autora („erotoman”). Na uwagę swego rozmówcy, że „niektórzy recenzenci widzą w tej sztuce tylko tyłek”, pisarz odpowiada: „No bo recenzenci – niektórzy, niektórzy! – to są dupy po prostu. Dlatego widzą tylko to...”⁹⁶ Nie pierwszy raz Różewicz odpłaca pięknym za nadobne.

Białe małżeństwo nie jest czężą zabawą znudzonego awangardzisty, jakimś monstualnym porno-rebusem złożonym z cytatów w modnym podówczas stylu retro. Trudno też uznać ten dramat za „wypadek przy pracy” zniechęconego pisarza. Co więcej, śledząc uważnie rozwój twórczości Różewicza, można się było wręcz spodziewać podobnego utworu (jego załączek tkwił już w „tak zwanej komedii” *Wyszedł z domu*, 1964). Nie należy się również dziwić głosom oburzenia. „Ilekroć awangardy odsłaniają zakamarki rzeczywistości prywatnej, tylekroć są oskarżane albo o babranie się w brudach, albo o perwersję i chorobliwe zboczenia.”⁹⁷

Pusty konfesjonał, czyli spowiedź stereotypów

Na środku sceny (saloniku) stoi p u s t y konfesjonał. Na jego stopniach Matka zwierza się Kucharci z życia małżeńskiego. Kucharcia klęcząc obok pani opowiada z kolei o pozamałżeńskich zwyczajach Byka-Ojca. „*W pustym konfesjonale czasem tylko cos zgrzyta, skrzypi, piszczy.*” Pusty k o n f e s j o n a ł b e z b o g a – „konfesjonał ludzki” – implikuje spowiedź nie „świętą”, ale „ludzko ludzką”. Tu człowiek staje nie w obliczu Boga, lecz „drugiego” – człowiek spowiada się człowiekowi: kucharka swjej pani, a pani – kucharcie.

Nie jest to spowiedź grzechów, lecz spowiedź stłumionych popędów i lęków. Treści podświadome podlegają tu tematyzacji: „widzę wszystko nieczysto”, „nienawidzę Ojca” (Bianka), „pożadam każdej” (Byk-Ojciec), „nienawidzę go od naszej nocy poślubnej” (Matka), „wszystko kusi” (Dziadek). Poprzez indywidualne kompleksy ujawnia się wszechobecny t e r r o r p ł c i. Jest to zarazem spowiedź uwewnętrznionych stereotypów szeroko rozumianej kultury: „chciałabym być żołnierzem” (Bianka), „myślałem... że myśl o życiu wiecznym,

⁹⁵ NN, „Teatr” 1974, nr 9, s. 7.

⁹⁶ *Na temat i nie na temat. Z Tadeuszem Różewiczem z okazji premiery „Białego małżeństwa” w Sztokholmie rozmawia Józef Kelera*, „Odra” 1976, nr 6, s. 65. Por. NN, *Bączek w zapachu retro*, „Teatr” 1975, nr 5.

⁹⁷ M. Janion, *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 9.

pozagrobowym stanie się tarczą i obroną przed pokusami” (Dziadek), „bali się, że zostaną starą panną” (Matka), „przecie to ciężki grzech tym sposobem i rozgrzeszenia nie dostanę” (Kucharcia). Poprzez kulturowe nakazy i wzmówienia manifestuje się t e r r o r j ę z y k a. Płeć i język to dwa równoległe, choć odmienne systemy uwikłania człowieka. Spróbujmy zatem poszerzyć „psychoanalizę spowiedzi” o „semiotykę zachowań” poszczególnych postaci.

Dziadek, czyli „służba” i „chuć”

Imperatyw seksu i stereotyp Sarmaty – tu rozumiane konfliktowo – kierują zachowaniem Dziadka. Dziadek, świadomy „dostojeństwa wieku” i przynależnych mu „honorów”, chciałby spełnić oczekiwania otoczenia – „jako stary, ale wierny wojownik” – służyć wnukom i pokoleniom, narodowi i społeczeństwu, otoczyć opieką współobywateli: włościanina i kupca, rzemieślnika i fornała... Zarazem jednak ponosi go męska (utracona?) kondycja, uwodzą pokusy ciała. „Ta dłoń, która winna ująć s t e r n a n i w i e, c z e p i g ę p ł u g a, ta dłoń nawykła do s z a b l i i pióra... wszystko kusi, wszystko wodzi na pokuszenie...[...] zamiast zasiadać w panteonie, ciągle myślę, czy dobrze wyglądam... oglądam się, przyglądam... te pupki, te cycuszki, pośladki, myślałem, że uwolniony od zwierzęcych żądz oddam się medytacji w eremie... ale gdzie tam...” (BM 23; podkr. Z.M.).

Pupki, cycuszki, pośladki – oto anatomia cielesnych pokus, t e r r o r s e k s u. Ster na niwie, czepiga pługa, dłoń nawykła do szabli i pióra – oto prawie cały repertuar szlachecko-sarmackich powinności, sformułowanych przez literaturę stereotypów zachowań, t e r r o r s ł o w a.

Cztery rzeczy w Polsce znane:
Pług i k o s a na ugorze,
S z a b l e w ogniu hartowane –
I p i e ś ń ludu Święty Boże!

(Wincenty Pol,
Cztery rzeczy, podkr. Z.M.)⁹⁸

To właśnie romantycy w kraju – Wincenty Pol i niezliczeni imitatorzy – literacko utrwalili obowiązujący wzorzec kultury. Zrymowane („blizny – ojczyzny”, „dziarski – barski” itd.) pieśniowe stereotypy nie tylko łatwo „wpadały w ucho”, ale – co ważniejsze – zapadały głęboko w zbiorową podświadomość. Uwewnętrzniiony stereotyp nabiera cech swoistego imperatywu, działa jak „archetyp” w najbardziej nieoczekiwanych sytuacjach.

CIOTKA: To pewnie prezent ślubny dla młodej pary.

DZIADEK: Szczęść Boże młodej s z p a r z e... pfy! co to chciałem powiedzieć, nie wiem, czy pan Feliks naprawił już sieczkarnię...

(BM 65; podkr. Z.M.)

Gdy Dziadek – w przypiływie sarmackiego „poczucia roli antraktu” – popełnia „omyłkę freudowską”, zmieniając skutek „przejęzyczenia” zbożne błogosławieństwo w obsceniczną

⁹⁸ W. Pol, *Wybór poezji*. Wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion. Wrocław 1963, s. 119.

aluzję (terror seksu), natychmiast ratuje sytuację i normę zachowania odwołując się do niezawodnego „archotypu” gospodarza (terror literatury).

Śledząc „romantyczne dzieje stereotypu Sarmaty” Janina Kamionkova dostrzega wewnątrz literackiego wzoru kultury sarmackiej trzy warianty: rolniczy (wzór gospodarza, mit oracza, kult pługa), rycerski (kult szabli i konia) oraz biesiadno-junacki (kult stołu i zabawy). Na próżno jednak usiłowałibyśmy usytuować postać Dziadka pośród tych typologii.⁹⁹ Dziadek jest bowiem nie tyle wcieleniem wzoru kulturowego Sarmaty, co raczej projekcją zbiorowej wyobraźni narodu przez ten wzorzec zdominowanej. Zbiorowa wyobraźnia traci wprawdzie z pola widzenia sam wzorzec, ale zachowuje upodobanie do właściwych mu gestów i rekwizytów. Te gesty i rekwizyty to ślady dawnych rytuałów i symboli, które niegdyś służyły utrwalaniu określonych wartości, dziś – już tylko stereotypów. Klisze nakładają się jedna na drugą, tworząc prawdziwą magmę zachowań: stary szlachcic, kombatant bliżej nieokreślonych potyczek, a zarazem sielanin na roli, poczciwy gospodarz, przy tym smakosz (czy tylko kulinarny?): „wszystkie najlepsze smaki w kuperku, nie w głowie...”, i... erudyta (nieco w typie pana Jowialskiego, tylko że cokolwiek powie, od razu zamienia się to w ob-scenum).

Erotyzm czy służba – oto komediowo rozegrany prywatno-społeczny dramat starego Sarmaty. Służba ojczyźnie: czy to pługiem, czy to szabłą, czy to piórem – stała się drugim instynktem Polaka. Ale „chuć” i „służba” to dwa antagonistyczne żywioły.

Ciotka, czyli „erotyzm po polsku”

Literatura stworzyła jednak formułę pojednania erotyzm mu ze służbą. Tą formułą stał się swoiście polski, idyllicznie wystylizowany „erotyzm ułański”:

Wojski odszedł, a starcy, zaczerpnawszy miodu,
Zadumani zwrócili oczy w głąb ogrodu,
Gdzie ów dorodny ułan rozmawiał z panienką.
Właśnie ułan ujawszy jej dłoń lewą ręką
(Prawą miał na temblaku, widać, że był ranny),
Z takimi odezwał się słowami do panny:
Ja nie fanfaron, chciałem mą własną zasługą
Zyskać twe względy, choćby przyszło czekać długo.
Nic nas nie nagli, zwłaszcza że wczora wieczorem
Dano mi rozkaz zostać w Litwie instruktorem
W pułku tutejszym, nim się z mych ran nie wyleczę.

(Pan Tadeusz, Ks. XI)

Umizgi ułana z dziewczyną, czyli Tadeusza z Zosią, są napiętnowane „żołniersko”. „Prywatność” przenika się tu z „oficjalnością”, „intymność” ze „Służbą”, „romans” ze „Sprawą”. Zraniona ręka (i to na temblaku!) Tadeusza w miłosnej scenie dwojga kochanków to narodo-wy stygmat; erotyzm po polsku. Scena ta wejdzie w najróżniejszych, mutacjach do ulubionego repertuaru rodzimej literatury. Zanika wprawdzie idyllizm, ale schemat pozostaje ten sam.

⁹⁹ Zob. J. Kamionkova, *Romantyczne dzieje stereotypu Sarmaty*. w: *Studia romantyczne*. Praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973.

Nie mówmy już o Sienkiewiczu! Można odnaleźć tę figurę miłości i współcześnie, choćby w literackiej i filmowej twórczości Tadeusza Konwickiego:

„I zdieram z jej ramion sukienkę i ona roztrzęsionymi rękami ściąga ze mnie kurtkę, potem zdejmuję automat, który ukrywam pod pachą. Już prawie nadzy przytulamy się do siebie, żeby podzielić się tą odrobiną ciepła.

– Słyszysz, strzelają?”¹⁰⁰

Tyrtejskie pogłosy „ułańskiego erotyzmu” odnajdujemy w *Białym małżeństwie*. Ciotka ujawnia losy swego zameścia: „...Michał z g i n ą ł w p o t r z e b i e, dosłownie w trakcie konsumowania naszego związku... ale to były takie czasy; ledwie dosiadł – już trąbią wsiadanego, nim się obejrzyysz, znów trąbią zsiadanego... no cóż, a ja zostałam ze świecą w dłoni i z wiankiem przekrzywionym na głowie” (BM 48; podkr. Z.M.). Polak miotający się między kobietą a koniem to wysmakowana, obsceniczna replika motywu żołnierskiego pożegnania ukochanej. W dwuznacznej relacji Ciotki słyszymy znajomy skądinąd „wrzask trąbki”.

... – Słyszysz ten gwar dziki?

Patrz – księżyc pobladł – umilkły słowiki –
Trąba powstania zawrzała! –

Prędeży, – o prędeży kończ twoje pieszczoty!
Śmierć na mnie czeka – koń zarzał przed wroty –

piisał Ryszard Berwiński w wierszu pod wiele mówiącym tytułem *Ostatni Romeo*¹⁰¹. Pożegnanie żołnierza z dziewczyną to – obok przemiany Gustawa w Konrada – podstawowa figura tyrtejskiego kanonu literackiego. „Ukształtowany przez poezję krajową ideał męskości daje wiele do myślenia: został on bowiem ograniczony do jednej właściwie tylko cechy – przygotowania do mężnej śmierci lub zwycięstwa wśród boju.”¹⁰² Nie jest to więc erotyzm spotkań, lecz erotyzm rozstań; rozstań, by zginąć „w potrzebie”, by lec, „jak potrzeba”...

Kiedy order – to za bliźnę,
Kiedy zginąć – za Ojczyznę!

(Wincenty Poi, *Przypowieści pana Weldyszda*)¹⁰³

Wiemy już, jak wyglądał erotyzm rozstań. Czy było więc w naszej historii i literaturze miejsce na erotyzm powrotów? Warto w tym miejscu skonfrontować dwa opisy śmierci „w potrzebie” o charakterystycznej odmienności:

„Ciało jego zabalsamowano. Było ono okryte bliznami, a na głowie krzyżowały się od cięcia szramy. Przy rozbieraniu zmarłego znaleziono na jego piersiach białą chustkę do nosa, pamiątkę po pierwszej kochance jego...”¹⁰⁴

„Ani śladu mundurów. Garderoba ich to właściwie coś, czego nazwać nie można żadnym krawieckim terminem... resztki sukna, wiszące ochłapami na... resztkach koszuli z której prze-

¹⁰⁰ T. Konwicki, *Jak daleko stad, jak blisko*, „Dialog” 1971, nr 10, s. 35.

¹⁰¹ Cyt. za antologią: M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 168.

¹⁰² M. Janion, *Poezja w kraju. Próba syntezy*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. I, pod red. M. Janion i in., Kraków -1973, s. 116.

¹⁰³ W. Pol, op. cit., s. 108.

¹⁰⁴ J. Gordon, *Gdy się było młodym*, cyt. za: J. Kamionkova, *Obyczaj romantyczny. Rekoncesans*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria I. Praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej i in. Wrocław 1971, s. 375.

ziera zwycięsko... owszone ciało – widoczne najbardziej na kolanach i na tej, niestety, części poniżej krzyża...”¹⁰⁵

Pierwszy opis dotyczy Kościuszki, drugi – ostatnich partyzantów powstania styczniowego. Balsam legendy i „rozdziobią nas kruki, wrony”. Obie tak skrajne w wyrazie poetyki służą, co najciekawsze, jednej sprawie; kreowaniu narodowej mitologii. Dlatego nie ma chyba „erotyzmu powrotów”, są tylko białe chustki (legenda wybiela!) lub krwawe łachmany na piersiach poległych bohaterów.

Brat Matki – jedyny chłopiec wśród osiemnastorga rodzeństwa – „zmarł na koklusz w armii w lipskiej potrzebie”. Właśnie: na koklusz, a nie od bitewnych ran czy – lepiej – „w nurtach Elstery”. We wspomnieniu Matki uderza mimowolna demityzacja: pomniejszenie legendy napoleońskiej, odstylizowanie wojny.

Matka, czyli „całe życie w ciąży”

„Całe życie w ciąży” – jak wyznaje przy konfesjonale Matka, to formuła pojednania z codziennością – rezygnacja z realizacji własnej osobowości, poddanie się cyklowi biologii („łożyska, pępowiny, pępówka, upławy... ach, ach, ach ojczy, gdybyś ty miał to w sobie, co ja mam; inaczej byś śpiewał”). Postawa adaptacji przejawia się w kulcie dla spraw drobnych i codziennych obowiązków, dla rodzinno-domowych, małżeńskich i macierzyńskich powinności. Kompletowanie wyprawy dla córki – przeliczanie bielizny i zastawy stołowej („razem 121 sztuk”), wertowanie żurnali mód, drobnych ogłoszeń i nekrologów, projektowanie strojów („coś stosownego”), kalkulacja wydatków i zużycia materiału – zapobiegliwość na wypadek żałoby („ostatecznie zakupienie materiału i nawet przygotowanie nic nie oznacza”), upodobanie do jej celebrowania.

To właśnie Matka wypowiada się najczęściej „tekstami użytkowymi” – spisem porcelany, żurnalem, przepisem kulinarnym. Na właściwej im strukturze wyliczenia zbudowane są niemal wszystkie wypowiedzi Matki: „...było nas w domu osiemnastoro... siedemnaście dziewczynek i jeden chłopiec.” Nawet cierpienie jest przekładalne na wymierny porządek „sześciu kołysek, pięciu trumien..., dziewięciu ciąży, o których... ty nic nie wiesz...” Zarazem nieustanna dążność do nadania samoograniczeniu znamion heroizmu: uczynić wzniosłym to, co partykularne, codzienne, zwyczajne – to jakby dziedzictwo i ostatnie już okopy biedermeieru? Użyteczność, zapobiegliwość („wybrałam jeden z tych tanich i praktycznych”) i zmysł „artyzmu”, pokusy mody („byłoby pięknie mieć coś w stylu secession albo zakopiańskim”). Secesyjny serwis to największe „szaleństwo”, na jakie – w wyobrażeniach Matki – gotów pozwolić sobie biedermeierowski dworek!

Beniamin, czyli „powinowactwo cieni i kwiatów”

CIOTKA: (*patrzac w karty*) Pan nie kochał jeszcze, Beniaminie... [...] Alegorycznie... mój chłopcze... należy z tym kwiatem duszy postępować, żeby nie zranić, nie złamać... nie ma reguł... [...]

¹⁰⁵ M. J. Wielopolska, *Kryjaki*, cyt. za: A. Kijowski, *Arcydziało nieznane*, Kraków 1964, s. 19.

BENIAMIN: Tak właśnie dotąd się złożyło, że nie kochał jeszcze, aczkolwiek... ja to wszystko dotąd w poezję włożyłem...

(BM 64, 66-67)1,

Beniamin w ogóle bardzo mało rozmawia, on przede wszystkim *d e k l a m u j e*, a więc jeśli mówi, to cudzymi wierszami. Wierszami z *Poganki* i z młodopolskich czasopism: Stanisława Koraba-Brzozowskiego (*O przyjdź!*), Stanisława Wyrzykowskiego (*Róże mistyczne*), Tadeusza Micińskiego (*Ahury*). Deklamacje Beniamina mają swe odbicie w dzienniku intymnym Bianki, pisanym cytatami bądź pastiszami (Różewicza) również z *Poganki* oraz z „Chimery” (wiersze Marii Komornickiej). Bianka i Beniamin tworzą tym sposobem swoisty „układ zwierciadlany”.

Poezja – podobnie jak mowa kwiatów – staje się mową tajemną miłości (tego „kwiatu duszy”, jak mówi Ciotka) oraz nowej – intymnej, niepublicznej – uczuciowości. „...zjesz sobie dwie kamelie, ofelie, trzy tuberozy na obiad, a na deser lilię albo iwę, jak to w tych poezjach...” – mówi Paulina nie znajdując zrozumienia dla lektur Bianki i poetyckiego języka correspondances. „Kamelie, ofelie” to oczywista aluzja do głośnego wiersza Wincentego Koraba-Brzozowskiego *Affinite d'Ombres et de Fleurs en le soir* (z cyklu: *Autant en emporte le vent*) znanego powszechnie w przekładzie jego brata, Stanisława Koraba-Brzozowskiego, jako *Powinowactwo Cieni i Kwiatów – o zmierzchu*.

[...]

Lubicie kamelie

– Ofelie?

Akacjowe puchy

Czekające na wiatrów podmuchy,

– Izydoro,

– Lenoro?

Na szkarłatach królewskich lilie,

– Emilie?

Tuberozy, co czarem odurzeń tchną

– Ninon?

O, korowody umarłych cieni

– Ofelie, Izydora, Lenora, Emilie, Ninon –

Wśród wirowań eterów przestrzeni,

O, płynące kaskady

Pod zamyślonych i w czarne arkady!

Księżycy łódź pomyka w dal,

Unosząc kwieciankę w zaświaty –

Mróz warzy kwiaty,

– Kamelie, akacje, lilie, tuberozy –

Najdroższych kwiatów jakżeż jej żal!

O, bez skrzypcowych łąk

Tańce gwiazd pod oponą niebiosów,

O, płasy, pełne migotań i drgań

Świetlaków wśród kwiecica zapomnień i wrzosów!

(„Życie” 1899, nr 4)

Wiersz ten, „wywłócony we wszystkich pismach jako dowód zupełnej degeneracji nowych prądów”, wziął w obronę sam Przybyszewski (od niego pochodzi przytoczone sformułowanie) w programowym artykule *O nową sztukę*, niemniej – jak słusznie utrzymuje Podraza-Kwiatkowska – nawet on niewiele zrozumiał.¹⁰⁶

Z kwiatami w modernizmie jest nieco podobnie jak ze „światem owadzi” w czwartej części *Dziadów*. Jeśli owady żyją na granicy świata widzialnego i niewidzialnego, to kwiaty istnieją tylko w przemijaniu. Jedne i drugie symbolizują kruchość istnienia, ambiwalentną naturę bytu – realnego i jakby pozornego zarazem. To sprawia, że są one poetyckimi wykładnikami nowej sytuacji poznawczej: przekonania o podwójności (a zarazem jedności!) świata i niejednoznaczności każdej sytuacji, odkrycia tajemniczych powinowactw we wszechświecie – współsympatii bytu. Cienie, gwiazdy, kwiaty i owady, wreszcie sam zmierzch – to byty migotliwe, ulotne, „eteryczne” („wśród wirowań eterów przestrzeni”), spokrewnione w migotliwym ruchu (odpowiedniość gwiazd i światełek), w przemijaniu (powinowactwo cieni i kwiatów). „Korowody umarłych cieni”, „tańce gwiazd”, „pląsy światełek” (robaczków świętojańskich) są poetyckim ekwiwalentem metafizycznego niepokoju – realizacją idei correspondances między „duszą” i „naturą”.

Nowa poezja operująca tak ezoteryczną „gramatyką” to mowa wtajemniczonych, poza językiem tłumy profanów. Poezja zatem jako wtajemniczenie za cenę wyobcowania: „trele morele” – powie Paulina, „pensjonarskie klituf-bajduf” – powie Ojciec, „jak już panicz Beniamin co powi... to się posikać od śmiechu można... Ahury...” – podsumuje Kucharcia.

Paulina, czyli „gra z dystansem”

PAULINA: (*mówi chrapliwym głosem*) Otrułam się z miłości do Beniamina, umieram. Bibianno, pożegnaj ciocię, dziadka, Kucharcię... słoik z trucizną znajdziesz pod łóżkiem... do zobaczenia w niebie, moja biedna Bibianno... (*przechyla głowę na bok*) (BM8)

Paulina odgrywa scenę jak z taniego „romansidła”: „umiera” według wszystkich reguł gatunku, pamiętając o wzniosłym szyku ostatnich słów. Osiąga przy tym znakomity efekt parodystyczny, naśladując kolizję „wysokiego” stylu tej „niskiej” literatury – brukowca nastrojonego na ton Racine'a (charakterystyczne: „umieram, Bibianno...”). Słoik z trucizną – niezbędny rekwizyt! – zawiera oczywiście konfitury. W zachowaniu Pauliny manifestuje się świadomość teatralizacji życia – teatralizacji przez seks i teatralizacji przez literaturę. Zarazem świadomość nieprzystawalności obu porządków: poezji i rzeczywistości („nie jestem nimfą ani Goplaną, co to żywi się poezją i wodorostami”), niewspółmierności intencji i słów.

„Gęba” – mówi Miętus w *Ferdydurke* – „nic szczerego, nic naturalnego, wszystko naśladowane, tandetne, fałszywe, skłamane.” Obaj z Józkiem ruszają w pogoń za parobkiem. Tylko gęba parobka jest naturalna. Parobek staje się uosobieniem tego, co hiperszczere i hipematyczne. Dla Pauliny jest on po prostu wyrazem nieskrępowanej wolności: „Przyrzekłam sobie [...] że kiedyś w salonie na przyjęciu albo przy tańcach, albo jak będzie muzyka i deklamacje,

¹⁰⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 290 i n. O obrazowaniu za pośrednictwem kwiatów zob. K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. 2 zmienione, Kraków 1968, s. 232 i n. Por. też: Z. Stefanowska, *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.

pierdnę jak parobek... a potem mogę iść do klasztoru albo skonać na miejscu... ale niech durnie zobaczą, że jestem takim człowiekiem jak wszyscy, a nie Goplaną z galarety i tęczy...” (BM 60). Paulinie marzy się czyn na miarę parobka, a nie „kamelii, ofelii” z poetyckich deklamacji Beniamina. Ale Paulina sama widzi swój czyn w kategoriach skandalu (wkalkulowała w to nawet cenę klasztoru). Bunt Pauliny ma – jak dotąd – charakter dość infantylny. Czy istnieje jakkolwiek szansa „wolności od roli” w steatralizowanym świecie? Wydaje się, że jest nią postawa reżysera... Paulina teatralizuje więc rzeczywistość na swój sposób. To właśnie ona reżyseruje *próbę* (obraz 11), czyli *Żywot świętej Febronii* – dziewicy męczenniczki. Jednak prowokacja i agresja, a więc przejęcie inicjatywy – to zaledwie strategie samoobrony. Rozpoznawszy obowiązujący scenariusz Paulina podejmuje przypisaną jej rolę z jakąś szaloną premedytacją; z pozoru ulega kaprysom rozerotyzowanego Dziadka: „czasem udaję, że nie czuję, jak mi tam kładzie rękę i nagle jak trzepnę go po łapie!” Postępowanie Pauliny to najwyraźniej „gra z dystansem”. Okazuje się, że namiastkę wolności odnaleźć można nawet, a może lepiej: właśnie w roli.

Terror seksu i terror słowa

Semiotyka zachowań mówi nam, że postacie dramatu uwikłane są w dwa porządki: terror seksu i terror słowa. W porządku seksualnym rzeczywistość dworku dzieli się na tych, którzy uciekają w seks, nie mogąc się od niego uwolnić (Ojciec, Dziadek, Ciotka), i tych, którzy, chcąc się od seksu uwolnić, nie potrafią przed nim uciec (Matka, Bianka, Paulina, Kucharcia, Beniamin). Można by odnieść do *Białego małżeństwa* formułę Rolanda Barthesa (stworzoną wprawdzie dla Racine'a), że ta seksualność jest bardziej sytuacyjna niż naturalna. Gdy czytać tekst dramatu jako partyturę teatralną, okaże się, że ruch sceniczny w dużej mierze opiera się na splocie ucieczki i pogoni:

(...na scenę wpada zadyszany Byk-Ojciec. Klęka przy konfesjonale)

BYK-OJCIEC: Przyszedłem do poprawki. (nagle zrywa się i biegnie za Dojarką, ta ucieka – Byk-Ojciec za nią)

(BM 23)

Sytuacja ta powraca zresztą wielokrotnie. Byk-Ojciec pożąda „każdej... byleby to przypominało kształtem kobietę”, „mało mu dziewczek, pokojówek, kucharek, sąsiadek”. Gospodarskie rozmowy o kłaczy, o kupnie brony i centryfugi to zaledwie krótkie chwile wytchnienia w pogoni „od obory do kuchni, od kuchni do salonu”.

Znamienne, że jedno z „widzeń” Bianki to scena corridy: walka z Bykiem-Ojcem. Corrida jest steatralizowaniem konfliktu córki i ojca, ale znaczy też tyle co próba sił, podobnie jak pogoń (natarcie) i ucieczka (unik). Płeć w *Białym małżeństwie* wyraża się poprzez miejsce zajmowane w tym układzie agresji i uległości (Byk-Ojciec i Matka „całe życie w ciąży”). „To właśnie stosunek względem siły czyni z jednych «mężczyzn», z drugich «kobiety» – bez względu na biologiczną płęć.”¹⁰⁷ Tak na przykład Beniamin wydaje się z początku postacią płciowo nieokreśloną, ponieważ nie bierze udziału w grze sił – on tylko deklamuje. Popatrzmy, jak wabi go Ciotka („co mam, to mam, przecież widzisz”), jak prowokuje Paulina („Pro-

¹⁰⁷ R. Barthes, *Człowiek Racine'a*, w: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970, s. 105.

szą śmieiej i po pupie”). Dopiero Ciotka i Paulina usiłują dookreślić płć Beniamina przez zmuszanie go do agresji.

Zatem nie tyle natura, co raczej i n n i, ci, z którymi się kontaktujemy, określają naszą płć: nie obowiązuje już arbitralny podział na „męskie” i „kobiece” – istnieje tylko płć agresji i płć uległości, przy czym ich odpowiednie przyporządkowanie nie musi być wcale jednoznaczne. Wystarczy przypomnieć postać kobiety-modliszki, łączącą zaborczość z kobiecością (do motywu modliszki wypadnie jeszcze powrócić). Podobnie dziewictwo nie jest domeną natury, lecz przywilejem biografii: na miano dziewicy trzeba sobie zasłużyć męczeńskim żywotem. Scena próby w domowym teatrzyku zawiera przykład: *Męczeństwo i żywot świętej Febronii* – otóż dziewica to ta, która cierpi. Bez męczeństwa nie ma dziewictwa!

Jeśli w porządku seksualnym rozkład ról opiera się na stosunku siły, to w porządku językowym można ująć postaci dramatu w dwie grupy: tych, którzy mówią głównie tekstami użytkowymi (gazeta, żurnal mody, książka kucharska, kalendarz, katalog, poradniki na każdą okazję), i tych, którzy mówią przede wszystkim poezją (*Poganka*, „Chimera”). Ci pierwsi to Matka, Ojciec, Dziadek, Ciotka, Kucharcia, Pan Feliks. Ci drudzy to Bianka i Beniamin. Zatem teksty „użytkowe” są językiem dorosłych i pogodzonych. „Użytkowość” mowy jest oznaką stabilizacji i samozadowolenia (nawet samozadowolenia w ograniczeniu – przypadek Matki). „Poezja” to mowa młodych, a zarazem zbuntowanych. „Poetyczność” znaczy tu tyle co nieprzystosowanie. Paulina wymyka się próbie takiej typologii. Tak, ale pamiętamy, że ona prowadzi „grę z dystansem”, nie utożsamia się z żadnym z narzucanych jej języków. Ona jedna została obdarzona świadomością dwuznacznej roli języka, to w jej wypowiedziach najsilniej ujawniają się tendencje parodystyczne.

Cytaty literackie (bądź pastisze Różewicza) w *Białym małżeństwie* funkcjonują zatem w większości wypowiedzi na tym samym poziomie „użycia” co teksty par excellence „użytkowe”, choć zarazem ich nacechowanie jest odmienne. Po prostu jedni mówią „Chimerą” (a więc modną poezją!), inni – żurnalem mody. Ale wybór jednego z tych języków (dość konsekwentnie przestrzegany w całym dramacie) jest znakiem pogodzenia lub nieprzystosowania.

W porządku językowym panuje zatem terror stereotypów i poezji, struktura wyliczania i strategia recytacji: przelicza się wyprawy pościelowe i porcelanowe serwisy, odczytuje nekrologi i żurnale mody, recytuje wiersze i przepisy kulinarne – wszyscy wypowiadają się c u d z y m i s ł o w a m i, „wpadają w oklepanki” –jak by to wyraziła Narcyza Żmichowska.

Białe małżeństwo jest więc nie tylko dramatem uwikłanym w literackie konteksty – łatwo rozpoznawalne, bo sygnalizowane takimi tropami, jak cytat, aluzja, pastisz, ale też mówi właśnie o d r a m a c i e u w i k ł a n i a w l i t e r a t u r e.

Tyrtejski kanon literacki i „polską formę” najbezwzględniej zaatakował Witold Gombrowicz. Literatura polska to dla niego „typowa literatura uwodzicielska, pragnie oczarować jednostkę, poddać ją masie [...]. Indywiduum, jeżeli pojawiło się na jej kartach, to tylko trwożliwie, słabo, nieprawdziwie, zawsze niedopowiedziane do końca”, nie dość nasycone grzechem. „Trzeba wreszcie zacząć pisać w opozycji do Mickiewicza («wieszcz równie miłosierny, co wstydlivy») i wszystkich królów duchów.”¹⁰⁸ Gombrowicz sam pisze więc na przekór *Trans-Atlantyk* (ochrzczony „anty-Panem Tadeuszem”) i *Pornografię* (!).

W polskim dworku Różewicza, wydawałoby się, podobnie: nie ma już pokoju pamiętek („I też same portrety na ścianach wisały”) – jest salonik w stylu biedermeier „lub bez stylu” nie ma „arcyserwisu” – jest „skład porcelany”. Nie ma idylli, jest – jak chciał Słowacki – „wieprzowatość”: „przemawiają głosami zwierząt domowych i dzikich... mlaskają, cyckają, czkają, pomrukują, porykują, wznosząc toasty”, jakże różne od tych, które wznosił Podkomo-rzy. „Dorodny ułan” – „zginął w potrzebie”. Czarny Myśliwy okazuje się zwykłym ekshibi-

¹⁰⁸ W. Gombrowicz, op. cit., s. 111 i passim.

cjonistą, a grzyby („Panienki za wysmukłym gonią borowikiem”) przybierają obsceniczne kształty. Tak, pierwowzorem sceny grzybobrania z obrazu 7 w *czarnym borze – przeszłość i teraźniejszość* jest najwyraźniej Księga III *Pana Tadeusza*, czyli *Umizgi*; to samo można powiedzieć o obrazie 12 *gorzko! gorzko!* i Księdze XII *Kochajmy się*. Soplicowo na opak?

A jednak *Białe małżeństwo* to nie „anty-Pan Tadeusz”! Sztuka Różewicza nie jest wyłącznie „gestem anty-epopeicznym” czy też „parodią konstruktywną”¹⁰⁹. Antyidyllizm i antytyrtejskość nie wyczerpują problematyki dramatu. Jeśli Gombrowicz tworzy w *Trans-Atlantyku* symetryczny „antyjęzyk” mowy narodowej, to Różewicz szuka języka buntu poza literackim kanonem. Poza kanonem, to znaczy pośród tego, co przez system literatury zlekceważone i zapomniane.

„Przygotowałem ją [sztukę], jak zwykle, dużo wcześniej, w sensie zbierania materiałów. Źródłem, albo raczej praźródłem, z którego ona wypłynęła, była dziwna historia, tragedia właściwie jednej z poetek polskich okresu modernizmu, której utwory znalazłem w «Chimerze» [...]. Było to jedno ze źródeł. Bo potem odszedłem bardzo daleko od tej postaci i jej utworu, jej ślad jest teraz bardzo nikły w mojej sztuce.”¹¹⁰

Secesyjny serwis stołowy, o którym marzy Matka, to bynajmniej nie akces Różewicza na rzecz stylu belle époque.¹¹¹ Secesja jest tu tylko powierzchownym wyrazem znacznie głębiej sięgających modernistycznych uwikłań. Wybory Różewicza są przekorne wobec narodowo uświęconej tradycji literackiej. Jeśli romantyzm, to nie tyle Wielki, wieszczy, emigracyjny, ile raczej „krajowy” – rodem z *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej; jeśli Młoda Polska, to nie Wyspiański, tylko bliżej nieznaną Marią Komornicką. Romantyzm i modernizm stanowią bowiem dla Różewicza niemal przymusowe układy dialogowe w wyrażeniu współczesnej problematyki człowieka, płci i wolności Są to powinowactwa już nie tyle z wyboru (czy przekory), co wręcz z konieczności.

Biografia jako język literatury

„Czego chcę? – chcę móc rozwijać swe przyrodzone zdolności na wszystkich polach działalności ludzkiej. To jest moja wola i prawo. W imię tego prawa żądam opuszczenia nędznego miejsca wariata w tym zakładzie. Mój niedorozwój płciowy nie jest powodem dręczenia mego ducha, który jest zdrowy i potrzebuje pola działania. [...] Zapewniam Cię, że w ten sposób milczący sam nigdy nie dojdę do zrozumienia rzeczy mi niewiadomych. N i e w i a d o m o ś ć z a ś N i e J e s t O b ł ę d e m. A ja, choćbym do śmierci miał nie dowiedzieć się gruntu tej całej tajemniczości, przecie w a r i a t e m n i g d y n i e b ę d ę, choćbyście spiętrzyli nade mną cały stos «dowodów» najautentyczniejszych.”¹¹²

Maria Komornicka faktycznie „wyszła z domu” i wybrała życie „ku metamorfozie”, które spełniła do granic drastyczności: porzuciła tożsamość metrykalną i przybrała nową – męską,

¹⁰⁹ Por. S. Chwin, „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”, „*Pamiętnik Literacki*” 1975, z. 4; M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*, w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973.

¹¹⁰ *Na temat i nie na temat...*, op. cit., s. 65-66.

¹¹¹ Por. M. Piwińska, *Cukiernia ciast trujących*, „*Dialog*” 1974, nr 3.

¹¹² Maria Komornicka w liście do matki z 17 czerwca 1909 roku, cyt. za: A. Komornicka, *Maria Komornicka w swych listach i mojej pamięci*, w: *Materiały dotyczące biografii i twórczości Marii Komornickiej*, „*Archiwum Literackie*”, tom VIII: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964, s. 333.

pod imieniem „Piotr Odmieniec Włast”. Ta „dziwna historia, tragedia właściwie” – staje się dla Różewicza „źródłem albo raczej prąźródłem” sztuki teatralnej. Sam autor skomentował po czasie finał sztuki jako – b y ć m o ż e – początek nowego, dalszego dramatu, już Piotra Odmienca: dzieje jego szaleństwa.¹¹³ Czyżby więc *Białe małżeństwo* było dramatem quasi-biograficznym? We wcześniejszej rozmowie z Józefem Kelerą pisarz powiedział przecież, że z czasem odszedł od tej postaci i jej ślad w sztuce jest bardzo nikły.

Różewicza mniej interesuje biografia jako historia życia, bardziej – b i o g r a f i a j a k o j ę z y k¹¹⁴. Nie odtwarza więc, nie imituje życiorysu, lecz zmierza do rekonstrukcji języka, w którym ów „tekst życia” został sformułowany. Dlatego obok utworów (czy ich pastiszów) samej Komornickiej pojawiają się wiersze innych poetów z kręgu „Chimery”: Stanisława Koraba-Brzozowskiego, Tadeusza Micińskiego, Jana Lemańskiego, Stanisława Wyrzykowskiego. Współbrzmia z nimi fragmenty *Poganki* (o Żmichowskiej jako poprzedniczce modernizmu pisał już Chmielowski).

Powinowactwo cytowanych poetyk nie jest celem samym w sobie, ujawnia bowiem głębszą zależność między zagadką Marii Komornickiej a modernizmem i – co więcej – wcześniejszą zagadką Narcyzy Żmichowskiej. Już Boy „odkrywa” Żmichowską z pozycji niewątpliwie modernistycznych. „Nie wiem, czy ktoś zwracał uwagę na to, że anioły – te prawdziwe, w niebie – żyją miłością wyzutą z różnicy płci... są zasadniczo homoseksualne... Nic więc dziwnego, że zaciekało mnie uczuciowe życie Narcyzy i że pod tym kątem przewertowałem jej drukowaną korespondencję...”¹¹⁵ O ile jednak Boy jako czytelnik listów Żmichowskiej prowadzi grę identyfikacji i dystansu (co daje się zauważyć choćby w przytoczonym tu fragmencie), o tyle nasze czytanie Boya często bywa nazbyt dosłowne.

Różewicz – jak o tym świadczy felieton *Miłość lesbijska w romantycznym przebraniu* – zdaje się czytać *Pogankę* właśnie poprzez *Romans Gabryelli* i Wstęp Żeleńskiego. Jednak Boy, a za nim jeszcze bardziej Różewicz (zapominając o „perskim oku” Boya), wyciągają chyba nazbyt pochopne wnioski o dwuznacznym „posiestrzeniu” Narcyzy z Pauliną Zbyszewską z samych listów, zapominając o stylistyczno-epistolarnej konwencji epoki. Nie chodzi mi teraz o „prawdę”, lecz o interpretacyjne nadużycie zemocjonalizowanej podówczas poetyki listu. Szybko jednak muszę wycofać takie oskarżenie: przecież właśnie w tym „nadużyciu”, w upodobaniu do dwuznaczności ludzkiej natury manifestuje się (fakt, że na razie tylko powierzchownie) modernistyczny punkt widzenia Boya i Różewicza, wspólny obu pisarzom (ale tu kończą się wszelkie między nimi podobieństwa). Zbieżny horyzont poznawczy dopuszcza jednak odmienne konkretyzacje. Boy pragnie „pokazać, przypomnieć Narcyzę Żmichowską”, Różewicz myśli o teatralnej adaptacji *Poganki*, chce „opowiedzieć historię dwóch kobiet, które kochają nie tylko swoje intelekty, ale i swoje ciała”. Łatwo zauważyć, że

¹¹³ W rozmowie podczas spotkania autorskiego 28 marca 1977 roku w Gdańsku. Analiza porównawcza z dramatem wykazuje, że Różewicz musiał znać *Materiały dotyczące biografii i twórczości Marii Komornickiej* ogłoszone przez Pigionia, ale wskazywanie zbieżności między faktami biografii a dramatem nie ma większego znaczenia interpretacyjnego. Warto jednak przypomnieć, że wcześniej Komornicka, już jako Piotr Odmieniec, zwróciła uwagę na debiutującego poetę: „Śród tłumu młodocianych Tyrteuszów, Juwenalów i Jeremiaszów ostatniej doby wyróżnia się wyrobieniem oblicza poetyckiego i dojrzałością swego człowieczeństwa Tadeusz Różewicz” (*Notaty*, s. 376-377). Wcześniej przepisuje fragment wiersza *Ocalony* (drukowanego w „Odrodzeniu” 1946, nr 15) i komentuje jego ważkość.

¹¹⁴ Por. E. Balcerzan, *Biografia jako język*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego, Wrocław 1975.

¹¹⁵ T. Boy-Żeleński, *Romans Gabryelli*, w: *Ludzie żywi*. Warszawa 1929, s. 106. Por. tegoż, Wstęp do: N. Żmichowska (Gabryella), *Poganka*, oprac. T. Boy-Żeleński, Kraków 1930, „Biblioteka Narodowa” I, nr 121.

cel Boya – z pozoru bardziej uniwersalny – jest w istocie skazany na partykularyzm. Boy, który „odkłamuje”, bywa nie mniej pragmatyczny niż „brązownicy” i stylizatorzy. Postępowanie detektywne Boya – wymierzone przeciw tabu legendy lub milczenia – to zręczne alibi dla własnej działalności kreatorskiej. Strategia „skandalu” i poetyka „plotki” zapewniają wprawdzie sukces natychmiastowy, lecz krótkotrwały. Dlatego Boy istotnie przypominał Żmichowską, lecz nie uchronił przed potoczną „niepamięcią”. Bezsporna jest natomiast wartość historycznoliteracka jego całej kampanii i choćby tej jednej, prawdziwie hermeneutycznej dyrektywy: „Trzeba umieć czytać Żmichowską poprzez skrępowanie słowa.”¹¹⁶

Jeśli z kolei Różewicz nie zrobił adaptacji *Poganki*, to między innymi właśnie z powodu Boya. *Poganka* opowiedziana jako „romans Gabryelli” z a ł a t w o układała mu się w teatralną anegdotę. Anegdota grozi uproszczeniem skomplikowanej biografii, stanowi też zagrożenie dla Różewiczowskiego teatru. Różewicz jest pisarzem „problematicznym”; nie interesuje go więc – w odróżnieniu od Boya – dwuznaczne (czytaj: sensacyjne) życie jednostki, lecz dwuznaczność (czytaj: tragizm) natury i kondycji ludzkiej. Miłość lesbijska – tak jak pisze o niej Różewicz – to przede wszystkim figura i n n o ś c i, zawsze piętnowanej przez społeczeństwo.

„To przecież wśród nas, normalnych, a w gruncie rzeczy prymitywnych ludzi, zrodziła się ta zwierzęca pogarda dla «obojnaka», hermafrodyty. C h ł o p t o c h ł o p, b a b a t o b a b a. Ile było pogardy dla każdego osobnika, który odbiegał choć trochę od tego prymitywnego biologicznego podziału. Głupota wrodzona i wychowanie. Dla nas, dzielnych c h ł o p a k ó w w o j a k ó w, i dla naszych towarzyszek obojactwo było czymś obrzydliwym i żalonym” – mówi bohater *Śmierci w starych dekoracjach* (PR 408-409; podkr. Z. M.), oglądając w Muzeum Watykańskim *Śpiącego hermafrodytę*. Różewicza niepokoi imperatyw bycia takim samym jak wszyscy – tu: pod postacią jednoznacznej dystrybucji ról w zależności od płci; nakaz piętnowania odmienności jako odstępstwa od „normy”. Jeśli „chłopak”, to oczywiście „wojak”, „baba to baba”. Przez terror płci wyraża się w istocie terror społeczeństwa. To właśnie społeczeństwo wyalienowało płęć człowieka poza naturę poprzez związanie jej z systemem ról społecznych i wzorów zachowań. Dystrybucja osobowości na sfery dozwolone i niedozwolone sprawia, że człowiek rozpisany na role przestaje odzwierciedlać ambiwalencję natury, staje się coraz bardziej jednoznaczny. Wszelka dwuznaczność czy dwoistość niepokoi, albowiem zagraża wątpliwemu, sztucznie narzuconemu porządkowi. Anonimowy bohater *Śmierci w starych dekoracjach*, któremu w postaci hermafrodyty nagle objawia się tajemnica pełni, zdąży jednak wyrazić zbiorową niechęć do „odmieńca”. Androgyne w powszechnym mniemaniu to bluźnierstwo rzucone „normalnemu” człowiekowi.

W „romansie Gabryelli” odczytuje więc Różewicz (przeczuwaną wprawdzie przez Boya, lecz wprost nienazwaną) a n t y n o m i ę c z ł o w i e k a i p ł c i, antynomię podówczas utajoną, którą dopiero modernizm w pełni dopuszcza do głosu. Sprawa Żmichowskiej współbrzmi zatem ze sprawą Komornickiej. Poprzez nałożenie obu biografii Różewicz zaciera ich rzekomo incydentalny charakter, a tym samym – pod postacią literackiej kreacji Bianki – nadaje im uniwersalny wymiar. Porzuca „anegdotę”, przechwytywa język. Można by powiedzieć, że o ile Boy pracuje „na tekście” biografii, o tyle Różewicz – „w języku” biografii. Jeśli Boy poprzestaje na poziomie „życiorysu”, to Różewicz usiłuje dotrzeć do jego „gramatyki” i „stylu”, by wreszcie przedrzeć się pod powierzchnię zdarzeń: do egzystencji.

Erotyzm jako poznanie – jako zbrodnia i jako terapia

¹¹⁶ Ibidem, s. 95.

Les Crimes de l'Amour markiza de Sade i *The Art of Loving* Ericha Fromma: zbrodnie miłości i sztuka kochania – oto dwa odległe czasowo warianty. Krańcowo odmienne, a może tylko komplementarne? Tak czy inaczej, pozwalają uświadomić sobie dwuznaczność erotyzmu. „Seksualność ludzka [...] jest bardzo dwuznacznym zjawiskiem i należy, przynajmniej potencjalnie, do raczej skrajnych niż zwykłych doświadczeń ludzkości” – sugeruje Susan Sontag.¹¹⁷ Dwuznaczność i skrajność dostatecznie uzasadniają wielość narastających interpretacji. To gotycyzm w pełni ujawnił całą mroczną dwoistość erotyzmu w miłosnym szaleństwie i rozdarciu ludzkiej natury. W powieści gotyckiej, w utworach markiza de Sade oraz pierwszych romantyków dokonano się skojarzenie miłości z cierpieniem, ze zbrodnią, wreszcie – ze śmiercią. „Nawet namiętność szczęśliwa powoduje tak gwałtowny nieład, że szczęście, o które idzie, tak wielkie, bardziej niż rozkoszy bliskie jest swemu przeciwieństwu: cierpieniu” – pisze Georges Bataille.¹¹⁸

Cierpienie – owszem, fizyczne również, ale przede wszystkim – metafizyczne. Miłość jako metafizyczne cierpienie stała się dla romantyków formą poznania. Denis de Rougemont definiuje zachodniego romantyka jako „człowieka, dla którego ból, a w szczególności ból miłosny jest uprzywilejowanym środkiem do zdobycia wiedzy o świecie”.¹¹⁹ Prawda „nieszczęścia” – nieszczęścia doświadczonego zwłaszcza w miłości – staje się wyzwaniem rzucanym „ewangelii”. Romantycy, widząc w miłości „harmonię dusz”, na swój sposób ujmują ją w antynomię, jako „stan bliski utraty osobowości, a zarazem stan jej spotęgowania przez aneksję drugiego człowieka”.¹²⁰

Aura śmierci, w jakiej pogrzył miłość romantyzm, powraca po latach w filozofii erotyzmu Georges’a Bataille’a. „Sfera erotyzmu jest w zasadniczy sposób dziedziną przemocy, dziedziną gwałtu. [...] Cóż innego oznacza erotyzm ciała, jak nie pogwałcenie istoty partnerów? pogwałcenie, które niedalekie jest od śmierci, niedalekie od zbrodni?”¹²¹ Bataille właśnie wyrazi dyskursywnie to, co na swój sposób odczuwali romantycy; powie mianowicie, że „prawda erotyzmu jest tragiczna”. Zdaniem Susan Sontag „seksualność jest jedną z demonicznych sił świadomości ludzkiej – popychających nas niekiedy [...] do lubieżnego marzenia o zatraceniu świadomości, o śmierci”.¹²²

Obcy jest ów demonizm *Sztuce miłości* Ericha Fromma. Dla niego miłość jest jedynym sposobem pełnego poznania, ale obok funkcji poznawczej Fromm akcentuje t e r a p e u t y c z n y aspekt miłości. Miłość jest odkryciem człowieka, a tym samym – rozwiązaniem problemu ludzkiego istnienia. Uległa jednak rozbiciu, a jej miejsce znacznie częściej zajmują formy „pseudomiłości”.¹²³

Procesowi dezintegracji miłości człowieka towarzyszy obserwowana przez socjologów s e k s u a l i z a c j a społeczeństwa. Zjawisko seksualizacji można by określić jako „nadorganizację seksualną” współczesnych społeczeństw ponad potrzeby zachowania gatunku. Seks, związany pierwotnie z funkcją prokreacyjną, przekracza ramy popędu. Zdaniem jednych badaczy podlega wyobcowaniu – staje się przedmiotem pozaludzkich, najczęściej komercyj-

¹¹⁷ S. Sontag, *Wyobraźnia pornograficzna*. Tłum. T. Sieradzki, „Teksty” 974, nr 2, s. 49.

¹¹⁸ G. Bataille, *Erotyzm*. Tłum. E. Wende, „Literatura na Świecie” 19731 nr 8/9, s. 447. Por. tegoż, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, w: *Odmieńcy*. Wybór, oprac. i red. M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982

¹¹⁹ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*. Tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 43.

¹²⁰ Z. Stefanowska, op. cit., s. 53.

¹²¹ G. Bataille, op. cit. s. 443.

¹²² S. Sontag, op. cit., s. 49; następny cytat z tego tekstu – s. 52-53.

¹²³ Zob. E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Warszawa 1971.

nych spekulacji. Za przejaw alienacji seksualnej uważa się powszechnie inwazję pornografii. Pornograficznie zdeformowany horyzont oczekiwań odbiorców sztuki i klientów domów towarowych oraz zaspokajająca te potrzeby „pornotwórczość” i „parapornograficzna” reklama – oto symptomy społecznego wyobcowania seksu.

Nie wszyscy badacze podzielają jednak takie rozpoznanie. Alienacji seksu przeciwstawiają jego socjalizację. Niemiecki etnolog Wolfgang Wickler postuluje ostrożność w stosunku do wciąż od nowa wybuchających ubolewań nad seksualizacją współczesnego społeczeństwa. W książce pod znamienym tytułem *Czy jesteśmy grzesznikami?* opisuje zjawisko tzw. „kopulacji niezgodnej z pierwotnym sensem”. Pewne zachowania seksualne wyswobodziły się w tym procesie, a ich funkcja prokreacyjna przeobraziła się w funkcję socjalną. Dlatego seksualizacja – zdaniem Wicklera – więcej ma wspólnego z socjalizacją aniżeli z seksem, sprzyja nawiązywaniu i utrzymywaniu więzi między partnerami w „samotnym tłumie”, dopomaga w przewyciężaniu napięć tkwiących w anonimowym społeczeństwie.¹²⁴ Erotyzm staje się najbardziej ludzkim językiem.

Cierpienie miłosne jako poznanie świata i „sztuka kochania” jako rozwiązanie problemu ludzkiego istnienia, dwuznaczność natury ludzkiej i „tragiczna prawda erotyzmu”, socjalizacja seksu, a zarazem jego społeczne wyobcowanie – oto przesłanki próby zdefiniowania erotyzmu jako poznania, jako „zbrodni” i jako terapii. W erotyzmie odnajdujemy całościową, totalną wizję człowieka i świata. Fromm usiłuje przekonać swego czytelnika, że wszystkie jego próby miłości skazane są na niepowodzenie, jeśli nie rozwinie całej swej osobowości, Sontag zauważa natomiast, iż: „Rzeczywistość, którą stwarza wyobraźnia pornograficzna, jest rzeczywistością totalną. Jest w stanie wchłonąć, przekształcić i objaśnić wszystko, cokolwiek obejmuje, sprowadzając to do jednej obiegowej waluty imperatywu erotycznego.” Totalność erotyzmu bywa więc afirmacją pełni człowieczeństwa (Fromm), ale może również prowadzić do niebezpiecznej redukcji (Sontag). Raz jeszcze erotyzm ujawnia swą dwuznaczną naturę i skrajność doświadczeń, jakich dostarcza ludzkości.

Dwa symbole organizują kolejno ostatnie dwa obrazy *Białego małżeństwa*: chimera i androgyne. Pierwszy – ewokowany werbalnie i wprost: „Spójrz! mam głowę lwicy, kadłub kozy i ogon wężowy...”, drugi – ewokowany poza słowem i poprzez negatyw: Blanka „*obcina sobie włosy, krótko do skóry, nierówno. [...] Zakrywa piersi rękami...*” Bianka jako chimera? Bianka jako androgyne na opaki? Spróbujmy ustalić, co znaczą te metamorfozy.

Chimera i androgyne – symbole odkryte dla nowożytna wyobraźni już przez romantyzm, z jeszcze większym upodobaniem podejmowane w modernizmie. Nietrudno zauważyć związek między romantyczną estetyką sprzeczności a dwuznaczną naturą obu symboli. Stąd zapewne bierze się niesłychana nimi fascynacja i ich zawrotna kariera literacka.¹²⁵ Théophile Gautier pisze:

Chimère ardente, effort suprême
De l'art et de la volupté
M o n s t r e c h a r m a n t, comme je t'aime
Avec ta m u l t i p l e b e a u t é!...

Rêve de poète et d'artiste...

(podkr. Z.M.)

¹²⁴ Zob. W. Wickler, *Czy jesteśmy grzesznikami? Prawa naturalne małżeństwa*. Tłum. A.D. Tauszyńska, Warszawa 1974.

¹²⁵ Zob. M. Praż, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahrnera, Warszawa 1974, zwłaszcza rozdz. V: *Bizancjum*, skąd pochodzą oba przykłady (s. 298 i 305).

Josephin Péladan: „O, płci początkowa, płci ostateczna, absolutnie miłości, absolutnie formy, płci płęć zaprzeczająca, płci wieczności! Chwała ci, Androgynie!”

Chimera to czarujący potwór, wynaturzone piękno. Androgyne to „płci płęć zaprzeczająca”, płęć paradoksalna. Oksymoron i paradoks jako zasady konstrukcji obu symboli można uznać za dwie zbieżne realizacje tej samej estetyki sprzeczności. Obie figury są kreacją z fragmentów („głowa lwicy, kadłub kozy, ogon wężowy”; atrybuty męskości i kobiecości), ale ta nowa całość, jaka się wyłania z ich skojarzeń, zaprzecza temu, z czego wzięła początek, unicestwia to, na czym opiera swe istnienie. Nie ma tu miejsca na prezentację „dziejów toposu”. Dla nas najważniejsze jest przesłanie o dwuznacznej naturze każdej pełni, która wynika z pogodzenia sprzeczności. Chimera – absolut piękna – mówi nam o koniecznym „wynaturzeniu” sztuki, androgyne – absolut płci – pokazuje, że płęć absolutna jest nieuchronną deformacją płci poszczególnych. Pełnia pod postacią chimery i androgyne jawi się jako fascynujące... monstrum.

Chimera – jak mówi Gautier – śni się każdemu poecie, androgyne – mówi Peladan – jest „płcią par excellence artystyczną”. Zatem coś jeszcze: skojarzenie sztuki z rozkoszą. Tak, to musiało cieszyć się wzięciem wśród modernistów! Próbę zsocjologizowania tej fascynacji podejmuje Maria Podraza-Kwiatkowska w eseju *Salowe i androgyne. Mizoginizm a emancypacja*. Pisze ona o kryzysie dotychczasowego systemu panińskiej edukacji i patriarchalnego modelu rodzinno-obyczajowego oraz o narastającym ruchu emancypacyjnym kobiet. Modernistyczny mizoginizm – poza oczywistą inspiracją filozoficzną Schopenhauera – jest właśnie przejawem zaniepokojenia tym ruchem i jego ewentualnymi konsekwencjami („obawa przed konkurencją”, „obawa przed zemstą przeciwnika”). W literaturze mizoginiczny niepokój przybiera postać kobiety-modliszki, kobiety-wampira, kobiety-demonia. W centrum zainteresowań socjologów staje problem małżeństwa. Krytyka stosunków rodzinno-obyczajowych przynosi ważne rezultaty: w miejsce modnej „walki płci” pojawia się idea nowego człowieka. Symboliczny wzór podsuwa tradycja mitologiczna. Jest nim właśnie androgyne. „«Dwój-jedność», «Homme-femme», «androgyne» – symbol idealnego człowieka przyszłości, symbol zgody i pojednania, stanowi przeciwwagę dla symbolu Salome-modliszki-demonia-wampira.”¹²⁶

Pensjonarka – „skandal poznawczy”

Romantyczny stereotyp pożegnania żołnierza z dziewczyną symbolizuje w istocie niemal cały ówczesny scenariusz „damsko-męski”. Rozstanie kochanków to zarazem podział ról w zależności od płci: przeznaczeniem mężczyzny jest porzucenie domu i wieczna tułaczka, przeznaczeniem kobiety – kultywowanie tego, co domowe, i ciągłe oczekiwanie.

W systemie literatury polskiej ukształtowanym przez romantyzm na ogół odmawiano kobiecie prawa do biografii. Biografia to podróż, a kobietę skojarzono z domem. Podróż wewnętrzna i przestrzenna (lub choćby tułaczka) stała się niemal wyłącznym przywilejem mężczyzny. Na biografię romantycznego bohatera składa się cała sekwencja kolejnych wtajemniczeń i przełomów (*Kordian*, *Wacława dzieje*), w życiu romantycznej Dziewicy więcej znaczą drukowany romans i lustro (*Dziady*, cz. I). Aby zdobyć biografię, trzeba było dziewczynie zostać Emilią Plater. Jednak ten rodzaj emancypacji był zaledwie stylizacją (spotęgowaną przez legendę) biografii na męskie podobieństwo, a nie rzeczywistym „uczłowieczeniem”

¹²⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Salowe i androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, op. cit., s. 244-245.

kobiety. Drastyczne pytanie literatury polskiej: „jak dać szansę pełni człowieczeństwa kobiecie?” – pozostaje więc nadal aktualne.

Widzimy, jak wyłania się kolizja „życia w podróży” i „życia przed lustrem” jako dwóch różnych – męskiego i kobiecego – figur egzystencji. Podróż, która jest tułaczką, dążeniem, poszukiwaniem – konstytuuje mężczyznę; lustro, które utrwała jedno odbicie – określa kobietę (dlatego Narcyz jest sfeminizowany). Wędrownica – poprzez zmiany pejzażu zewnętrznego i wewnętrznego (zasada correspondances) – stwarza tożsamość w wielokrotnych metamorfozach. Lustrzane odbicie, które jest formą uwięzienia osobowości przez związanie jej z własnym sobowtórem, daje tożsamość w trwaniu. Podróż i lustro to antagonizm męskiej ekspansji i kobiecej intymności,¹²⁷ antynomia zmienności i niezmienności, dążenia i trwania, emigracji i domu. Powraca w tym momencie już wcześniej sformułowany inwariant: antynomia bytu „ku metamorfozie” i bytu „zadomowionego”. Widzimy teraz, że Komornicka – odrzucając zwierciadło i wybierając życie ku metamorfozie – niejako musiała uznać się za mężczyznę. Nie była to zatem dobrowolna stylizacja biografii (casus Platerówny) ani łatwy modernistyczny histrionizm, lecz konsekwencja tragicznego wyboru – wewnętrzny n a k a z samej antynomii, przypisującej każdej płci określone i jedynie dozwolone formy poznania świata. Terror antynomii sprawia, że naruszyć tabu poznania znaczy – w przypadku kobiety – naruszyć własną pleć.

„Świat dzieli się na smutną szlachetność i rozkoszny brud. Kobiety mają do wyboru tylko jedno lub drugie, mężczyznom wolno swobodnie przechodzić od jednego do drugiego. Tylko to. I to jest ta rzecz, której nie mogę znieść jak największej niesprawiedliwości” (5XI 1899).¹²⁸ Antynomię człowieka i płci, którą w przypadku mężczyzny neutralizuje „męska” licencja obyczajowa – odczuwałyby zatem w całej drastyczności dopiero kobieta. O ile bowiem mężczyzna znajduje się jakby poza dobrem i złem, o tyle kobieta jest wyraźnie nacechowana moralizmem. Pełnia człowieczeństwa, utożsamiona z mężczyzną, jest poza zasięgiem kobiety. „Nigdy nie staniemy się zupełnymi mężczyznami, chociaż zadławimy cechy kobiece – lepiej więc rozwijać je w sobie i stawać się coraz wybitniej i swojsiej kobietami” (22 VII 1900). Wszystko to formułuje piętnastoletnia Zofia Nałkowska w swym pensjonarskim dzienniku. Bo też jest to pensjonarka obdarzona świadomością własnej pensjonarskości! Dorastająca Nałkowska posiada zdolność uczestniczącego przeżywania, a zarazem tematyzacji własnych doświadczeń, nieustannej autoobserwacji – przeprowadza paraliteracką operację poznawczą na sobie samej.

Jeśli niedomogiem literatury polskiej jest brak odpowiednika francuskiego kanonu erotycznego – od Sade’a poprzez Lautréamonta po Bataille’a – to kto wie, czy jej szansą nie jest właśnie ów utajony pokład literatury intymnej i zapomniany bunt feministyczny?

Ukonstytuowanie się systemu literatury (i całej kultury) polskiej jako zespołu opozycji w rodzaju: tyrtejskość – orfickość, tragiczność – idyllizm (żołnierz – gospodarz, kombatant – cywil) doprowadziło do konfliktu między „człowiekiem” a „Polakiem”, najdobitniej chyba wypowiedzianego przez Gombrowicza. „Historia zmusiła nas do hodowania w sobie pewnych tylko cech naszej natury i jesteśmy nadmiernie tym, czym jesteśmy – jesteśmy. P r z e s t y l i z o w a n i.”¹²⁹ Autostylizacja Polaka to nagłośnienie jednej tylko strony osobowości i wyciszenie alter ego – stłumienie antynomii ludzkiej natury.

Modernizm stwarza jednak nową sytuację poznawczą i poprzez rewizję romantycznych wątków dochodzi do metafizyki erotyzmu. Przybyszewski pisze nową „księgę rodzaju”: „Na

¹²⁷ O związku ekspansji i intymności z płcią zob. A. Kępiński, *Z psychopatologii życia seksualnego*. Warszawa 1973.

¹²⁸ Z. Nałkowska, *Dzienniki I, 1899-1905*. Opracowanie, wstęp i komentarze H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 23-24. Dalsze przytoczenia sygnują datą dzienną.

¹²⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik...*, s. 164 (podkr. Z.M.).

początku była chuć.” Feministyczny bunt modernistyczny, który dla Kijowskiego wyznaczają postacie Marii Jehanne Wielopolskiej i Zofii Nałkowskiej, „nie mieści się już w ramach tzw. kwestii kobiecej, lecz odnosi się do stylu polskiej kultury”,¹³⁰ rozgrywa się nie na płaszczyźnie społeczno-obyczajowej, lecz psychologicznej i metafizycznej. Pozytywistyczne emancypantki buntowały się przeciw upośledzonej pozycji kobiety w społeczeństwie, walczyły więc o równe prawa z mężczyzną. Romantyczny ruch entuzjastek (a zatem Żmichowska) i feministyczny bunt modernizmu zwraca się przeciw ułomnej kondycji kobiety wobec pełnej kondycji człowieka. Już nie: sprostać mężczyźnie, lecz uczłowieczyć kobietę – oto nowy horyzont buntu.

Pierwszym aktem procesu uczłowieczenia jest zerwanie z obowiązującym scenariuszem „damsko-męskim” i kompromitacja zastanych wzorów kulturowych. Żmichowska zarzuca społeczeństwu plagiat obyczajowy, a w następstwie – „skarłowacenie”. Nałkowska nie chce odgrywać żadnej z narzucanych jej przez środowisko tradycyjnych polskich ról: „...ja wobec mężczyzny nie pragnę być ani ideałem, ani kapłanką domowego ogniska. Chcę być tylko kobietą, chcę prawdziwej miłości” (5X11899). Chcę zatem oddzielić płęć od roli społecznej, pragnie przełamać ich jednoznaczne wzajemne przyporządkowanie.

Konflikt człowieka i płci – ujawniony przez modernizm na planie metafizycznym – ma więc swój odpowiednik w życiu społecznym: kolizję tożsamości i roli. Dyktatura płci precyzuje bowiem dozwolone sposoby zachowań. Inicjacja w płęć jest tym samym inicjacją w rolę – na dziewicę oczekuje przecież gotowa forma: „wyprawa panny młodej”. Powstaje pytanie, jak zdobyć tożsamość? Podjąć narzucającą się rolę – znaczy istnieć połowicznie, z kolei odrzucić ją to skazać się na ryzyko nieistnienia w ogóle. Jest to dylemat okresu dojrzewania. Nałkowska: „żyję wyobraźnią”, „bezustannym mydleniem – żyję”, „nie żyjąc – poznaję życie”. Żyje dla siebie, lecz nie dla świata?

Pensjonarskość stanowi właśnie krytyczny okres życia, w którym dokonuje się próba związania płci z kondycją społeczną. Dziewica nie przebywa wprawdzie mutacji głosu, lecz przechodzi m u t a c j ę j ę z y k a. Pensjonarskość to dla niej okres, w którym musi porzucić właściwy dziecku język naturalny i podjąć gotowy język przypisanej jej roli. Nie wolno przy tym utożsamiać „dziewicy” z „pensjonarką”! P e n s j o n a r k a to pierwsza w życiu dziewczicy t y m c z a s o w a r o l a dla innych. Poprzez „instytucję” pensjonarki (bo jest to forma wymyślona przez społeczeństwo) najbardziej intymne wtajemniczenie we własną płęć staje się od razu sprawą publiczną; „a my przy słowie dziewica rumienimy się, bo wszyscy od Dziadka do Ojca-Byka robią przy tym słowie głupie miny...” – powie w *Białym małżeństwie* Paulina.

Życie dziewczicy-pensjonarki to nie tylko życie przed lustrem, to także życie tekstami, życie literaturą, życie w lekturze – i stąd też bierze się lekturowy i literacki sposób widzenia rzeczywistości. „Wszystko, co spotyka mię w życiu, rozpatruję l i t e r a c k o” – notuje osiemnastoletnia Nałkowska. Pierwszy tom jej *Dzienników* jest dla wydawcy, Hanny Kirchner, „kapitałnym dokumentem żywiołowego internalizowania pewnego stylu kultury, stylizowania i komentowania w jej duchu zachowań psychicznych i społecznych, pokazową ilustracją paradoksu Wilde’a, że życie naśladuje sztukę”,¹³¹ myślę jednak, że problem pensjonarskiej wyobraźni nie wyczerpuje się w kategoriach imitacji czy stylizacji.

„W mym życiu nie ma bezpośredniości wrażeń, w godzinach rozmowy, śmiechu, zabawy – mózg pracuje mi bezustannie, z natężeniem i uporem, nad literacką formą wszystkiego, co przyjmuje jako wrażenia z zewnątrz” (8I1902). Życie literaturą nie sprowadza się więc wyłącznie do naśladowania literatury, choć i tak najczęściej bywa – to także usilna praca „nad literacką formą wszystkiego”, widzenie n a s p o s ó b literacki. Literatura jest nie tylko

¹³⁰ A. Kijowski, *Arcydzieło...*, s. 18.

¹³¹ H. Kirchner, Wstęp do: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, s. 9-10.

modelem zachowań, ale również metodą osvajania rzeczywistości zewnętrznej i autoobserwacji. Dla dziewczicy świat zewnętrzny jest spowity tajemnicą, objęty zmową. Alicja z opowiadania Gombrowicza *Dziewictwo* ma silne poczucie semiotyczności świata, jego uznakowania i steatralizowania: „Tak... Religia, obowiązek i cnota, a mnie się zdaje, że poza tym, jak za parawanem, istnieją jakieś ściśle określone gesty, jakieś ruchy, że każde takie podniesłe hasło sprowadza się do ściśle określonego gestu i ściśle określonego punktu.” Znamienne jednak, że pensjonarka nie tyle usiłuje dociec ukrytych w świecie znaczeń, co sama znakuje rzeczywistość w sobie tylko właściwy sposób. Dlatego dziewczica jest o tyle tajemnicza, o ile tajemniczy dla niej jest otaczający ją świat.

Wyobraźnia dziewczicy p a r o d i u j e (oczywiście nieświadomie i bez wyraźnego związku) wyobraźnię romantyczno-modernistyczną. Idea correspondances oraz zjawisko synestezji, odpowiedniości dźwięku i koloru, a często i zapachu – znajdują przewrotną realizację w dziewczyczych fantazmatach: „...ach, Pawle, prędzej, patrz, jak słońce lśni, a ten robaczek tak ospale czołga się po liściu, a mnie tak rozciąga! [Znów ten „świat owadzi”! – przyp. Z.M.] Mówię ci, wszyscy robią tak samo, a tylko my... tylko my nie wiemy! Ach, tobie się zdaje, że nigdy nikt nikomu... a ja ci mówię, że kamienie wieczorami świszczą, jak rześista ulewa, aż nie można zmrużyć oczu i, w cieniu drzew, kości i inne odpadki bywają obgryzane z głodu i półnago! To jest miłość – miłość.”¹³² Alicja – w nieświadomości rzeczy – tworzy własną mistykę miłości: obrzucanie dziewczyny kamieniami, wspólne obgryzanie kości wziętej ze śmietnika kojarzy z najwyższą erotyczną rozkoszą. Tym samym odkrywa dziwną odpowiedniość między erotyką a gwałtem, między erotyką a głodem. Co ciekawe, antropologia kultury nie protestowałaby przeciwko takim skojarzeniom... Przypomina się też piękny esej Rogera Caillois o modliszce.

Dziewica tworzy więc w męce podejrzeń i domysłów własną hipotezę świata, konkurencyjną wobec zastanego, gotowego świata dorosłych. Można by przekornie powiedzieć, że d z i e w i c z y sposób widzenia rzeczywistości to (contradictio in adiecto?) swoisty „w t ó r n y system modelujący”! Pensjonarka nie tylko żyje pośród tekstów, ona nieustannie tworzy „teksty”: dokonuje niejako przekładu (elementów rzeczywistości na fantazmaty. „Twórczość” pensjonarki (czy będzie to fantazmat, czy też dziennik intymny poezja) nie jest przy tym „gorsza” ani „grafomańska”, po prostu inna, nie jest bowiem literaturą samą, lecz jej swoistym odbiciem.

Mario Praz podaje przypadek panny Rachilde, dwudziestoletniej autorki *Monsieur Venus* (!), książki, która miała kilka wydań w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w. Praz cytuje sądy współczesnych, z których szczególnie jeden – zawarty w przedmowie Barrésa zatytułowanej *Complication d’amour* (do wydania z roku 1889) – warto dla naszych rozważań przytoczyć: „Cała ta furia pełna czułości i złości, te wszystkie formy miłości, od których czuć śmiercią, są tworem dziecka – dziecka nadzwyczaj łagodnego i żyjącego w największej samotności [...]. Owo uczone zepsucie, wybuchające w marzeniach dziewczicy, to jedno z najbardziej tajemniczych zagadnień, o jakich słyszałem.” Inny komentator, Jean Lorrain, daje wizerunek autorki – wątlej i bladej „bładością pensjonarki”, o oczach, „które niczego nie widzą”.¹³³

Oczy, „które niczego nie widzą” – w i d z ą zarazem i n a c z e j. Dziwne, fascynujące i niezrozumiałe skojarzenie łagodności i furii, czułości i złości, niewinności i zepsucia, samotności i agresji – oto tajemnica dziewczyczej wyobraźni. Dwoistość doznań pensjonarki wypływa być może z rozdwojenia jej sytuacji na rzeczywistość biologiczną i życie wyobraźni:

¹³² W. Gombrowicz, *Dziewictwo*, z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), cyt. wg: *Bakakaj*, Kraków 1957, s. 107, 112.

¹³³ Zob. M. Praz, *Zmysły...*, s. 312-315.

dziewiczność to napór dochodzącego do głosu, nagle uświadomionego biologizmu i jednocześnie ucieczka w fantazmat.

Poczucie rozdwojenia jest już udziałem Dziewczyny z II części *Dziadów*:

Wyglądam kogoś za każdym szelestem,
Ach, i zawsze sama jestem!

(w. 446-447)

Mickiewicz pokazuje jednak dwoistość doznań poprzez ich „negatyw”:

Nic mię nie smuci, nic mię nie boli,
[...]
Umarłam nie znając troski
ani prawdziwego szczęścia.

(w. 440, 422-423)

Dziewczyna jest więc uwięziona w antynomii: „ani – ani”. Uwięziona za winę bez grzechu:

Do tych pasterzy goniłam stada,
Którzy mą wielbili krasę;
Lecz żadnego nie kochałam.

(w. 433 -435)

Dążenie i unik są formułą jej ziemskiego istnienia. Skrajna indywidualność i samotność to jednak brak poczucia tożsamości:

Nie wiem, czy jestem z tego, czy z tamtego świata.
[...]
Ani wzbić się pod niebiosa,
Ani ziemi dotknąć nie mogę.

(w. 450, 455-456)

Wyzwoleniem może stać się tylko spełnienie („Niechaj podbiegną młodzieńce”). „Chora” wyobraźnia dziewicy-pensjonarki jest jednak rewelacją modernizmu. Jak mówi Thibaudet, romantyzm był rewolucją dokonaną przez młodych. „Rozumni szalem” romantyczni młodzieńcy żyli w przekonaniu, że świat jest do zdobycia. Dla modernistycznej dziewicy-pensjonarki świat jest straszny i pociągający zarazem: kusi i odraża. Dziewictwo – powie Gombrowicz – to „osobna kategoria”.

Romantyzm był zatem literaturą młodości, modernizm natomiast stanie się próbą powtórnego jej przewartościowania u progu nowego stulecia. „Młodość ze swej strony nie jest już, ściśle biorąc, młodością: jest okresem dojrzewania” – oto wedle Edgara Morina znamię cywilizacji dwudziestowiecznej; „pojęcie wieku dojrzewania jako takiego pojawia się dopiero wtedy, kiedy społeczny rytuał inicjacji traci cechy zabiegu operacyjnego, zanika albo ginie zupełnie. Wiek dojrzewania jest istotnie okresem indywidualnego poszukiwania inicjacji, pełnym niepokoju przejściem pomiędzy nie zakończonym jeszcze dzieciństwem i dojrzałością.”¹³⁴ Inicjacja nie jest już gwałtownym rytuałem wtajemniczenia, lecz długotrwałym poszukiwaniem. *Die Verwirrungen des Zöglings Törless (Niepokoje wychowanka Törlessa)* –

¹³⁴ E. Morin, *Duch czasu*. Tłum. A. Frybesowa, Kraków 1965, s. 152-153.

już sam tytuł powieści Roberta Musila z 1906 roku doskonale streszcza ten proces. Miejsce „literatury młodości” zajmuje „literatura dojrzewania”.

Transgresja: utopia czy tragizm?

Różewicz od dawna penetruje w swej dramaturgii „krytyczne” okresy życia; dość przypomnieć Śmiesznego Staruszka, Henryka (*Wyszedł z domu*), Laurentego (*Na czworakach*) czy Starą Kobietę (która stanowi nie tylko parabolę, lecz również pełną kreację psychologiczną). W *Białym małżeństwie* „krytycznym” okresem nie jest tym razem kryzys dojrzałości, ale właśnie dojrzewanie. Różewicz oczywiście porzuca prędko tak zwane lęki wieku i posuwa się w interpretacji problemu znacznie głębiej. *Białe małżeństwo* jako komedia o pensjonarkach czy podlotkach – na poziomie anegdoty, którego zresztą wielu czytelników w ogóle nie przekracza – okazuje się w końcu dramatem daleko bardziej skomplikowanym (co zresztą nie unicestwia pierwotnej i niewątpliwej komediowości).

sypialnia dziewcząt
szkło i porcelana
konfesjonał
o przyjdź...
w sypialni dziewcząt krew
wesele i żałoba
w czarnym borze – przeszłość i teraźniejszość
słodczyce
rysopis
wyprawa panny młodej
próba
gorzko! gorzko!
jestem

– już same tytuły trzynastu obrazów odsłaniają strukturę dramatu jako kolizję inicjacji i edukacji – dwóch odmiennych form poznania. Kolejne wtajemniczenia Bianki (a to ona właśnie jest główną osobą dramatu) układają się w znaczące opozycje: sypialnia – salon, lustro – konfesjonał, „rysopis” – „wyprawa panny młodej”. Różewicz operuje techniką podwójnego punktu widzenia: optyką salonu i optyką sypialni, prawdą „spowiedzi” i prawdą zwierciadlanego odbicia.

Sypialnia dziewcząt wtajemnicza w płęć, biedermeierowski salonik – w rolę. Na dojrzewającą Biankę – nim jeszcze zrozumie kategorię wyboru – oczekuje już gotowa forma: wyprawa panny młodej. Forma anonimowości, powstrzymująca w kobiecie proces indywidualizacji. Im bardziej Bianka staje się kobietą, tym bardziej czuje się obca. Inicjacja w dojrzałość okazuje się wtajemniczeniem w samotność. Zwierciadło niepokoi sobowtórem, ale „spowiedź” ujawnia konsolacyjne stereotypy.

Bianka, podobnie jak wszystkie osoby dramatu, uwikłana jest w porządek „seksu” i porządek „słowa”. Jak inni ulega terrorowi stereotypów. Posłuchajmy jej spowiedzi:

...ja nie chcę być dziewczyną, chcę być chłopcem i chcę mieć zamiast otworu członek, chciałabym być żołnierzem, jak dorosnę, a teraz księdzem, czy to jest grzech...

Wszyscy w domu ze mnie się śmieją, proszę mi więc odpowiedzieć, czemu nie mogę być kapłanem? Ponieważ jestem dziewczyną, a tylko mężczyzna może być księdzem? to znaczy wszystko raz na zawsze zostało przesądzone. Ponieważ nie mam męskiego członka i jąder, tylko pochwę? [...] Jakie to podłe, głupie. Oczywiście wszyscy się ze mnie śmieją. Ksiądz nie może mieć biustu? Nie wiem, skąd takie myśli się rodzą we mnie... trzeba je przepędzić pracą i modlitwą?

(BM 21-22)

Bianka znajduje się więc pod presją dwóch antagonistycznych nakazów zachowania. Z jednej strony odczuwa imperatyw służby dla społeczeństwa, pragnie zostać żołnierzem, a póki co – księdzem, ale zarazem zniewala ją społeczna kondycja kobiety, czyli terror płci. Terror płci, którego jednak nie wolno utożsamiać wyłącznie z naturą, albowiem jest on bardziej nacechowany sankcją społeczną niż biologiczną. To raczej Bianka przenosi terror społeczeństwa w determinizm natury.

W *Białym małżeństwie*, wbrew pozorom, nie ma już konfliktu natury i kultury, jest tylko „literatura” i „seks” jako paralelne formy gwałtu. Literatura i seks, a ściślej: wyobcowane z literatury stereotypy oraz seksualizm jako układ sił. Literackie wzory zachowań – raz uwewnętrznione – wiodą odtąd pozaliteracki, „podświadomościowy” żywot, narzucając wciąż te same role niezależnie od zmieniających się okoliczności. „Cytatowa” struktura świata sprawiał, że wszyscy mówią „cudzymi słowami” – nie ma potencjalności języka, są tylko gotowe wypowiedzi, wypowiedzi „wielokrotnego użycia”. Drugim – obok „słowa” – reżyserem dramatu jest „seks”. Parafrazując Hugo Friedricha, można mówić w przypadku *Białego małżeństwa* o regule „pustego erotyzmu”. Jest seks, ale nie ma miłości; nie ma też pornografii. „Wizja kopolacyjna”, podobnie jak u Gombrowicza, tak i tutaj, okazuje się wizją interakcyjną, wyraża dialektykę ucieczki i pogoni, agresji i uległości. „Spółkowanie jest parodią zbrodni” – powie Georges Bataille. „Każdy mówi nie to, co chce powiedzieć, lecz to, co wypada” – woła Henryk w *Ślubie*. „I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią.” Zakodowane w słowach bezosobowe autorytety. Język jako system porozumienia oraz seks jako rodzaj intymnego kontaktu, powołane do spełnienia funkcji integrującej – by włączać jednostkę w zbiorowość, okazują swą dwuznaczną naturę. Oczywiście, każde wtajemniczenie może być swego rodzaju gwałtem: pogwałceniem tajemnicy i pogwałceniem inicjowanego człowieka. Poznanie zawsze jest naruszeniem status quo, swego rodzaju „nacięciem”, urazem, szokiem. Ale bywa też gwałt bez wtajemniczenia, gwałt jako presja; ten zawsze jest zaprzeczeniem poznania, zaprzeczeniem tajemnicy.

W *Białym małżeństwie* język i seks zaprzeczają poznaniu, stają się formami teatralizacji świata i wyobcowania jednostki. W steatralizowanym świecie nie ma konfliktu wartości, jest tylko kolizja różnych scenariuszy i stosunek siły. Dlatego o problemie *Białego małżeństwa* stanowi nie tyle antynomia człowieka społecznego i biologicznego (jak to sugerował Józef Keler), ile raczej opozycja między człowiekiem pełnym i ocenianym, człowiekiem wolnym i zwróconym – ocenianym na równi przez biologię (która determinuje płć) i przez społeczność (która toleruje jedynie role społeczne spójne z płcią biologiczną), zwróconym przez stereotyp. Dopiero pożądanie „pełni” – przez powrót do Człowieka, a nie do Natury, dążenie do wolności – „w kulturze”, a nie „od kultury” – staje się wartością.

Paulina wybiera „grę z dystansem” – zamiastkę wolnością odnajduje właśnie w roli – pozostaje przecież w niewoli scenariusza. Bianka tymczasem uparcie dochodzi swego człowieczeństwa – mimo kondycji kobiety; nieustannie pyta o swoją tożsamość – wbrew gotowej formie. Lustrzanej odbicie to jedyny dowód jej tożsamości, wyprawa panny młodej to cała jej „biografia”.

Postępujące wtajemniczenie Bianki w płć i w rolę to zatem nie tylko pogłębiający się proces alienacji, ale też kolejne stadia buntu. Buntu, który tylko początkowo rodzi się z lę-

ków dojrzewania. Dojrzewanie staje się heroiczną próbą przełamania terroru płci i stereotypu. Pierwszą manifestacyjną próbą odrzucenia roli będzie zniszczenie „wyprawy panny młodej”. Ten anarchizujący gest jest w istocie jeszcze bardzo infantylny – to zaledwie destrukcja rekwizytu roli, niemniej – stanowi pierwszy przejaw odstępstwa od tradycyjnego scenariusza. Ale destruktywność, o ile nie tworzy nic nowego, to tylko jeden z mechanizmów „ucieczki od wolności”. O d d e s t r u k c j i przechodzi jednak Bianka do a g r e s j i. Z premedytacją (jednak bez utożsamienia) podejmuje w noc poślubną narzuconą rolę i spełnia ją z przewrotną „hiperpoprawnością” Objawia się Beniaminowi jako chimera – wabi i odtrąca, podnieca i odraża: „Połóż się przy mnie... nie dotykaj mnie... [...] nie kładź mi głowy na piersiach, ja pachnę pod pachami kozą...” Bianka odwraca stosunek sił, terroryzuje swą ofiarę: „Nie lękaj się... nie lękaj. Beni mój, ja cię nie opuszczę. Beni mój, ja kocham ciebie? Nie uciekniesz mi stąd, będę cię trzymała, póki ci włosy nie osiwieją i póki wszystkich zębów nie stracisz, przykryję cię niemiecką pierzyną, włożę ci białą szlafmycę na głowę” (BM 80). Bianka mówi tu tekstem *Poganki*; dalej w oryginale Żmichowskiej, opuszczone przez Różewicza: „...i do samego końca nosa przystawię ci dwie ogromne pijawki”.

Bianka jako chimera zbliża się do całego legionu kobiet – „wampirów-modliszek-diablic niszczących, z rozmaitych pobudek, swoich męskich partnerów przez zamykanie ich w domu dla obłąkanych, przez palenie rękopisów ich prac naukowych, przez zamęczanie na krzyżu w celu uzyskania modelu do obrazu”, legionu, który – za literaturą modernizmu – formuje Maria Podraza-Kwiatkowska.¹³⁵ Niemniej pobudki, jakie można przypisać Biance, nie są natury artystowskiej. Motywacją staje się tym razem bunt przeciw ułomnej kondycji kobiety. Ale postawa agresywna to tylko zamiana ról, a nie ich odrzucenie. Ironia losu – rozmijanie się zamiarów i wyników – niezawodnie dosięga zbuntowanej Blanki. Kultura i tym razem podsuwa oswojony wzór buntu: kobietę-chimerę, kobietę-modliszkę. Nie sposób ominąć roli?

Bianka podejmuje jeszcze jedną, drastyczną próbę wyzwolenia: chce uchylić przypisaną jej rolę przez zniesienie własnej płci. Od agresji przechodzi zatem do autodestrukcji, od walki płci do pojednania przez przekroczenie płci. Pierwszym aktem przekroczenia jest obnażenie: Bianka zrzuca kobiecy strój (prosto w ogień!) i staje naga przed lustrem. Nagość to „stan otwartości, który ujawnia poszukiwanie możliwej ciągłości istoty na zewnątrz niej samej”, a obnażenie jest „jeśli nie kopią, to przynajmniej równoważnikiem zadania śmierci”.¹³⁶ Podążając za sugestią Bataille’a można interpretować zrzucenie stroju jako próbę transgresji przez symbolizowane „samobójstwo”, jako próbę ponownych narodzin (nieobojętne, że Bianka stoi przed lustrem: zwierciadlane odbicie to przecież double – zdwojenie – „inny ja sam”!). Taka interpretacja wydaje się bliższa! Różewiczowi niż narzucające się, acz powierzchowne podobieństwo z Albertynką z Gombrowiczowskiej *Operetki*.¹³⁷ Nagość Albertynki ma charakter raczej plebejski, ludyczny (w opozycji do „stroju”), a nagość Bianki? Scena obnażenia w *Białym małżeństwie* nie wydaje się reminiscencją z Gombrowicza, lecz najpewniej z Kormornickiej:

– Gdzie idziesz n a g a ? – Po płaszcz z gwiazdzistych zamieci.

[...]

– Tyś nasza! – Niegdyś. Dziś w o l n a, s a m a, n i c z y j a.

(*Na rozdrożu*, podkr. Z.M.)¹³⁸

Drugim aktem przekroczenia staje się autoagresja:

¹³⁵ *Salome i androgyne*, op. cit., s. 225.

¹³⁶ G. Bataille, op. cit., s. 444.

¹³⁷ Zob. M. Piwińska, op. cit.

¹³⁸ Wiersz *Na rozdrożu* drukowała „Chimera”, 1905, t. IX, s. 112.

Bianka [...] bierze duże nożyce i obcina sobie włosy, krótko do skóry, nierówno. Odkłada nożyce. Zakrywa piersi rękami i mówi do swojego odbicia w lustrze: „jestem”, po chwili krzyczy: „jestem gotowa”.

(BM 81-82)

To coś znacznie więcej niż zwykle oszpecenie. Bianka najwyraźniej pozbawia się atrybutów kobiecości – zaciera własną płeć. „Przekroczenie natury, wyobcowanie się od niej i od drugiej istoty sprawia, że człowiek staje się nagi i zawstydzony. Jest sam i jest wolny, lecz zarazem bezsilny i przerażony.”¹³⁹ Czyn Bianki ma taką właśnie ambiwalentną naturę: zwraca się przeciwko niej samej, a przecież stanowi także wyzwanie rzucone światu. Bianka, przekraczając niejako płeć, jest zaledwie „wolna od...”, wolna od terroru płci, ale pragnie być również „wolna do...”, wolna w sensie afirmatywnym, także wobec innych, wobec bliźnich – i w tym międzyludzkim związku odnaleźć własną tożsamość. Mówi więc: „Jestem (robi krok stronę Beniamina), jestem... (opuszcza ramiona) ...twoim (szepem) bratem...” Porzuca narzeczcie lustrzane odbicie na rzecz drugiego człowieka. B i a ł e m a ł ż e n ś t w o Bianki nie jest formą kompromisu; to nie konwencjonalne mariage blanc, ale jakby „ślub w kościele ludzkim”.

Co Bianka ujrzała po drugiej stronie zwierciadła?

Co oznacza, tak diskutowany, ostentacyjny zabieg finałowy? Nie jest to z pewnością operacja („chirurgiczna”) na samej Biance, jak to sugerowali niektórzy recenzenci prapremierowej inscenizacji Tadeusza Minca w Teatrze Małym. Jest to operacja na symbolu. Ostatni obraz *Białego małżeństwa* – rozegrany przede wszystkim w didaskaliach, a więc niejako poza słowem, środkami par excellence teatralnymi – trzeba „czytać” ikonologicznie. Lustrzane odbicie „okaleczonej” Bianki – okaleczonej przez własnoręczną deformację atrybutów kobiecości, przez zatarcie własnej płci – to odwrócony symbol androgyne. Ucieczka poza płeć. To nie powrót do mitu prajedni, lecz stan nienacechowania, nieokreśloności. Dopiero uwolniona od terroru płci Bianka może istnieć naprawdę. Nie jest to zatem objawienie ukrytego hermafrodytyzmu ani też apoteoza bezpłciowości, lecz manifestacja człowieczeństwa mimo płci – ludzkiej kondycji kobiety.

Najwięcej nieporozumień wzbudziły ostatnie słowa Bianki: „jestem... twoim... bratem...” Z finałową kwestią *Białego małżeństwa* jest podobnie jak ze słynną inskrypcją „Et in Arcadia ego” z obrazu Poussina w Luwrze. Erwin Panofsky dowodzi, że jedyne poprawne tłumaczenie łacińskiej formuły jako: „Ja (śmierć) jestem nawet w Arkadii” – przestaje harmonizować z dziełem Poussina. Trzeba zadać gwałt gramatyce, by oddać nowe znaczenie inskrypcji, ukształtowane przez wizję malarską: „Ja też żyłem w Arkadii.”¹⁴⁰ Obraz zatem relatywizuje semantyczną interpretację napisu. Podobnie u Różewicza: słów Bianki nie warto interpretować dosłownie i jednoznacznie (jako deklaracji transwestyty, bo tak można rozumieć przemianowanie małżeństwa w braterstwo). Trzeba i słowom nadać tę samą nieokreśloność, jaką rozpoznaliśmy już w zwierciadlanym odbiciu: „jestem... twoim... bratem...” – mogłoby znaczyć wtedy tyle, co „bądź mi bratem”, czy lepiej: „ja (kobieta) też jestem człowiekiem”.

¹³⁹ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*. Tłum. O. i A. Ziemiłscy, Warszawa 1970, s. 51.

¹⁴⁰ Zob. E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*. w: *Studia z historii sztuki*. Wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 324-342.

Niemniej Bianca, przekraczając granice seksualnie zdefiniowanej roli, unicestwia niejako własną płć, a tym samym jej ludzka kondycja także zostaje okaleczona i zubożona. Dwuznaczny okazuje się „ślub w kościele ludzkim” Gombrowicza, skoro doprowadza do „samobójstwa” Władzia i samouwięzienia Henryka, dwuznaczne jest też „białe małżeństwo”, gdyż kończy się „samookaleczeniem” Bianki. Pełne wyzwolenie człowieka okazuje się zwykle jeszcze jedną zbrodnią zwróconą przeciwko człowiekowi – „drugiemu” (Henryk jako „sprawca” śmierci Władzia) i „samemu sobie”. Bianca imituje bowiem „zbrodnię” na własnej płci. Jej czyn jest jakby samobójstwem *p a r t i s p r o t o t o*. W dążeniu do samospelnienia zostaje zniszczone to, co przyrodzone. „Wszelki wysiłek, dążący ku; wykroczeniu poza sprzeczności, zawiera w sobie pewne niebezpieczeństwo. [...] Z jednej strony człowiek pragnąłby ująć sytuacji szczegółowej i reintegrować modalność transosobową; z drugiej strony – obezwładnia go lęk przed utratą własnej tożsamości i samozatraceniem.”¹⁴¹ Tożsamość pojedynczej osoby jest podtrzymywana właśnie przez to tragiczne rozdarcie.

Bunt Bianki przeciwko własnej płci w imię pełnej kondycji ludzkiej, która przecież nadal pozostaje ułomna, ma wszelkie znamiona tragizmu. *Białe małżeństwo* ujawnia tragiczny konflikt na najbardziej podstawowym poziomie egzystencji: „powrót do ciała” kończy się u Różewicza odkryciem nowej antynomii: człowieka i płci. Nie jest to już kolizja sprzecznych idei (na przykład natury i kultury), lecz prymarny dramat kondycji ludzkiej. To właśnie płć okazuje się jej *t r a g i c z n y m p r z y w i l e j e m*. Człowiek i płć, tożsamość i rola to nowa, współczesna postać odwiecznego dylematu istnienia. „Powiedz mi niebo / dlaczego mnie więzisz” – pytał księżę Segismundo, bohater dramatu *Życie jest snem*.¹⁴² „Powiedz mi, ciało, dlaczego jesteś pułapką” – zdaje się pytać Bianca; tak można by sparafrazować słynny monolog Calderona w duchu dramaturgii Różewicza. *Życie* naprawdę można jedynie na sposób tragiczny?

Postscriptum. Zapewne z dużym powodzeniem można by odnieść do takiej próby zrozumienia *Białego małżeństwa* aforyzm Thomasa S. Szasza, który oponentom usługnie poddaje: „Strzeż się psychoanalitka, który analizuje żarty, zamiast się z nich śmiać.” O ile dramat Różewicza jest jedynie żartem.

¹⁴¹ M. Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 248.

¹⁴² Zob. P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem*. Imitował J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1971, s. 20.

BYĆ GENETEM W GLIWICACH

„Czego przybywa, czego ubywa”

„Siedzimy na kupie ruin i śmieci w tej chwili” – mówi Różewicz do Kazimierza Brauna u początku rozmowy-rzeki, zaczętej wiosną 1985 we Wrocławiu, a zakończonej (może tylko zawieszanej?) wiosną 1987 w Buffalo. Rozmowa Brauna z Różewiczem przypomina cokolwiek *My Dinner with André*, głośny przed laty film Louis Malle’a¹⁴³, w którym – w hotelowej restauracji na Manhattanie – rozmawiają ze sobą Wallace Shawn i André Gregory, dramaturg i reżyser, dwaj twórcy amerykańskiej awangardy teatralnej, choć oczywiście zakres doświadczeń i stan świadomości obu par rozmówców oraz wewnętrzna dramaturgia spotkań są nieporównywalne. Tę polską rozmowę drukowała na bieżąco „Odra”, później ukazała się w formie książkowej.¹⁴⁴

Języki teatru to książka denerwująca i przejmująca na przemian. Denerwująca, gdy czyta się ją wpierw tak, jak została zamyślona – jako dialog dwóch zaprzyjaźnionych artystów teatru, poety i reżysera. Przejmująca, gdy czyta się ją kolejny raz, raczej już tylko jako monolog poety. Denerwująca choćby wówczas, gdy Różewicz wywleka z szuflad jakąś dawno zapomnianą, nie najmądrzejszą recenzję gazetową i obnosi się z nią jak Gustaw z pąsową pręgą, słowem nie wspominając o swych najwierniejszych i najświetniejszych krytykach: Marcie Piwińskiej, Józefie Kelerze, Ryszardzie Przybylskim czy Tomasz Burku (którego celną formułę „nieczyste formy Różewicza”, użytą w tytule artykułu¹⁴⁵ już w roku 1974, „opatentowuje” poeta w roku 1985 jako swój świeży pomysł). Kto by chciał zawierzyć obrazowi jaki wyłania się z rozmowy Brauna z Różewiczem, mógłby wnosić, że dzieło Różewicza egzystuje w krytycznej próżni, a sam poeta od swego scenicznego debiutu otoczony jest w kraju niemal wyłącznie przez „recenzentów tchórzliwych, kupionych, «komercyjnych» albo wręcz głupich, albo takich, którzy z jednego okresu na drugi zmieniają światopoglądy” (JT 126). Na miano jedyne go sprawiedliwego krytyka w Polsce zasłużył sobie wprawdzie Kazimierz Wyka, ale tak naprawdę liczą się tylko głosy z Londynu, Nowego Jorku czy Stony Brook – Jana Kotta, Daniela Geroulda, Adama Czerniawskiego i Lindsaya Andersena. Choć też nie zawsze, bo chłodniejsza uwaga Tymona Terleckiego zostaje natychmiast rozdęta do niebotycznych rozmiarów. Nie pierwszy raz Różewicz objawia urazę do swych komentatorów („którzy są przekleństwem ludzi sztuki”), co większości spośród nich na szczęście nie przeszkadza wielbić pisarza, i nie podnosiłbym tej kwestii, gdyby nie fakt, że poczucie krzywdy przewija się przez całą rozmowę, może nawet jest rzeczywistym motywem jej powstania. „Może kogoś krzywdzę. Prawdopodobnie wszystkich krzywdzę. Jak zwykle” – reflektuje się Różewicz, bo ta rozmowa jest rozpamiętywaniem krzywd doznanych, ale i sama

¹⁴³ Fragmenty scenariusza tego filmu znaleźć można w „Literaturze” 1983, nr 5 oraz w „Odrze” 1988, nr 9.

¹⁴⁴ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.

¹⁴⁵ Zob. T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość” 1974, nr. 7.

bywa chwilami rzeczywiście krzywdząca. Odczuwam jakiś rażący dysonans pomiędzy stylem twórczości Różewicza, tonem jego liryki zwłaszcza, a stylem rozmowy z Braunem.

Języki teatru to książka wyraźnie zastępcza, „kompensacyjna”, i to w kilku wymiarach czy na kilku polach ekspresji. Zastępuje „nienapisane” sztuki Różewicza (i „niezrealizowane” przedstawienia Brauna), ale również niezakończone obrachunki – z krytykami, z kolegami po piórze, z administratorami kultury, z cenzorami wreszcie! Sporo znaleźć można w *Językach teatru* zwyczajnego „brania na języki”: a to Adama Ważyka (za socrealizm), a to profesora Żółkiewskiego (za całokształt), a to Jerzego Grotowskiego (za tajne praktyki), a w końcu i Bogu ducha winnego miesięcznika „Dialog”, jak żadne inne pismo wiernego pisarzowi. Sporo też rozgoryczenia (uzasadnionego) z powodu wyreżyserowanej nagonki po premierach *Białego małżeństwa* oraz *Do piachu*. Sporo wreszcie (chyba w nadmiarze) „kombatanckich” à rebours licytacji, gdy na podobieństwo „tu, popatrz, blizna” słyszymy co chwila: skreślili, zdjęli, zakazali (jak u Mrożka: „wybili, panie wybili!”).

A przecież rozmowa Brauna z Różewiczem rejestruje ów „klimat życia i klimat literatury” lat osiemdziesiątych, gdy zamiast wymierzania sprawiedliwości widzialnemu światu ludzie sztuki wikłają się we wzajemne wymierzanie sobie policzków, gdy katharsis sprowadza się do obmywania piór z „hańby domowej”, gdy kultura dzieli się na „dworską” i „dysydencką”, a tertium non datur, gdy ten podział jawnie polityczny i wynikające z niego odmienne formy obiegu (w czym nie ma naturalnie nic zdrożnego) utrwała się jako podział aksjologiczny, a forma poligraficzna staje się pierwszym i głównym wyznacznikiem kwalifikacji etycznej artysty (a to już zatraća piekiełkiem), aż w końcu cała różnica między, dajmy na to, poezją Różewicza i poezją Herberta sprowadza się do tego, że jeden jest wybitnym poetą „reżimowym”, a drugi wybitnym poetą „antytalitarnym”: (słyszałem na własne uszy od młodych ludzi, skądinąd adeptów filologii), co krzywdzi przecież obu, i jeszcze skłóca ich ze sobą.

Toteż *Języki teatru* wydają się przede wszystkim dialogiem o okaleczeniu naszej mowy, przez którą przebija okaleczenie naszego „życia kulturalnego” czy po prostu życia publicznego. Mniej nawet okaleczenie przez cenzurę czy politykę kulturalną (choć to niezaprzeczalne), bardziej jeszcze przez powielanie wywołanych tą polityką siermiężnych opozycji, przez odwracanie proporcji w randze zjawisk i wartości, przez poddawanie się powszechnej symetrii zachowań. „Odpowiadając na zarzuty – odpowiadałem często tym samym tonem. Z irytacją. Spłaszczając. Na płaskie pytania dawałem płaskie odpowiedzi” (JT 115-116) – przyznaje Różewicz. Chciałby mówić o Wittgensteinie, lecz mówi... o Borejszy i Kruczkowskim. Do klimatu tej książki nadal przystaje diagnoza, jaką jeszcze w połowie lat pięćdziesiątych sformułował Adolf Rudnicki: „W sumie nie jest to czas twórczości. Przez pół roku publiczność czytająca mówi nie o czymś utworze, ale o wypowiedzi, o przemówieniu, o jakimś artykule lub wierszu. Jak w czas wojny twórczość mało kogo obchodzi, za to – czyjeś oświadczenie, czyjs podpis albo brak podpisu. Jesteś za czy przeciw? Z nami czy przeciw nam? Podziwiasz czy ganisz? Należysz do skandujących w szeregu czy do milczących nas uboczu? Oto, co ludzi interesuje, czym się pasjonują, reszta jest milczeniem, reszta jest gadaniem, reszta jest dramatem, który zżera nas i wszystko wokoło. Ci, którzy kiedyś pytają: A gdzie są ich dzieła, dowiodą, że nic z naszego życia nie pojęli. Należeliśmy do generacji, która dawała znaki, nie dzieła.”¹⁴⁶

Dialog Brauna z Różewiczem raz jeszcze uświadamia, jak silna jest potrzeba poddania polskiego życia duchowego w wymiarze zbiorowym jakiejś socjopsychologicznej analizie. Zwłaszcza że wszystko, o czym tu mówię, stanowi kolejny przejaw chronicznej przypadłości naszej kultury, która – jak o tym sugestywnie pisał Gombrowicz – naznaczona jest jakąś skazą, pokracznością, przykurczem, za płytkim oddechem. „Być Genetem w Gliwicach to jest inna sytuacja niż być Genetem w Paryżu. Jest się tutaj w innej sytuacji [...], pomiędzy War-

¹⁴⁶ A. Rudnicki, *Niebieskie kartki. Prześwity*, Warszawa 1957, s. 139.

szawą a Krakowem, pomiędzy... Sandauerem i Błońskim... Woroszyłskim i Bratnym... Znasz te postawy: moja twórczość wyraża pogardę, obojętność, nieobecność... Nieobecność w tym, co tutaj... Na «śmietniku» (JT 185). Tutaj, gdzie historię literatury pisze się od plenum do plenum, gdzie przełom październikowy znaczy więcej niż przełom nietzscheański i gdzie pisarz, który nie mieści się w rytmie polskiej sinusoidy, nie odpowiada na głosy doraźnego zapotrzebowania którejkolwiek ze stron, narażony jest na czyścicową egzystencję.

Z biegiem rozmowy Różewicz wygasza jednak zapiekłe żale i wówczas odsłania twarz zmęczonego pisarza. Wyczerpanego walką na dwa fronty – „z dawną awangardą i z socrealizmem”, znużonego prostowaniem pomówień i odpieraniem nagonek, zniechęconego niedobrymi przedstawieniami („...jestem zawsze taki poirytowany, kiedy źle grają...”), a najbardziej może zmęczonego własną pozycją w literaturze i teatrze – przymusem pisania czy choćby udzielania odpowiedzi (ile to razy w zapisie tej rozmowy występuje uwaga: „milczy”). To zmęczenie pogłębia jeszcze poczucie dojścia do jakiejś granicy: „...ja już wiele lat nie piszę dla teatru. Bardzo mało piszę poezji. [...] Czyli to jest sytuacja, która dojrzała już do czegoś – o czym ja nie wiem w tej chwili... Ja nie wiem...”; „A co dalej?”; „Ale czy możliwe są nowe kroki? Po doświadczeniach Becketta i innych w dramacie”; „Ja mówię o tym, jak stanąłem... Jak się jakoś zatrzymałem... Z czego to wynika?”; „W ogóle mało piszę. To nie są przyczyny tylko czysto literackie, polityczne, obyczajowe...”; „I, niestety, ten element milczenia zaczął coraz większy obszar obejmować.” Smuga milczenia biegnie, jak widać, przez całą książkę, przez obie części rozmowy: i tę wrocławską, i tę amerykańską. Nie opuszcza pisarza, przeciwnie, rozrasta się.

Próbuję w innym miejscu nadać milczeniu poety wykładnię „lozańską”; czy jednak przypadek Mickiewicza dostatecznie tłumaczy położenie Różewicza? Potrzebne wydaje się również przesłedzenie losów naszej awangardy lat dwudziestych i trzydziestych, która wskutek dziejowego przełomu załamuje się na rozmaite sposoby, w każdym jednak wypadku w sposób nienaturalny: Witkacy popełnia samobójstwo, Peiper ucieka w krytykę teatralną i filmową, a następnie w autyzm, Ważyk oddaje się stalinizmowi, Przyboś popada w estetyzm, Gombrowicz bodaj jako jedyny pozostaje sobą, ale za cenę całkowitego oddalenia. Niełatwo więc znaleźć w naszej dwudziestowiecznej kulturze wypróbowany wzór czy choćby pojedynczy przykład na naturalne obumieranie pewnych idei twórczych, na przerastanie awangardy, która osiągnęła kres swych możliwości, w nową jakość, na przekraczanie własnych dokonań z zachowaniem tożsamości. Różewicz, który jest bezpośrednim spadkobiercą przedwojennej awangardy, a to znaczy – jej polemicznym kontynuatorem, w momencie, gdy sam wyczerpał płynące stąd możliwości twórcze, nie znajduje dla tej nowej sytuacji żadnego odniesienia.

Języki teatru są więc również monologiem o wyczerpywaniu się języków sztuki współczesnej, o wypalaniu się większości dotychczasowych pomysłów na zaradzenie kryzysowi, o wypełnieniu się pewnego cyklu rozwojowego kultury. Mówię: monologiem, bo krytyczna świadomość Różewicza wyraźnie kontrastuje z dobrym, ba, doskonałym samopoczuciem Brauna, pewnego siebie, swego reżyserskiego warsztatu i swej formuły teatru. W jak odmiennych rejestrach mieszczą się „nienapisane” sztuki Różewicza i „niezrealizowane” przedstawienia Brauna! Braun mówi wyłącznie o barierach cenzorskich, podczas gdy Różewicz sam zarzuca kolejne tematy, bo nie znajduje zadowalających go rozwiązań twórczych.

Ciągle ponawiane przez Różewicza pytanie: jaką postać przybrać ma teraz dramat? – skłania do przyjrzenia się raz jeszcze temu, czego poeta w teatrze już dokonał. To prawda, że teatralne znaczenie Różewiczowskiej twórczości scenicznej parokrotnie, w różnych okresach, pomniejszano. „Tak więc sceny Różewicza bywają często świetne, przejmujące, zwłaszcza gdy napisane wierszem; akty już całkiem niekształtne, jakby złożone z samych zaułków, co wciągają i rozczarowują widza; sztuki zaś, jeśli je ująć ogólnie, dziwnie banalne... i zarazem

wymyślone” – pisał Jan Błoński¹⁴⁷ z krótkiej jeszcze perspektywy w roku 1967, a z dalszej sceniczny dorobek Różewicza sumowała Marta Fik: „Z pewnością jego zasługi dla literatury są większe niż dla sceny, której rozwój zdaje się zmierzać w nieco innym kierunku niż ten, który wytycza zarówno *Akt przerywany*, jak – tak bardzo odeń różne – *Białe małżeństwo*.”¹⁴⁸ Spróbujmy jednak wyobrazić sobie, jak by przedstawiał się nasz teatr bez dramaturgii Tadeusza Różewicza?

„Tragedie dzieją się na czczo”

Jeśli nawet Różewiczowi nie udało się przeobrazić teatru w sposób na co dzień postrzegalny z widowni, to swymi sztukami na pewno wdarł się trwale w naszą wyobraźnię i zaważył na dzisiejszym myśleniu o dramacie i teatrze oraz, ich wzajemnych relacjach.

Od czasów Wyspiańskiego jest to bodaj jedyny nasz dramatopisarz, który pisze dramaty jako partytury teatralne, a więc uwzględniając rozliczne pozasłowne tworzywa, i który od teatru chce zawsze czegoś więcej niż tylko dobrej obsady i „niezauważalnej” reżyserii (choć może nie bez racji jest twierdzenie, że pisarz oczekuje nieraz tego, co zgoła niemożliwe).

Inni piszą dramaty poniekąd jak słuchowiska, na jasno określony, dający się ująć dyskursywnie temat: o dylematach etycznych spiskowców, o metodach prowokacji politycznej, o AIDS-ie, o Sierpniu itd. Te sztuki mogą być nawet bardzo sceniczne, bardzo aktorskie, w ogóle bardzo dobre, tyle że tak naprawdę w całości rozegrane są w radiowym w istocie dialogu. Inaczej Różewicz – on myśli obrazami teatralnymi, i w tym (tylko w tym) podobny jest do Wyspiańskiego (współcześnie coś podobnego udało się może jeszcze Gombrowiczowi w finale *Operetki*). Różewicz ma mianowicie niezwykle wyczucie metafory w teatrze, jest właściwie twórcą metafory t e a t r a l n e j. Metafora w jego utworach scenicznych to coś innego niż nadbudowujący się ponad akcją przenośny sens dramatu (że oto w jakimś „gdzieś i kiedyś” bądź „tu i teraz” rozpoznajemy „zawsze i wszędzie” czy na odwrót). U niego już samo ukształtowanie przestrzeni scenicznej jest projekcją napięć dramatycznych. Oto pokój, przez który przechodzi ulica, oto nadmorska plaża, olbrzymi śmietnik, poligon i cmentarzyko zarazem, oto pokój-muzeum z cyrkową areną, oto dworek fredrowski podszyty Witkacym. Uderzająca jest naoczność tej metaforyki, jej sceniczna „materialność” (na scenie stoi na przykład pusty konfesjonał, w którym „czasem coś tylko zgrzyta, skrzypi, piszczy”), a także jej „cielesność”, gdy rozciąga się na postaci-aktorów: oto „syntetyczna” kobieta okryta wieloma warstwami garderoby na wszystkie cztery pory roku, oto chodzący na czworakach poeta ze sztucznymi skrzydłami, oto Byk-Ojciec...

Spostrzeżenie, jakie poczynił Ryszard Przybylski w rozbiorze sztuki *Stara kobieta wysiaduje*, daje się przenieść na całość Różewiczowskiej dramaturgii: scena w jego teatrze staje się materialnym obrazem współczesnej kondycji duchowej, „przypomina romantyczny pejzaż mentalny”,¹⁴⁹ z tą jednak różnicą, że wyraża raczej stany zbiorowe niż indywidualne. Wyczuł to doskonale również Konstanty Puzyna, gdy recenzji jednej z inscenizacji *Starej kobiety* dał tytuł *Czarna plaża* (wspomnijmy „czarną otchłań” w *Nie-Boskiej komedii*). Różewicz stworzył kilka co najmniej wielkich metafor teatralnych o takim charakterze: matka-natura na cywilizacyjnym śmietniku, poeta-ptak przemieniony w muzealny eksponat, nietzscheańsko-

¹⁴⁷ J. Błoński, *Rozważania na czasie*, „Dialog” 1967, nr. 4.

¹⁴⁸ M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*. Warszawa 1984, s. 125.

¹⁴⁹ Zob. R. Przybylski, *Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach*, Warszawa 1985, s. 233.

freudowski konfesjonał bez Boga... No i *Przyrost naturalny*: teatralnie suwerenna wizja rozrastającej się masy ludzkiej w zamkniętej przestrzeni przedziału kolejowego czy tramwaju, wobec której ewentualne dialogi (ich znalezienie pozostawił Różewicz inscenizatorem) odgrywają zdecydowanie wtórną rolę.

Nic dziwnego, że tak często niektórym krytykom trudno przychodzi powiedzieć, o czym są sztuki Różewicza, skoro siła ich oddziaływania przeniesiona jest właściwie poza dialog. Ukazują to szczególnie finały najważniejszych dramatów, rozegrane środkami całkowicie pozaliterackimi właśnie arcyteatralnymi:

Ruchy Starej Kobiety słabną, to znów stają się gorączkowe. W czasie tych poszukiwań opadają z niej nakrycia głowy, sztuczne włosy, ozdoby, biżuteria [...]. Rozrzuca śmieci coraz szybciej z zaciekłością, Rwie i rozrywa ziemię pazurami. Dyszy ciężko.

(*Stara kobieta wysiaduje*, ST 368).

Widzimy ptaka-poetę, który usiłuje unieść się w powietrze, odlecieć. Na ścianach majaczą cienie ludzi. Zapada ciemność. Widać jeszcze, białe poruszenia piór.

(*Na czworakach*, ST 412)

Stoi w lustrze naga, z rozpuszczonymi włosami. Po chwili bierze duże nożyce i obcina sobie włosy, krótko do skóry, nierówno. [...] Zakrywa piersi rękami i mówi do swego odbicia w lustrze: „jestem”, po chwili krzyczy: „jestem gotowa”.

(*Białe małżeństwo*, BM 81-82)

Na scenę wchodzi Oprawcy. Chodzą między ludźmi, cos pokrzykując wreszcie zaczynają popędzać w stronę czarnej ściany. Popędzają ludzi jak stado do bydłowego wagonu, wpychają ich, ugniatają, [...] Oprawca wrzuca kosz z kwiatami... Czarna ściana powoli zamyka się... jeszcze widać dłonie, palce.

(*Pułapka*, P 91)

Skądinąd te tak steatralizowane finały sprawiają inscenizatorom największe trudności. Nie sądzę jednak, by oczekiwania Różewicza wobec teatru „kierować należało raczej pod adresem filmu”, jak to sugerowała Marta Fik. Choć przyznaję, że wyobraźnia teatralna Różewicza ociera się niekiedy o teatralną utopię, początkowo zresztą z manifestacyjną, ale i żartobliwą przekorą (najsilniejszą w *Akcji przerywanym*, gdzie chodziło o „włos w zupie” czy „dziurę w serze”), później już z coraz większą powagą, co daje się odczuć zwłaszcza w *Pułapce* (motyw „złoty zębów” chociażby).

Co z wyzwaniem rzuconym przez Różewicza uczynił teatr, to osobny temat. Najsurowiej jednak obeszła się z dramaturgią Różewicza Małgorzata Dziewulska, pisząc, że poeta zabrnął i nas wszystkich również wciągnął w „pułapkę sentymentalizmu”: „Przecież jego rozpacz jako poety, a potem tej rozpacz prosta konsekwencja, jaką jest świat zbudowany w jego sztukach teatralnych, są ubolewaniem estetycznym przede wszystkim, mianowicie nad utratą piękna. [...] Niech uderzy nas wreszcie jedna prosta myśl: że to jest beznadziejnie prymitywne. Jest załatwieniem wielu skomplikowanych rzeczy jednym prostym numerem. Jest do prawdy zbyt łatwe i bardzo już nudne.”¹⁵⁰

Owszem, powracają w sztukach Różewicza zawsze podobne, dramaturgicznie puste obrazy. Wciąż te same, estetycznie podejrzane sceny pantomimiczne: stado zalotników w „tańcu samców” (*Wyszedł z domu*), Byk-Ojciec w nieustannej pogoni za kucharką (*Białe małżeństwo*). Wciąż te same, infernalnie rozbudowane sceny wielkiego żarcia: w *Wyszedł z domu*:

¹⁵⁰ M. Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, Warszawa 1985, s. 50, 53.

„skłębiony tłum pokrywający bufet porusza się jak odwłok pstrej gąsienicy”, „w ciszy słychać mlaskanie, syczenie, zgrzytanie, łamanie kości” (ST 251), w *Białym małżeństwie* weselnicy „przemawiają głosami zwierząt domowych i dzikich... mlaskają, cyckają, czkają, pomrukują, porykują, wznosząc toasty” (BM 77). Zawsze naturalistycznie drobiazgowo, a coraz bardziej wydłużane sceny ogryzania kości:

DZIADEK (który rzuca za siebie ogryzioną nóżkę): A ja, panie, kuperek, kuperek przedkładam nade wszystko, a u gęsi pipkę. (D z i a d e k otrzymuje kuperek, oblizuje go, cmoka, mlaska)

(*Białe małżeństwo*, BM 52)

S t r a ż n i k T r z e c i wraca z workiem pełnym kości i miską pełną surowego mięsa. Wyciąga z worka kości i rąbie je toporem, wysysa z kości szpik. Dwaj inni jedzą rękami mięso prosto z miski.

(*Odejście Głodomora*, PWA 331)

Ojciec wybiera dość długo z półmiska porcję mięsa przy kości [...] je szybko, kroi duże kęsy, wyjmując palcami z ust jakiś twardy kawałek, może kostkę [...] bierze do ręki kość i ogryza [...] przerywa ogryzanie kości i rzuca ją na talerz, z talerza na stół wypadają grudki sosu i kartofli [...] wyjmując z kieszeni wykałaczkę i zaczyna starannie czyścić zęby, wydłubuje jakieś włókna mięsa...

(*Pułapka*, P 11-12)

A na dodatek co chwila któraś z postaci, jeśli sama nie „puszcza wiatrów”, to przynajmniej szeroko komentuje pierwsze prawo natury: „kto pierdzi, ten nie umiera”.

Czy jest to również wyraz estetycznego przede wszystkim ubolewania nad utratą piękna? Kluczem do tych natrętnie powracających scen wydaje się raczej monolog bohatera *Na czworakach*:

czy Antygona Makbet Edyp Lir
jedli zupę na godzinę
przed katastrofą lub po
nic nie jedli nic nie pili
chodzili płakali krwawili
trochę za dużo gadali
nie spali
nie trawili
tragedie dzieją się
„na czczo”

(ST 377)

Ta kapitalna dygresja w komediowym tonie („jeden prosty numer”) przynosi faktycznie frontalne oskarżenie tragedii (jako rodzaju literackiego) o ocenzurowany obraz świata. Tradycyjny bohater tragiczny okazuje się człowiekiem całkowicie aseptycznym. I tu dopiero odsłania się prawdziwy horyzont ataku Różewicza, właściwa skala jego skatologicznych bluźnierstw. Bluźnierstwa Różewicza nie dają się sprowadzić ani do szyderstw z romantycznej jedynie ułudy, ani tym bardziej do modernistycznych gestów antyfilisterskich. Na niewiele też zdadzą się kategorie „kultury śmiechu”, jakimi posłużył się Bachtin przy analizie twórczości Franciszka Rabelais’go, bo skatologia i obsceniczność u Różewicza – tak silnie osadzone w literackich aluzjach (co staram się ukazać w analizach *Na czworakach* i *Białego*

małżeństwa) – nie mają rodowodu ludycznego ani nie stanowią stylizacji na ten typ humoru, który najkrócej można określić jako „koszarowy”. Tu chodzi o coś zdecydowanie innego. Chciałoby się raczej przywołać zdanie Artauda: „La ou ça la merde, ça sent l’être” – „Tam gdzie czuć gówno, czuć być”. Choć sam Różewicz woli przypomnieć frazę... z *Marii Antoniego Malczewskiego*: „Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie” (patrz: *Stara kobieta wysiaduje*). A w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* odnotowuje – już całkiem poważnie – wyznanie Ludwika Wittgensteina, filozofa, u którego jest może najsilniej zadłużony jako poeta: „Mój duch jest martwy. Wiem przecież, że życie musi się kiedyś skończyć i że życie duchowe może ustać przed życiem biologicznym” (PWA 137).

Skatologiczna blasfemia Różewicza uderza więc w samo osocze naszej kultury, w aksjomatyczny prymat ducha nad materią. Natarczywość wizualnych i leksykalnych obscenów (budząca u niektórych czytelników podejrzenia o pisarską obsesję) wydaje się najzwyczajniej wprost proporcjonalna do kulturowych eufemizmów. Animalizacja i trywializacja ludzkich zachowań – to bezceremonialna reakcja na mistyfikujące uwznioślenia i estetyzacje natury. Różewicz mnoży zresztą te kontrasty z wyraźną autoironią – *Stara Kobieta* replikuje: „Jakie to obrzydliwe rzeczy teraz ludzie ludziom opowiadają... jelita zadkowego wychodzenie... gdzież te wschody i zachody słońca? Różanopalcu jutrzeńka z palcem w nocniku!” (ST 342). A przecież ten wątek pisarstwa Różewicza wzbudza jeśli nie największe, to z pewnością najbardziej przykre nieporozumienia; kilkakrotnie stał się nawet powodem gwałtownych napaści na pisarza ze strony samozwańczych wyrażycieli „opinii publicznej”, przy wydatnym wsparciu niektórych krytyków. Pamiętamy: Różewicza pomawiano o erotomanie, a w najlepszym razie o niską żądzę epatowania publiczności. Zwłaszcza dwa dramaty wywołały takie represyjne akcje: *Białe małżeństwo* oraz – na szerszym tle – *Do piachu*, choć i w tym wypadku głównym przedmiotem bulwersacji była ukazana na scenie latryna. Nie warto zatrzymywać dłużej uwagi na tych prowokacyjnych nagonkach, bo swego czasu rzeczowo rozprawił się już z nimi Józef Kelera¹⁵¹. Trzeba jednak pamiętać, że swym oporom w stosunku do niektórych partii Różewiczowskiej dramaturgii dawali niekiedy wyraz również aktorzy, a ich głosem nie można przecież przypisywać złych intencji i pozostawić je bez zastanowienia. Przykładem niech będzie zanotowana podczas prób *Białego małżeństwa* wypowiedź wytrawnej aktorki wrocławskiej, Marii Zbyszewskiej (która wcześniej między innymi, kreowała tytułową rolę w *Starej kobiecie*): „Wyobrażam to sobie np. w filmie Felliniego. A w teatrze wszystkiego tego trochę się boję. Mam smutne doświadczenie ze zbyt nachalnymi akcentami wizualnymi na scenie.”¹⁵²

I rzeczywiście, praktyka teatralna pokazuje, że nawet sami inscenizatorzy zdawali się ulegać podobnym obawom, raczej tuszując niż eksponując drastyczności tekstów Różewicza. A przecież trudno uwierzyć, by źródłem aktorskich lęków i reżyserskich półśrodków była zwykła pruderia. Był to raczej objaw interpretacyjnej niepewności, co z całą jaskrawością uwidoczniło się w scenicznych perypetiach *Białego małżeństwa*, dotąd chyba nie odczytanego w pełni przez polski teatr.

Głównym powodem, dla którego przypominam o rozdźwięku pomiędzy Różewiczem i teatrem z jednej, a krytyką z drugiej strony – rozdźwięku zarysowującym się co najmniej od czasu ogłoszenia *Na czworakach* – jest sukces *Pułapki*. Powszechne i jak chyba nigdy dotąd jednomyślne uznanie krytyki dla tego dramatu Różewicza brzmi bowiem dla mnie cokolwiek fałszywie – jak akt abolicji dla poprzednich dramaturgicznych wybryków. Z lektury niektórych recenzji można wynieść wrażenie, że *Pułapka* to wyraz skruchy pisarza za bajdurzenia o d... Maryni, że Różewicz nareszcie powrócił do formy, że znów napisał coś na miarę *Karto-*

¹⁵¹ Zob. J. Kelera, *Porachunki*, „Odra” 1980, nr 3.

¹⁵² Cytuję z programu teatralnego do inscenizacji Kazimierza Brauna w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (premiera: wrzesień 1975).

teki, że – jednym słowem – odzyskał pokładane w nim, lecz mocno przez niego samego nadzarpnięte nadzieje. Tymczasem nie uważam, by *Pułapkę* można oddzielać od reszty scenicznego dorobku ostatnich lat, co zresztą, przyznaję, dostrzegło już kilku uważnych krytyków¹⁵³

Charakterystyczne dla literackiej antropologii Różewicza są dwa – z pozoru sprzeczne – zeznania pisarza, oba zamieszczone w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*. Pierwsze, w formie notatki z warsztatu pracy, nosi tytuł *Miłość lesbijska w romantycznym przebraniu*; Różewicz zdaje tu relację z zarzuconego pomysłu teatralnej adaptacji *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej – adaptacji bez romantycznych kostiumów: „Chciałem opowiedzieć historię dwóch kobiet, które kochają nie tylko swoje intelekty, ale i swoje ciała. Miłość Narcyssy i Pauliny [scil. Żmichowskiej i Zbyszewskiej – przyp. Z.M.]. Katastrofę, jaka w tamtym okresie musiała z ich stosunku wyniknąć. Wszystkie czyny i słowa Beniamina przywrócić Narcyzie. A tym samym przywrócić jej prawdziwe oblicze i godność odważnej zakochanej kobiety. Nie zrobiłem jeszcze adaptacji *Poganki*. Mój «cenzor wewnętrzny» mówi mi, że i w naszych czasach miłość lesbijska nie jest rzeczą możliwą do pokazywania na scenie” (PWA 129). Druga interesująca nas dygresja również została wpisana w dialog poety z własnym sobowtórem, a dotyczy tym razem książki Eliasa Canettiego *Der andere „Prozess” – Kafkas Briefe an Felice* (przekład znaleźć można w polskim wydaniu *Listów do Felicji*): „...oczywiście ci wszyscy genialni odkrywcy odkrywają zawsze na dnie wszystkich «procesów» jakąś pannę, panienkę, damę albo kurwę, wszystko jedno, cały proces to historia stosunku pana Franza do panny Felicji. Widziałeś starą amatorską fotografię, jest na niej Fraulein Salome, powozi wózek, do którego zaprzęgnięci są Nietzsche i jego przyjaciel Reé. Panna Lou trzyma w rączkach lejce i bacik! Wózek toczy się aleją ogrodową, wśród kwiatów. Koniki są wąsate i modnie ubrane. Wspaniały temat do odkryć. W tych wszystkich plotkach i romansach jest coś żalospnego” (PWA 320).

Jak to więc jest naprawdę?! Ten sam pisarz, który snuje pomysł „buduarowej” adaptacji *Poganki* (inspirowany najwyraźniej plotką Boya-Żeleńskiego), wybrzydza teraz na romansową historię kultury; ten sam pisarz, który szydzi z biografistycznej interpretacji literatury, urażony prywatyzacją dzieła Kafki – staje się w końcu autorem *Pułapki*... Dlaczego Różewicz nie zrobił adaptacji *Poganki*, dlaczego napisał jednak *Pułapkę*?

Wbrew pozorom sprzeczność tkwi nie w postępowaniu pisarskim Różewicza, lecz w naszej kulturze, co *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* przewrotnie ujawnia. Raz jeszcze: „Chciałem opowiedzieć historię dwóch kobiet, które kochają nie tylko swoje intelekty, ale i swoje ciała”; „...cały proces to historia stosunku pana Franza do panny Felicji”; „W tych wszystkich plotkach jest coś żalospnego...” Albo platonizm, albo freudyzm – w takich skrajnościach postrzega Różewicz upowszechnione wykładnie relacji między bytem cielesnym a światem symboli. Z jednej strony – redukcja cielesności na rzecz świata idei, z drugiej – redukcja świata symboli do pierwotnych, libidalnych popędów.

Taka alternatywa – celowo zapewne przerysowana – najwyraźniej irytuje Różewicza. Swoje stanowisko w tej kwestii on sam wypowiedział może najdobitniej w liście do Kazimierza Wyki, ujawnionym w pośmiertnym wspomnieniu: „...Rembrandt jest na pewno malarzem «duszy», ale technikę – owo «mistyczne» światło, mógł zobaczyć w «małych martwych naturach» choćby Claesza – t o s a m o ś w i a t ł o, które u «małego mistrza» jest na powierzchni (w kieliszku wina, w owocach, bułce), u Rembrandta poszło w głąb (czyli w duszę), światło z kieliszka czerwonego wina przeszło w ludzką twarz (postać), w ciało (w autoportretach także)... [...] A więc jak to jest z mistyką (nie tylko w malarstwie)? Musi ona mieć nasionko, ziarno, kroplę – realną – inaczej nie będzie egzystować – bo egzystować musi w m a t e r i i – musi być najpierw c i a ł o św. Franciszka czy też ciało św. Katarzyny, musi być

¹⁵³ Zob. np. J. Majcherek, *Różewicz i „Pułapka”*, „Dialog” 1983, nr 7; J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”*, „Dialog” 1985, nr 4-S.

ciało Chrystusa – bez ciała nie będzie ani ducha, ani duszy... ani «głosów»... ani stygmatów... św. Joanna musiała mieć c i a ł o (i to nawet «atrakcyjne» w sensie erotycznym), bo gdyby nie było ciała, to nie byłoby co spalić... bez ciała nie ma ofiary. A o tym tak chętnie zapomina się (mistycy – szczególnie drugorzędni, nie doceniają ciała)” (PWA 80)

„Najpierw ciało” – oto principium Różewiczowskiej antropologii; „bez ciała nie ma ofiary” – to jej konieczne dopełnienie. Nieprzypadkowo ekspozycję *Pułapki* stanowią dwa pokrewne obrazy, od zarania nowej ery wiszące nad ludzkością: obraz złożonego na ołtarzu Izaaka i obraz ukrzyżowanego Chrystusa. To w nich Różewiczowski Franz Kafka rozpoznaje prefigurację swego losu – skazania za winę własnych narodzin. Winę niezawinioną. Ale zauważmy, że tylekroć, bodaj przez wszystkich recenzentów, cytowana kwestia Franza: „Jestem pułapką, moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu” – mogłaby być wypowiedziana również przez Biankę w *Białym małżeństwie*. Tacy też – uwięzieni w ciele – są prawie wszyscy protagoniści kilku ostatnich dramatów Różewicza. I wszyscy oni podejmują próby wymknięcia się z tej pułapki, chcą „zrzucić ciało”, przemienić się, przerodzić. Laurenty usiłuje wzbic się do lotu przy wtórze pieśni Kochanowskiego; Bianka niszczy doszczętnie wyprawę panny młodej, zrzuca strój prosto w ogień, obcina włosy, zaciera atrybuty własnej płci; Franz zrywa kolejne zaręczyny uciekając od przymusu prokreacji. Ale wszelkie próby przekroczenia cielesnej kondycji nieuchronnie prowadzą do samookaleczenia. Z buntu przeciwko własnemu ciału rodzą się jedynie kalekie hybrydy: Laurenty podrywający się do lotu na sztucznych skrzydłach jest parodią poety-ptaka, obnażona Bianka odbitym w lustrze kształtem przypomina androgyne, Kafka płodzi dziecko-potwora.

Cielesność w dramatach Różewicza ma zatem stale dwa oblicza, choć poniektórzy widzą jedynie „zwieszające się nad talerzami nosy-phallosy”. Z jednej strony – właśnie ciało zaniomalizowane, ukazane w całej trywialności: jedzące, trawiące, wydalające, nieustannie coś przeżuujące, a w przerwach kopulujące, wydające rozliczne odgłosy samozadowolenia; z drugiej natomiast – ciało daremnie cierpiące, na próżno wrywające się ku transcendencji, naznaczone innością, dziwnością, piętnem, raną. I to jest może jeden z najbardziej uderzających paradoksów dzieła Różewicza. Pisarz, który tak dosadnie oskarżył tragedię o bezcielesność i zmistyfikowanie życia duchowego („tragedie dzieją się na czczo”), jawi się ostatecznie jako ten, kto tragedię wytrwale rekonstruuje. To znaczy: ucieleśnia. Droga do tak zakrojonej tragedii wiedzie siłą rzeczy przez komedię, bo w tej właśnie formie zwykło się mówić o ciele z większą otwartością (komedia bliższa ciału?!). Pod komediową blasfemią Różewicza ukrywa się przewrotne wyznanie wiary: kultura jest źródłem cierpień, lecz i na odwrót – cierpienie jest źródłem kultury. „Poezja sączy się z pęknięcia, ze skazy.”

POEZJA JEST SAMOBÓJSTWEM

GRA SNÓW

„We śnie, jak również d ł u g o p o przebudzeniu, słowa ze snu zdają się mieć dla nas najwyższe znaczenie. Czy ta sama iluzja nie jest możliwa również podczas czuwania?” – pyta Ludwik Wittgenstein w *Uwagach różnych*, a w drugiej części *Dociekań filozoficznych* notuje: „Ludzie, którzy po przebudzeniu opowiadają nam jakieś zdarzenie (że jakoby tam a tam byli itd.). Uczymy ich potem zwrotu: «śniło mi się», po którym następuje opowiadanie. Później pytamy ich czasem: «Czy śniło ci się coś dzisiejszej nocy?», i otrzymujemy odpowiedź twierdzącą bądź przeczącą, raz opowiedzą nam jakiś sen, a raz nie. Oto jest pewna gra językowa.”¹⁵⁴

A teraz wiersz Tadeusza Różewicza *Wspomnienie snu z roku 1963* (datowany – 1968):

Śnił mi się
Lew Tołstoj

leżał w łóżku
ogromny jak słońce
w grzywie
zmierzwionych kudłów

lew
widziałem jego
głowę
twarz ze złotej falującej blachy
po której spływało
nieprzerwanie światło

nagle zgasł
poczerniał
a skóra jego rąk i twarzy
była szorstka
spękana
jak kora dębu

zadałem mu pytanie
„co zrobić”

„nic”
odpowiedział

¹⁵⁴ L. Wittgenstein, *Uwagi różne*. Przeł. F. Przybylak, „Odra” 1978; nr 2 i tegoż, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972, s. 257.

wszystkimi rysami
pęknięciami
popłynęło do mnie światło
olbrzymi promienny uśmiech
rozpalał się

(PZ 640)

Tytuł wiersza sugeruje wyraźnie: to tylko „wspomnienie snu z roku 1963”, rekonstrukcja niezawisłej od poety wizji sennej. Nie panujemy przecież nad naszymi snami, nie wybieramy sobie we śnie towarzystwa, nie potrafimy snu wyreżyserować; to sny nas wybierają, to one nami kierują – narzucając nieoczekiwane role i przydając niespodziewanych partnerów (to nie ja wybrałem Tolstoja, to oniryczny Tolstoj wybrał sobie akurat mnie). Mamy zawierzyć, że wiersz sprowadza się do biernego (pozornie!) zapisu onirycznego incydentu, że poeta zapisał go niejako pod dyktando snu. Tytułowa fraza przywodzi wręcz na myśl przypisek, jakim Mickiewicz poprzedził autograf wiersza *Śniła się zima...*: „Miałem sen w Dreźnie 1832 marca 23, który ciemny i dla mnie niezrozumiały. Wstawszy zapisałem go wierszem. – Teraz, 1840, przepisuję dla pamiątki.”¹⁵⁵ Jeśli pójdziemy dalej tropem tego luźnego skojarzenia, sprawa przybierze nieoczekiwany obrót, bo równoległa lektura obu wierszy – Mickiewicza (M) i Różewicza (R) – odsłoni również zadziwiającą zbieżność całej sekwencji obrazów potyckich!

Uderza zwłaszcza wspólna obu wizjom „dramaturgia światła”. „To samo” spływające ku ziemi złote światło:

(M) Szli ze świecami w dół obróconemi:
Świece gorzały płomieniem ku ziemi,
Jak złote strzały.

(R) widziałem jego
głowę
twarz ze złotej falującej blachy
po której spływało nieprzerwanie światło

„To samo” wyciemnienie i znieruchomienie:

(M) A ci bez światła szli co po prawicy:
Każdy z nich w rękę niósł kwiat zamiast świecy.
Spojrzałem w twarze, są i mnie znajome,
Zląkłem się: wszystkie jak głąz nieruchome.

(R) nagle zgaśł
poczerniał
a skóra jego rąk i twarzy
była szorstka
spękana
jak kora dębu

„To samo” nagłe rozjaśnienie i poruszenie obrazu:

¹⁵⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, pod red. K. Górskiego, 1.1, cz. 3, *Wiersze 1829-1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 51-54.

(M) Wtem wzeszło słońce – lato – śnieg nie spłynął,
Lecz jak ptak biały dwa skrzydła rozwinął
I skacząc leciał, niebo się odkryło
I wkoło ciepło i błękitno było!

(R) wszystkimi rysami
pęknięciami
popłynęło do mnie światło
olbrzymi promienny uśmiech
rozpalał się

Nie chodzi tu naturalnie o podobieństwo poszczególnych obrazów, lecz o zbieżność w sposobie obrazowania. U Mickiewicza: „b i a ł y ptak skrzydła r o z w i n ą ł”, u Różewicza: „p r o m i e n n y u ś m i e c h r o z p a l a ł s i ę”. Twarze ludzi z procesji są „jak głąz nieruchome”, twarz Tolstoja jest „szorstka / spękana / jak kora dębu”. Tak jak opisowi śnionych twarzy służą obu poetom „twarde”, „materialne” porównania, tak odbierane we śnie zmysłowe doznania charakteryzowane są przez „eteryczne”, „lotne” wyliczenia: „Uczułem zapach Włoch, róż i jażminu”; „wszystkimi rysami / pęknięciami / popłynęło do mnie światło”. Przy całej oczywistej odmienności realnego, fizycznego wyglądu śnionych postaci są one przez obu poetów postrzegane w kosmicznych, pozanaturalnych wymiarach: ujrzana we śnie Ewa „zdała się wznosić i nie tykać ziemi”, widziany we śnie Tolstoj był „ogromny jak słońce”.

Uwagę zwracają również paralelne odniesienia ikonograficzne. Właściwe dla średnio-wiecznego malarstwa sakralnego reguły kompozycji obecne w wizji sennej Mickiewicza dostrzegł już Kleiner: „Częsty w ikonografii chrześcijańskiej podział na dwie gromady, «po prawicy» i «po lewicy», tworzy gromadę ludzi w bieli z kwiatem w ręce (znanym symbolem tryumfujących męczenników) i drugich w «żałobnych oponach», ze świecami obróconymi, płomienie kierującymi ku ziemi.”¹⁵⁶ Oniryczne widmo Tolstoja w wierszu Różewicza przypomina z kolei postaci ze staroruskich ikon: zachwiane proporcje („leżał w łóżku / ogromny jak słońce / w grzywie / zmierzwionych kudłów”), wyolbrzymiona głowa, twarzą zwrócona do patrzącego („widziałem jego / głowę / twarz ze złotej falującej blachy”), złocisty metal, chropawa faktura drewna („a skóra jego rąk i twarzy / była szorstka /spękana”).¹⁵⁷

Podobieństwo obrazowania wzmacnia jeszcze charakterystyczny dla obu wierszy rytm wzdłużeń i nagłych zawieszek toku składniowego:

(M) Spojrzałem w twarze [...] Zląkłem się

(R) widziałem jego głowę [...] nagle zgasł

– zbieżność tym bardziej uderzająca, że tok wierszowy obu utworów jest tak różny (regularny jedenastozgłoskowiec – typowo „różewiczowski” wiersz wolny). Wreszcie – w obu pojawia się dialog śniącego ze śnionym.

Zbieżności odnaleziona w ukształtowaniu obu wierszy, skłaniają do nielekceważenia pobocznych sygnałów ich powinowactwa. Takich choćby, jak tytuł i data pod: wierszem Różewicza, funkcjonujące na podobieństwo cytowanej już glosy, którą Mickiewicz opatrzył za-

¹⁵⁶ J. Kleiner, Mickiewicz, t. II: *Dzieje Konrada*, cz. 1, Lublin 1948, s. 261.

¹⁵⁷ Na temat kompozycji ikon zob. B. Uspieński, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*. Przeł. Z. Zaron, w zbiorze: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 331-343.

chowany autograf wiersza *Śniła się zima...* Przypomnijmy: zapisany wierszem – bezpośrednio po przebudzeniu – sen drezdeński z roku 1832 poeta „przepisał dla pamiątki” w roku 1840 (nie wiadomo: jeszcze w Lozannie czy już w Paryżu?). Ostateczną redakcję *Wspomnienia snu z roku 1963* Różewicz opatrzył datą – 1968. Mickiewicz daje pod tekstem dopisek: „Wiersze te były pisane, jak przychodziły, bez namysłu i poprawek” (znając improwizatorski dar Mickiewicza, nie mamy powodów, by poecie nie wierzyć); Różewicz w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* ogłasza warsztatową notatkę: „Na tym zakończyłem «wiersz», ale sen nie był identyczny z wierszem” (PWA 116). Tak więc impulsem obu utworów staje się konkretny sen; między zapisem „na gorąco” a „autoryzowaną” redakcją upływa po kilka lat.

Trudno nie skorzystać z okazji wejrzenia w jeden z pierwszych, a niewykluczone, że pierwszy, brulionowy zapis Różewicza¹⁵⁸:

Śnił mi się Lew
Tołstoj
leżał w łóżku
jak słońce zgaszone
zmierzwionymi
promieniami kudłów
lew

widziałem jego olbrzymią
głowę
twarz ze złota
przez którą
płynęło
nieprzerwanie światło

przez rysy i pęknięcia
[potem] nagle zgasł
i był jak kora
dębu

zapytałem go
co czynić
uśmiechnął się
i wszystkimi rysami
popłynęło do mnie
światło

nic
odpowiedział
możesz też czytać
gazetę
dodał
i to był [?] olbrzymi uśmiech
w samym jądrze ciemności

¹⁵⁸ Cytowany autograf otrzymałem od Profesora Ryszarda Przybylskiego, za co serdecznie Mu dziękuję. Słowo w nawiasie kwadratowym zostało przekreślone.

Czy to zapis j u ż wiersza czy j e s z c z e zapis snu? Różewicz w osobno ogłoszonym komentarzu przyznawał: „Z wiersza zanotowanego po przebudzeniu nie byłem zadowolony” (*Twarz Tolstoja*, PWA 116). Porównując rzut brulionowy z ostateczną redakcją można zaobserwować kierunek procesu formowania utworu: poeta oczyścił pierwotny zapis z nadmiaru rozbieżnych skojarzeń (aluzja do Conradowskiego *Jądra ciemności*, autoaluzja do *Kartoteki* „możesz też czytać gazetę”), dążąc do skupienia materii wiersza wokół iluminacyjnej opozycji światła i cienia. W efekcie redukcje nadały wierszowi charakter bliski epifanii.

Wspomnienie snu z roku 1963 jawi się teraz nie tylko jako liryczny zapis własnego marzenia sennego, ale też dyskretnymi szyframi zdaje się nawiązywać do dreźnieńskiego snu? Mickiewicza. Oczywiście, nawet w obliczu ujawnionych już zbieżności nie można wykluczyć, że poeta poczynił to całkiem mimowiednie. A jednak jestem przeświadczony, że *Wspomnienie* stanowi wyjątkowo misterny, „szkatułkowy” zabieg poetycki: oniryczne spotkanie z Tolstojem przeniknięte jest pamięcią wizji Mickiewiczowskiej z roku 1832. Skądinąd nie brak we współczesnej poezji polskiej innych jeszcze, i to już całkiem jawnych, odwołań do tego niezwykłego, dreźnieńsko-lozańskiego zapisu. Fraza „Śniła się zima...” powraca refrenem w wierszu Stanisława Grochowiaka *Sen II* (z tomu *Nie było lata*, 1969), jako motto poprzedza wiersz Adama Ważyka *Sen* (z tomu *Zdarzenia*, 1977), a wreszcie w wierszu Stanisława Stabry *Z klasyka* (z tomu *Pożegnanie księcia*, 1981) staje się aluzyjnie powtórzonym, incipitem. W każdym z tych utworów cytatywne nawiązanie ustanawia kontrastowe tło stylistyczne i narzuca lekturę konfrontacyjną. Inaczej u Różewicza: korespondencja z Mickiewiczowskim tekstem ma charakter, chciałoby się rzec – poufny. Czytelnik zdaje się być wyłączony z tego dialogu poetów, bo „na powierzchni poematu” nie ma ewidentnych odsyłaczy, które obligowałyby do lektury porównawczej. Przyzwólmy jednak na niedyskrecję i zstąpmy do głębi. A zatem: co może znaczyć sen dreźnieński w podtekście *Wspomnienia snu z roku 1963*, ta swoista „gra snów”?

W dotychczasowych rozlicznych próbach objaśnienia onirycznego wiersza Mickiewicza nie zabrakło nawet interpretacji w kategoriach psychoanalitycznych, jak to uczynił Rafał Blüth w rozprawie z roku 1925 *Psychogeneza „Snu w Dreźnie”*. W obronie samoistnej, poetyckiej wartości tekstu *Śniła się zima...* ostro wystąpił natomiast Julian Przyboś. W eseju *Trzy wizje* z roku 1955 pisał: „Nie mam? zamiaru bawić się w tłumaczenie tego snu. [...] Skoro go Mickiewicz zapisał wierszem, musiał mieć zamiar nie tylko pamiętnikarski, zapisywał i przepisywał nie tylko dla pamiętki, ale i dlatego że sen wydał mu się wizją piękną i godną wiersza. Właśnie jego wizyjność, właśnie gra wyobraźni inna niż ta, jaką rozwijał świadomie, na jawie, musiała zdumiewać i podobać się poecie. Że przede wszystkim ten względ skłonił go do zapisania i przepisania snu, można wnosić z faktu, że jest to jedyny sen zapisany wierszem, a o wielu snach poety, bardziej jeszcze znaczących niż ten (bo się «spełniły»), wiemy z rozmów i listów poety.”¹⁵⁹

„Poezjocentryczna” postawa Przybosia-estety nie dopuszcza w ogóle możliwości, że sen dreźnieński i jego odrębny zapis mógł jednak w prywatnej mitologii Mickiewicza mieć pozaestetyczne, jemu tylko wiadome symboliczne znaczenie, że poeta – poza zachwytem „wizją piękną i godną wiersza” – przypisywał mu jakiś szczególny charakter w swej biografii. Bo jak rozumieć akt p r z e p i s a n i a pierwotnego rękopisu po ośmiu latach (!) – bez zamiaru ogłoszenia wiersza drukiem? Co znaczą słowa: „Teraz, 1840, przepisuję; dla pamiętki”? To brzmi trochę tak, jakby autograf miał moc talizmanu.

Wydaje się, że sen dreźnieński z 23 marca ma nie tylko swą symbolikę obrazową, ale też swoiście symbolicznej wymowy nabierają czasowe ramy jego dwukrotnego zapisu. Pierwotny, bezpośredni zapis snu zbiega się bowiem z początkiem niezwykle intensywnego, kilkuty-

¹⁵⁹ J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 248-249. Por. R. Blüth, *Psychogeneza „Snu w Dreźnie”*, „Przegląd Współczesny” 1925, t. XIII-XIV.

godniowego okresu „poetyckiego ferworu”, kiedy to – między przesileniem wiosennym (23 marca) a niedzielą przewodnią (29 kwietnia) „rozbiła się bania z poezją”: w jednym rzucie powstała – pośród drobniejszych prac – cała trzecia część *Dziadów*. „Ma muse, après une longue absence, revient enfin pour me consoler” – pisał Mickiewicz w liście do Zeneidy Wołkońskiej z 16 kwietnia, a bratu Franciszkowi 29 kwietnia donosił: „Tak jestem zatrudniony od kilku tygodni, że ledwie mam czas brodę ogolić. Pisałem tyle, że liczba wierszy skleconych w ciągu tego miesiąca wyrównywa trzeciej części, a może i połowie wszystkiego, com dotąd ogłosił. [...] Jestem zdrow, a przy zatrudnieniu dosyć wesół i ile można być – szczęśliwy.” O tym nastroju poety najwięcej bodaj mówi żartobliwe porównanie z listu pisarza tego samego dnia do Józefa Grabowskiego: „Stałem się Schreibmaschine...”¹⁶⁰

Kopię drezdeńskiego zapisu sporządził Mickiewicz – jak sam podaje – w roku 1840, ale miejsce i bliższą datę powstania tego autografu trudno ustalić. Podobnie jak nie sposób dociec, dlaczego akurat wtedy, po ośmiu latach, poeta powrócił do drezdeńskiego snu i nagle uznał za celowe przepisać go „dla pamiątki”. Niewykluczone, że impulsem powrotu do snu drezdeńskiego mógł stać się dla Mickiewicza list Bohdana Zaleskiego z 21 grudnia 1839, w którym nadawca przytoczył kilkunastowersowy urywek oddający w formie dialogu zapamiętaną ze snu (!) rozmowę swą z Mickiewiczem o spotkanym między mogiłami młodym chłopcu-poecie. W znanym liście z 7 stycznia 1840 Mickiewicz pisał w odpowiedzi: „Ale, ale, twój ów wiersz senny, dziwna to, dziwna i arcydziwna rzecz. Bo uważ, że ja kiedyś w auguście czy septembrze napisałem albo rzuciłem na papier kilkadziesiąt wierszy w celu robienia pierwszej części *Dziadów*! Owóż rzecz taż sama! Chłopiec tuła się między mogiłami. Tylko u mnie fantastyczniej, bo śpi, a chórem nad nim nuca piołuny siwe i dziewanna, i lebioda, i ślimaki etc. Inspiracja mnie opuściła i przestałem pisać. Twój ułamek aż mnie nastraszył, tak jest ładny. [...] Kto wie, czy mocą teraz silniejszą nie ciągniesz do siebie całego ciepła i światła poetyckiego. I widzisz, dlaczego my nie piszemy.”¹⁶¹

Kto wie, może „ów w i e r s z s e n n y” nadesłany przez Zaleskiego przypomniał Mickiewiczowi nie tylko o zarzuconym szkicu do pierwszej części *Dziadów*, ale i o zapisanym wierszem śnie drezdeńskim? Może słowa o „okradaniu teraz przez sen z wszelkiej poezji” są zarazem wspomnieniem własnej mocy twórczej odkrytej w marzeniu sennym wiosną 1832 roku? Może zdanie: „Kto wie, czy mocą teraz silniejszą nie ciągniesz do siebie całego c i e p ł a i ś w i a t ł a poetyckiego” – jest refleksem wersetu odczytanego właśnie z drezdeńskiego rękopisu: „I wkoło ciepło i błękitno było!”? Może tak właśnie, na sam początek roku 1840, trzeba datować skopiowany autograf z tekstem *Śniła się zima...?* (Oczywiście trzeba pamiętać, że słowa „ciepło i światło”, jak i „ciepło i błękitno” mogą być pogłosem tytułu wiersza Schillera *Licht und Wärme*, tłumaczonego przez Mickiewicza w młodości)

Dostatecznie jednak wymowny jest już sam rok 1840. To na ten rok przypada terminus ante quem w datowaniu liryków lozańskich; *Nad wodą wielką i czystą... Ach, już i w rodzicielskim domu... Uciec z duszą na listek... Gdy tu mój trup... Polały się łzy me czyste...* Tego też roku Mickiewicz obejmuje katedrę literatur słowiańskich w Collège de France i jednocześnie spotyka się z ostrymi i niewybrednymi atakami rodaków. Pod sam koniec tego roku Mickiewicz właściwie po raz ostatni występuje w roli poety: 25 grudnia stacza ze Słowackim „pojedynek na improwizację”; oto werdykt, jaki Wiktor Weintraub odczytuje ze świadectw odbioru: „...ekstacyjna aż do granic zbiorowej hysterii reakcja obecnych na tym wieczorze dawała, zdawałoby się, jednoznaczna i dobitną odpowiedź: jego był rząd dusz. W

¹⁶⁰ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XV, Listy, CL. II, Warszawa 1955, s. 25,28 i 29.

¹⁶¹ Ibidem, s. 307-308.

tydzień później [na zebraniu noworocznym – przyp. Z.M.] przekonał się, iż się tragicznie mylił. Nigdy już później publicznie nie improwizował.”¹⁶²

Tych osiem lat, dzielących drezdeńską wiosnę 1832 od paryskiej zimy 1840, to właśnie „wiek męski”, wyznaczony odmianą tonacji pomiędzy Wielką Improwizacją a *Żalem rozrzutnika*, pomiędzy słowami: „Jam najwyższy z czujących na ziemskim padole” i „Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada”. Drezdeńską wiosną to okres największego z pewnością, najgwałtowniejszego wpływu poetyckiego natchnienia, gorączkowej pracy pisarskiej i niecierpliwych starań o niezwłoczne ogłoszenie dzieła. W okolicach roku 1840 zdarza się wprawdzie, w Lozannie, równie skondensowane i równie niezwykle poruszenie liryczne, a później, w Paryżu, równie błyskotliwy sukces publiczny („wyzwany przez Słowackiego improwizacją, odpowiedziałem z natchnieniem, jakiego od czasu pisania *Dziadów* nigdy nie czułem” – czytamy w liście do Zaleskiego). Ale liryki lozańskie pozostawia Mickiewicz w rękopisie, a sukces odniesiony na wieczery u Januszkiewicza tydzień później obraca się nieoczekiwanie w doznanie zawodu i wkrótce odbija się szyderczym echem u Słowackiego; „on ma piołunem zaprawne usta...”.

Obie daty w autografie *Śniła się zima...* mają więc szczególną wymowę w biografii poety: z przesileniem wiosennym roku 1832 związane jest najmocniejsze bodaj utożsamienie się Mickiewicza z poezją („Taka pieśń jest nieśmiertelność!”), z rokiem 1840 wiąże się początek dramatycznego z poezją rozbratu, rozdźwięku między lozańskim zapisem doświadczenia wewnętrznego (*Uciec z duszą na listek...*) a rolą wieszczą w paryskim scenariuszu. Rzecz jasna, tej pozatekstowej symboliki nabiera autograf Mickiewicza dopiero w optyce historycznoliterackiej. Ale jakoś trudno przyjąć, by skopiowanie w roku 1840 drezdeńskiego zapisu było jedynie gestem antykwarycznej skrupulatności poety bądź efektem przypadkowego karypsu, co zresztą – na pierwszy rzut oka – zdaje się sugerować poprzedzająca tekst wiersza glosa: „Przepisuję dla pamiątki.” W istocie słowa te mówią raczej, że i sam Mickiewicz nadawał powrotowi do snu drezdeńskiego jakieś symboliczne znaczenie. Może był to akt żegnania się poety z minionym czasem poetyckiego furoro, coś jak appendix do wiersza *Polały się łzy me czyste...*? A może, przeciwnie, była to próba poszukiwania czasu utraconego? Rodzaj zabiegu „magicznego”, mającego odnowić ówczesny stan natchnienia? Wyzwanie rzucone znieruchomiałej, zastygłej wyobraźni? Zaklęcie pod adresem przygasłej mocy improwizatorskiej? Prośba o wizję?

Niezależnie jednak od tego, co w roku 1840 stało się faktycznym pretekstem powrotu do snu drezdeńskiego, był to powrót do snu jak do m e n y p r a w d y – i to nie tylko prawdy poetyckiej. Trudno zgodzić się w tej kwestii z Przybosiem, który twierdzi, że kierował Mickiewiczem czysto estetyczny zachwyty „wizją piękną i godną wiersza” i że „przed wszystkim ten wzgląd skłonił go do zapisania i przepisania snu”. Za kontrargument niech starczą słowa z Prologu *Dziadów* części III, zapisane przecież właśnie w Dreźnie:

Prędzej dzień będzie nocą, rozkosz będzie kaźnią,
Niż sen będzie pamięcią, mara wyobraźnią.

(w. 84-85)

To mówi jeszcze Gustaw jako Więzień. A nad śpiącym, dopiero co „narodzonym” Konradem deklamuje Duch:

Już czekają, w milczeniu, jak gromu żywioły,
Tak czekają twej myśli – szatan i anioły:
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz...

(w. 149-151)

¹⁶² W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 343.

Sen – „życie duszy” – nie jest więc dla Mickiewicza jedynie szczególnym rodzajem poetyki, lecz – jak wykazał już Kleiner w swej monografii – wchodzi w zakres odpowiedzialności etycznej. Noc jako czas rozstrzygnięcia, sen który „wyrzeka na całe życie o losach człowieka”, to stały motyw poezji Mickiewicza, a w *Dziadach* wręcz leitmotiv, łączący wszystkie części – poczynając od nocnego monologu Dziewicy po nocną improwizację Konrada. O ile jednak Dziewica jest „uwięziona” przez fantazmatyczną naturę nocy („I co noc w swą jaskinię powraca w rozpacz”), to Konrad, przeciwnie, odczuwa noc jako czas szczególnego natchnienia i ostatecznej próby sił („Dziś mój zenit, moc moja dzisiaj się przesili”). Otóż podobna ambiwalencja zdaje się cechować fakt skopiowania autografu *Śniła się zima...* Mógł to być akt konsolacyjnej ucieczki w przeszłość, a zarazem rodzaj autoprowokacji przez „odnowienie” przesileniowego snu, kiedy to „rozbiła się bania z poezją”. Można by powiedzieć, że Mickiewicz był więźniem wizji drezdeńskiej, ale jednocześnie znajdował w niej poręczenie własnej mocy wizyjnej – a tę utożsamiał z prawdą poezji.

Chciałoby się teraz przywołać fragment parabolicznego eseju Mieczysława Jastruna *Ucieczka Lwa Tołstoja*, który – oczywiście w nie zamierzony przez autora sposób – rzuca też światło na tajemniczy powrót Mickiewicza do drezdeńskiej wizji sennej: „Obnażane, wystawiane na próby poczucie etyczne, jak ciało Tantala znikającymi pokarmami, żywi się nadzieją, odnawiającą się w sposób okrutny i nierozumny. Jeszcze jeden dzień, jeszcze jedna noc, oczekiwanie świtu, który wreszcie spełni to, czego nie spełniło dotychczasowe życie, oczekiwanie nocy, w której padnie rozstrzygająca odpowiedź.”¹⁶³ Oczekiwanie nocy, w której padnie rozstrzygająca odpowiedź, to również aura Różewiczowskiego *Wspomnienia snu z roku 1963*. A trzeba pamiętać, że Różewicz jako poeta demonstrował wcześniej całkowicie nieromantyczny stosunek do snu.¹⁶⁴ Teraz jednak, wbrew przeświadczeniu o prozaizacji życia onirycznego, sen staje się na powrót terenem najbardziej niepokojących pytań poety:

zadalem mu pytanie
„co czynić”

„nic”
odpowiedział
wszystkimi rysami
pęknięciami
popłynęło do mnie światło
olbrzymi promienny uśmiech
rozpalał się

Ostatnie skupienie wersów jest najwyraźniej próbą zapisu doświadczenia iluminacji. Niczym w Mickiewiczowskim *Widzeniu*:

Teraz widziałem całe wielkie morze

¹⁶³ M. Jastrun, *Mit śródziemnomorski*. Warszawa 1962, s. 53.

¹⁶⁴ W *Opowiadaniu dydaktycznym*, poemacie z 1962 roku, znalazł się passus: „Sny moje są pospolite / mój bezbarwny sąsiad podaje mi paczkę / owiniętą w gazetę przewiazaną sznurkiem / odwiązujemy ten sznurek przez dłuższy czas / potem jemy rosół z makaronem / i rozmawiamy o pogodzie...”. Śladem Różewicza poszedł później Zbigniew Herbert w wierszu *Pan Cogito biada nad małością snów* (z tomu *Pan Cogito*): „I sny maleją [...] mój sen – dzwonek gołę się w łazience otwieram drzwi / inkasent wręcza mi rachunek za gaz i elektryczność / nie mam pieniędzy wracam do łazienki rozmyślając / nad cyfrą 63,50...”

Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
A w nim rozlana była światłość błoga.

W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* znajdujemy jednak wyznanie, które wprowadzie poświadcza (a przynajmniej ma poświadczać) biograficzny autentyzm wiersza, jego oniryczny rodowód, ale równocześnie prozaizuje na powrót opracowane już poetycko doświadczenie wewnętrzne, przywraca odrzucone elementy wizji: „Pamiętam, że Tołstoj w moim śnie nie miał brody. Zauważyłem to jeszcze w czasie snu. Pytałem go o różne sprawy. Uśmiechnął się i w odpowiedzi podał mi kawałek starej gazety. Ta podarta, stara gazeta miała mnie poinformować o wszystkim, czego chciałem się od niego dowiedzieć. [...] W drugiej fazie snu twarz jego straszliwie się pomarszczyła. Przypominała mapę, przypominała korę starego dębu. Tylko to jedno udało się uchwycić: w pewnej chwili zaczął przez twarz płynąć do mnie uśmiech. Uśmiech ten płynął i w cieniu, i w słońcu, w świetle. «W e w n ę t r z n a» s t r o n a t w a r z y jakby przygasała i rozświećlała się. Wtedy czułem, że coś zrozumiałem i pojąłem” (PWA 116; podkr. Z. M.).

Wewnętrzna strona twarzy! W czwartym kursie *Literatury słowiańskiej* (a więc w apogeum swej propagandy towianizmu) Mickiewicz głosił z katedry Collège de France: „Gdzież zatem znaleźć typ, ideał arcydzieła? Ten ideał istnieje jedynie w krainie duchów. Niektórzy filozofowie starożytni, Pitagoras, Platon, wiedzieli o tym; wszyscy wielcy artyści to czuli; [...] Sztuka powinna wcielać ten ideał w kształt widomy, powinna dać nam odczuć i widzieć ducha przedstawianej osoby, wyzwalając go z pokrywy ziemskiej, która go przesłaniała, a przywracając mu k s z t a ł t b ę d ą c y t y l k o w y r a z e m j e g o w e w n ę t r z n e j i s t o t y, kształt, jaki mógłby i powinien by mieć na ziemi. Żeby tak wystawić ducha w jego kształcie przyrodzonym, potrzeba go pierwaj widzieć; tak jest, potrzeba go pierwaj widzieć! Sztuka zatem jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą. Saint-Martin [...] pierwaj powiedział: Sztuka jest niczym innym jak wizją; artyści są ludźmi posiadającymi, często bezwiednie, dar doznawania wizyj. Niewątpliwie! [...] W jakim sposobie sam artysta mógłby mieć wewnętrzną pewność, że ziemskie odbicie jest podobne do niewidzialnego oryginału? Sztuka nie jest i nie może być niczym innym, jak odtworzeniem wizji” (wykład VI z 30 stycznia 1844 roku; podkr. Z. M.).¹⁶⁵

Odtwarzając senną wizję Różewicz nie zdobywa jednak – jako poeta – owej „pewności”, o której mówił Mickiewicz; przeciwnie, pomimo przekonania, że „coś zrozumiał i pojął”, że istotnie doznał iluminacji – dręczy go wątpliwość: „Z wiersza zanotowanego po przebudzeniu nie byłem zadowolony. Twarz Tołstoja nie była złota. Była raczej mosiężna. Przypominała moździerz, taki moździerz taki świecił w dawnych kuchniach. [...] Kiedy zapisywałem ten sen, przypomniał mi się fragment dziennika Tołstoja, na który zwróciłem przed laty baczną uwagę. W tym fragmencie Tołstoj wyśmiewa się z poetów za używanie fałszywych epitetów i przymiotników... «Srebrna konwalia»? Srebrna konwalia nie jest srebrna – mówi Wielki Starzec. Przy sposobności gani nawet Puszkina. Tołstoj (zdaje się) wyszedł rankiem do ogrodu, żeby sprawdzić, jak ta konwalia rzeczywiście wygląda. Okazało się, że nie jest «srebrna». «To tylko u poetów. I tak ze wszystkimi poetami.» Gniewał się Wielki Starzec. Pamiętam, że te uwagi na temat «srebrnej konwalii» wywarły na mnie duże wrażenie. A ja zrobiłem mu tutaj twarz ze złota. Ale ja naprawdę widziałem ją we śnie złotą. A może «banał» działa i we śnach? Nie opuszcza nas. [...] A przy tym wszystkim jątrząca ciągle wątpliwość: jaki sens ma malowanie słowem?” (PWA 116).

Stajemy tu w istocie wobec prymarnego problemu całej twórczości Różewicza: dręczącego, wielokrotnie i na różne sposoby wypowiedzanego pytania o sankcję istnienia poezji i bycia

¹⁶⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XI, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*. Przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 384-385.

poetą. Może najdobitniej wyrażonego w słowach: „Źródła metafizyczne, które karmiły poezję od jej początków, przestały bić dla mnie”; „Pępowina, która łączyła poezję z metafizyką, została przecięta” (PWA 96). Słowa te wyraźnie nawiązują do zdania wypowiedzianego przez Mickiewicza w wykładzie paryskim z 30 stycznia 1844 roku: „Żeby nie wiedzieć jak słaba była nić, którą sztuka dzisiejsza związana jeszcze z niebem, przecież istnieje: analiza i roztrząsanie nie zdołały jej zerwać.” Dla Różewicza ta nić już nie istnieje – została ostatecznie zerwana. Różewicz jako poeta czuje się więc „skazany na wymiar wyłącznie ludzki”. A skoro poezja nie jest „darem niebios”, skoro poeta został odarty z boskiej sankcji, skoro nie potrafi już znaleźć potwierdzenia w mistycznym objawieniu, to rodzi się niepokój: czy w „wymiarze wyłącznie ludzkim” możliwe jest jakiegokolwiek poręczenie prawdy poezji, a co więcej – prawdziwości bycia poetą?

Można by sądzić: skoro Mickiewiczowska „nić, którą sztuka związana z niebem”, została w odczuciu Różewicza zerwana, już prawie nic nie łączy Różewicza z dawnymi mistrzami. *Wspomnienie snu z roku 1963* ukazuje jednak, że jest zgoła inaczej: to właśnie zamilkli artyści stają się teraz źródłem iluminacji. Oniryczna rozmowa z widmem Tołstoja ma znamiona „mistycznego” wtajemniczenia, uśmiech Wielkiego Starca emanuje oślepiającym światłem absolutu, choć jest to objawienie „ludzko-ludzkie”. Ten ziemski charakter objawienia poetyckiego i ludzkie cechy objawiciela uwydatnia Różewicz już w samym wierszu („skóra jego rąk i twarzy / była szorstka / spękana / jak kora dębu”), a jeszcze dobitniej w autorskim komentarzu, gdzie ujrzaną we śnie twarz Tołstoja przyrównuje do... kuchennego mózdzierza. No i ten „kawałek starej gazety”! Jakby wyjęty ze stosów makulatury, które zalegają pokój poety (*Namiętność*) i które wkrótce piętrzyć się będą na scenie Różewiczowskiego teatru (*Stara kobieta wysiaduje* – 1968, *Na czworakach* w inscenizacji Jarockiego – 1972). Gazeta to szydercza namiastka Księgi, jej zdegradowana postać, narkotyk współczesnej wyobraźni, a zarazem częsty rekwizyt i jedno z głównych tworzyw „techniki collage’u”, z których Różewicz formuje apokaliptyczny śmietnik – figurę wzrastającej entropii świata znaczeń. Albowiem:

„Wygaśnięcie Absolutu
niszczy sferę jego przejawiania się”

marnieje religia filozofia sztuka

maleją naturalne zasoby
języka

to co zostało
wystarczy jeszcze
dla felietonistów
z Tygodnika Powszechnego i Polityki
dla dziennikarzy
kapłanów
urzędników

wymierają pewne gatunki
motyli ptaków
poetów
o imionach dziwnych i pięknych
Miriam Staff Leśmian
Tuwim Lechoń Jastrun

Norwid

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się
[...]

(*Wygaśnięcie Absolutu...*, „Odra” 1988, nr 3)

Wspomnienie snu z roku 1963 ma jednak swój poetycki „ciąg dalszy”. Utajoną we Wspomnieniu paralelę pomiędzy powrotem do własnego snu o Tołstoju a powrotem Mickiewicza do snu drezdeńskiego rozpisze Różewicz w efekcie na dwa osobne utwory: *Z kroniki życia Lwa Tołstoja (Lata kryzysu)* oraz *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*. Wprawdzie bohater liryczny tego drugiego wiersza nie zostaje wprost nazwany, ale ze spiętrzonych aluzji literackich wyłaniają się liczne Mickiewiczowskie „znaki szczególne”. Oba wiersze – choć w pełni samoistne – przypominają lustrzane odbicie. Porównajmy najbardziej uderzające w tej mierze fragmenty:

(I) jestem skazany na życie
które jest upadkiem
[...]
odkryłem w sobie
ranę
wstydliwą ropiejącą

(II) umiera
z raną
zadaną przez urodzenie

która to już próba umierania

(I) chowam przed sobą
ten postronek
jestem starym zmęczonym człowiekiem
[...]
chcę jak małe dziecko
przytulić się do matki

(II) wraca w dzieciństwo
sielskie [...]
bezzadny
stary człowiek
w ubraniu które rośnie
na drobniejącym szkielecie

ukrywa swój wewnętrzny portret
jak przestraszone dziecko
rozbity dzbanuszek

Te wiersze najwyraźniej korespondują ze sobą, a przytoczone ułamki sprawiają wręcz wrażenie wariantów jednego i tego samego tekstu. Pytanie: „która to już próba umierania”, wyraża wspaniałomyślnie, co „jestem skazany na życie”. Nie znaczy to przecież, że Różewicz powieliła sam siebie. Nie znaczy to również, że zamierza upodobnić czy w jakiś sposób zrównać obu pisarzy. W ich tak silnie zindywidualizowanych, niespokojnych i niepokornych biografiiach dzisiejszy poeta odnajduje jednak egzystencjalne „miejsca wspólne”. Ich biografie zbiegają się w lozańskim obrachunku i ucieczce z Jasnej Polany. Słowa, jakie w finale wiersza Różewicza wypowiada Tołstoj:

jestem żywym trupem
z wielkimi skrzydłami

– przywodzą na myśl lozański liryk Mickiewicza:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach daleka,
Błąka się i narzeka, ach narzeka.

Mickiewicz i Tołstoj? Tak, to zestawienie, choć w pierwszej chwili może dziwić, a nawet wzbudzać odruch protestu, ma jednak tradycję. Podobnemu skojarzeniu dał wyraz także Mieczysław Jastrun we wspomnianym już eseju z tomu *Mit śródziemnomorski*: „Wszelkie próby porównania mogą się wydać w tym wypadku nadużyciem, zbyt wiele dzieliło obu pisarzy, by porównanie takie mogło być dość uzasadnione. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na fakt, który tych tytanów łączy: obaj nie chcieli, nie mogli poprzestać na sztuce, obaj usiłowali działać w świecie realnym, obaj czynili to w sposób raczej niezręczny, potykając się o własne skrzydła jak albatros Baudelaire’a.”¹⁶⁶ Także i sam Różewicz w posłowie do tomu *Twarz* (1965) pisał wprost: „Dla mnie, młodego poety, który czcił wielkich poetów zmarłych i żywych jak bogów, za wcześniej stały się zrozumiałe słowa Mickiewicza, że «trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę», za wcześniej zrozumiałem zdanie Tołstoja, że ułożenie elementarza ma dla niego większe znaczenie niż wszystkie genialne powieści.”

Wszystkie ujawnione korespondencje pomiędzy wierszami *Wspomnienie snu z roku 1963*, *Z kroniki życia Lwa Tołstoja* i *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów* zbiegają się więc ostatecznie wokół pytania o sposób istnienia poezji w sytuacjach granicznych – w takiej bowiem granicznej sytuacji znalazł się sam Różewicz jako poeta już u początku swej drogi. Mickiewicz w Lozannie oraz Tołstoj w Jasnej Polanie jawią się dzisiejszemu poecie właśnie jako ci, którzy – każdy na swój sposób – odbyli podróż do kresu literatury, zamieniając słowo w milczenie. W to milczenie uparcie wsłuchuje się Różewicz, na powrót wywodząc z niego poezję.

¹⁶⁶ M. Jastrun, op. cit., s. 62.

CZARNE ZNAMIĘ NA CZOLE KONRADA

„Historycy literatury, zajmujący się różnymi idiotyzmami, i biograficznymi błahostkami, nie zrobili nic, aby wyświetlić największy zdaniem moim sekret życia i twórczości Mickiewicza. Co myśliwy mówi Gustawowi w I części *Dziadów*, co mu obiecuje i czego w zamian żąda, na co Gustaw woła: «Nie zbliżaj się do mnie». Przecież między tą sceną a bluźnierstwami Konrada w scenie improwizacji zachodzi najwyraźniejszy związek i prawdopodobnie też między «tą raną, którą on sam sobie zadał» i o której słyszymy w ostatniej scenie *Dziadów*. To wszystko przecież nie może być przypadek ani takie sobie «poetyckie gadanie». [...] Co to więc jest właściwie? [...] Proszę bardzo pp. polonistów, choćby tutaj przebywającego p. Weintrauba, zająć się tą tajemniczą sprawą, bez której rozświetlenia być może nie rozumiemy *Dziadów*, a może nawet nie znamy Mickiewicza.»¹⁶⁷

Jan Lechoń, który był – po Wyspiańskim – bodaj największym w dziejach dwudziestowiecznej polskiej kultury „więźniem wyobraźni wieszczca”, musiał ciemne miejsca *Dziadów*, a zwłaszcza zagadkowość sceny końcowej odczuwać w sposób szczególnie dręczący. W nowojorskim dzienniku poety, pisanym przez siedem ostatnich lat życia, pytanie o sens tajemniczej rany na czole Konrada powraca raz po raz, w sposób noszący cechy niemal osobistej obsesji, niczym ów natrętny „biały koń” biegnący przez karty dziennika Franza Kafki. Notatka, którą właśnie przytoczyłem, pochodzi z 11 grudnia 1950, lecz w różnych redakcjach powtórzy ją Lechoń jeszcze kilka razy¹⁶⁸, aż po zapis z 17 marca 1956 (a więc niespełna trzy miesiące przed samobójczą śmiercią): „A co to znaczy «tę ranę sam sobie zadał»? Tego żaden Weintraub i żaden Pigoń nie odkrył, bo tego nie można wyszperać po jakichś starych biurkach, nad tym trzeba pomyśleć.»¹⁶⁹

Lechoń, jak czas pokaże, uderzył bezbłędnie w filologiczne biurka. Po latach odezwą się obaj: już u schyłku życia Pigoń ogłosi osobny artykuł *Rana na czole Konrada*, a Weintraub roztrząsać będzie tę kwestię w *Poecie i proroku*, książce o profetyzmie Mickiewicza. Ale – po kolei.

Rana na czole Konrada, „Jedna tylko i niewielka”, tak że „zda się być czarną kropelką”, jej tajemniczy sens kryjący się za słowami Guślarza:

Ta największe sprawia bole;
Jam ją widział, jam ją zbadał;
Tę ranę sam sobie zadał,
Śmierć z niej uleczyć nie może.

(sc. IX, w. 191-194)

¹⁶⁷ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, Londyn 1967, s. 412.

¹⁶⁸ Por. zapisy z. 4 II 1951, 22 IV 1952, 28 V 1952, 23 VI 1953 27 II 1956 13 II 1956.

¹⁶⁹ Tenże, *Dziennik*, t. 3, Londyn 1973, s. 685. Kulminacyjny urywek sceny IX cytuję również w swym dzienniku Jerzy Andrzejewski (*Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972-1979*, t. 1. Warszawa 1988, s. 376-377).

– należy z pewnością do najbardziej zagadkowych miejsc arcydramatu, a może i całego dzieła Mickiewicza. A jednak nie podniecała wyobraźni badaczy w takim stopniu jak równie intrygujące, enigmatyczne imię „czterdzieści i cztery”. Ochocho wikłający się w symboliczną arytmetykę: komentatorzy traktowali Konradowe czarne znamię raczej zdawkowo, cokolwiek po macoszemu. Wystarczy zajrzeć do monografii Kleinera i wykładów Borowego – a właśnie te prace dają reprezentatywny obraz stanu wiedzy z czasów *Dziennika* Lechonia – by przekonać się o celności Lechoniowej filipiki.

W lekturze Kleinera scenie IX przypada głównie rola kompozycyjnego ogniwa, które wiąże nowe *Dziady* z dawnymi, „a wiąże je późno, w ostatnim dopiero momencie, i sztucznie”. W końcowym wizerunku bohatera „wracają dwa zasadnicze elementy portretów Gustawa i Konrada: rana zjawy z *Dziadów* części drugiej i oko potężne tego, co wyzywał Boga”. „Wizerunek to duchowy (bo Guślarz ma wzrok poza powłokę cielesną przenikający) – przekształcony zgodnie z przemianą Gustawa w Konrada, a przez grzech bluźnierstwa napiętnowany Kainowym piętnem: ran wiele w piersi tysiącem mieczów zadali mu «narodu nieprzyjaciele» i chyba śmierć z nich uleczy, ranę niewielką, czarną, na czole sam sobie zadał: «śmierć z niej uleczyć nie może».”¹⁷⁰ Kleiner, który w każdym słowie poety gotów byłby dopatrywać się już to stempla biografii, już to okazji do komparatystycznego wywodu, w wypadku tajemniczej rany ogranicza się jedynie do sparafrazowania dialogu Kobiety i Guślarza, a skojarzenie jej z Kainowym piętnem pozostawia nieobjaśnione (choć nie omieszka zaraz wtrącić, że „Mickiewicz nie zapominając Maryli” uczynił Kobietę „wierną miłości ku dawnemu Gustawowi”).

Równie lakonicznie obszedł się z ostatnią sceną *Dziadów* Waław Borowy: i w jego pojęciu „scena epilogowa służy raczej wyjaśnieniu tajemnic części dawnych niż nowej”; „ma znaczenie tylko formalne, bez mała porządkowe: wyjaśnia jedynie chronologię, co n i e b y ł o b y p o t r z e b n e [podkr. Z.M.], gdyby w częściach wileńskich poeta nie był zastosował sternowskiej techniki numeracyjnej. Z punktu widzenia poetyckiej ekspresji utworu są to tylko ramy.” O samej ranie na czole Borowy tyle jedynie ma do powiedzenia: „Po tylu alegoriach i te słowa tradycyjnie interpretowano alegorycznie (bluźnierstwa Improwizacji)” – i daje odsyłacz do Kallenbacha; po czym dodaje jeszcze: „O jednej tylko wiem interpretacji odmiennej – M. Jastruna: i według niej to «rana symboliczna», ale «przypomina, że Gustaw był samobójcą»!! – Z alegoriami bieda: można je czasem wyklądać rozmaicie. Ale wcale przecież nie wiemy na pewno, żeby Gustaw był samobójcą.”¹⁷¹ Uderzająca jest ta powściągliwość komentarza u tak skrupulatnego i trzymającego się tekstu badacza, jak Borowy. Uderzająca i podejrzana. To trochę tak, jakby historyk literatury mówił ostatniemu wcieleniu Konrada: „Nie zbliżaj się do mnie!”, jakby uchylał się od wejrzenia w tę nieuleczalną ranę w obawie, że odkryje niespodziewany sens rozsadzający dotychczasowy wywód. Ewidentny lapsus Jastruna przytacza Borowy właściwie jako przestrożę: nie igra się z alegoriami. A o innym, wcześniejszym domysle natury biograficznej nawet nie wspomina, skazując go (w

¹⁷⁰ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 1, Lublin 1948, s. 407, 412.

¹⁷¹ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. Przedmowę napisał K. Górski, t. 2, Lublin 1958, s. 163. Por. J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, t. 2, Lwów 1926, s. 71 – 72. Por. też M. Jastrun, Wstęp do: A. *Mickiewicz, Dziady. Część I, II, IV, III*, Warszawa-Łódź 1947, s. 19. Myli się mocno Jan Walc pisząc w swej książce (*Architekt arki*, Chotomów 1991, s. 169-170), że „na ogół odnosi się ową ranę do samobójczych prób Gustawa”; wedle niego „sensowniejsze i bogatsze wydaje się jednak odczytanie znaczenia owej symbolicznej rany jako zadanej przez pychę, egoizm, samouwielenie, co zresztą interpretacji tradycyjnej nie odrzuca”. Otóż autor ulega złudzeniu odkrywczości, bo tak właśnie brzmi tradycyjna wykładnia (por. objaśnienie S. Pigonia w Wydaniu Jubileuszowym *Dzieł*, Warszawa 1955, t. III, s. 519).

tym wypadku nie bez racji) na zapomnienie. My jednak powinniśmy i w ten zaulek egzegezy wejrzeć.

Oto jeszcze w dwu wydaniach *Dziadów* w „Bibliotece Narodowej” (Warszawa 1915, 1924) nie ujawniony na karcie tytułowej edytor, a był nim Henryk Galie, dał przy słowach Kobiety: „Zda się być czarną kropelką”, następujące objaśnienie: „Wyrazy zagadkowe. Przypuszczają, że poeta miał tu na myśli przypisanie *Konrada Wallenroda* Mikołajowi I. Pod tym tylko warunkiem cenzura zgodziła się na wypuszczenie w świat poematu.”¹⁷² Trop ten, redukujący literacki symbol do granic trywialności i skutecznie, zdawałoby się, wygnany z historii literatury (ignorują go wszyscy późniejsi komentatorzy), ożyje niespodziewanie po kilku dziesiątkach lat – w zmodyfikowanej wersji – pod piórem... Stanisława Pigoń. Chodzi tu o rozprawkę *Rana na czole Konrada*, z której ogłoszeniem Pigoń – jak można przypuszczać – wiązał pewne ryzyko, skoro wysuniętą w niej hipotezę sam opatrzył na końcu zastrzeżeniem, że stanowi być może „wybryk hipotezy”. Włączył ją do tomu *Wiązanka historycznoliteracka* – jak pisał w liście do wydawcy – „w ostatnim momencie, niemniej po rozwadze”. Prawdziwie „w ostatnim momencie”, bo tom ten ukazał się drukiem niestety już po śmierci autora, w roku 1969.

Zadziwiający to zwrot w myśleniu wielkiego historyka literatury! Wyjaśnienie, jakim w zgodzie z tradycją interpretacyjną opatrzył „czarną ranę” w objaśnieniach Wydania Narodowego i Wydania Jubileuszowego („Konrad zadał ją sobie grzesząc pychą i bluźnierstwem”), sam teraz uchyla, albowiem – jak obecnie stara się dowieść – „Konrad takiego bluźnierstwa niewątpliwie był bliski, ale przecież ostatecznie się go nie dopuścił”; obciąża Konrada grzech dumy, jednak wstawiennictwo Aniołów, Ks. Piotra i Ewy, cała więc struktura dramatu nie pozostawia wątpliwości, że łaska zostanie wyjednana. Zatem nie wybuch Improwizacji naznaczył Konrada wiecznym piętnem. Przyczyny niewytłumaczalnej rany upatruje więc teraz Pigoń bezpośrednio w biografii poety, w jej na ogół nie eksponowanym epizodzie: finale śledztwa Nowosilcowa.

Zamknięcie przewodu śledczego i wypuszczenie z aresztu wiązało się mianowicie ze złożeniem „przysięgi wiernopoddańczej” i podpisaniem deklaracji lojalności wobec władz carskich przez wszystkich zwolnionych członków Towarzystwa. Wiernopoddańczą deklarację podpisał własnoręcznie również Mickiewicz (20 kwietnia 1824). „Takie hańbiące zobowiązanie przyjął poeta; wystawił cyrograf szatanowi politycznemu. Mamy podstawę przyjąć” – domniemywa Pigoń – „że na uczulonym i prawym jego sumieniu narodowym akt ten, a choćby sam fakt, że dał się do niego zmusić, ciążył jako przejaw słabości, jako nieusuwalny stygmat winy, jako występki obciążający całą resztę jego życia i mający wlec się za nim osławą aż poza śmierć. Mógł wiek patrzeć nań jako na akt samobójstwa, wymierzonego w samą istotę osobowości. Wyrazem poetyckim tego rozeznania i uznania w sobie winy mogła być u Konrada nieuleczalna na czole rana, którą «sam sobie zadał».”¹⁷³ Pigoń porzuca więc swe usankcjonowane tradycją objaśnienie w wewnętrznym porządku utworu na rzecz egzegezy genetyczno-biograficznej; przenosi stygmat winy z planu chrześcijańskiego na plan polityczny („poeta wystawił cyrograf szatanowi politycznemu”). Byłabyż więc „czarna rana” znakiem obrachunku poety z własną taktyką „łudzenia despoty”?

W przeciwieństwie do tylu innych, na trwale wpisanych do mickiewiczologii ustaleń Pigoń, nowa wykładnia alegorycznego sensu czarnej rany nie spotkała się z akceptacją. Ostro sprzeciwił się jej Wiktor Weintraub, określając tę reinterpretację jako „potknięcie się wielkiego badacza Mickiewicza”. „Interpretacja taka zakłada” – komentuje Weintraub – „że po-

¹⁷² Zob. A. Mickiewicz, *Dziady. Część trzecia*. Ze wstępem i objaśnieniami, Warszawa 1915.

¹⁷³ S. Pigoń, *Rana na czole Konrada*, w: tegoż, *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*. Warszawa 1969, s. 157.

eta wprowadził do dramatu, i to w miejscu tak strategicznie ważnym, szyfr biograficzny, dotyczący przewiny w żadnej mierze nie związanej z dramatyczną «sprawą Konrada». Ciężki to byłby błąd artystyczny dramatu.” Zdaniem Weintrauba logika akcji podsuwa tu jedno tylko tłumaczenie: „...rana, jaką sobie Konrad sam zadał, to pycha i bluźnierstwa Wielkiej Improwizacji”. Za dowód starczy już samo usytuowanie kwestii Kobiety i Guślarza: „...przecież tymi ośmiu wersami zamykają się sceny dramatyczne części trzeciej. To jest ich końcowy akcent, konkluzja dramatu. Naturalną więc rzeczą byłoby założyć, że dotyczą sprawy o przełomowym znaczeniu w dramacie: buntu Konrada.”¹⁷⁴ Tak więc proponuje Weintraub powrót do kanonicznego niejako objaśnienia w Wydaniu Jubileuszowym.

Pomyłki wielkich badaczy z reguły mają jednak to do siebie, że tak czy inaczej okazują się pouczające. Jakkolwiek więc hipoteza biograficzna w konkretyzacji Pigionia nie wytrzymuje krytyki, to przecież jego wywód wstrząsnął zrutynizowanym stosunkiem do ostatniej sceny *Dziadów*, ujawnił niedostateczność czy niekonsekwencje tradycyjnej wykładni. Toteż i Weintraub przyznaje, że zachodzi w dramacie jawna sprzeczność pomiędzy ostatnimi słowami Guślarza o nieuleczalnej ranie a zapowiedzią rozgrzeszenia i zbawienia Konrada, jaką przynosi wcześniej zarówno widzenie Księdza Piotra, jak i wstawiennictwo Archanioła, poparte nadto ziemską modlitwą niewinnego dziecka. „W ramach wyłącznie fikcji literackiej sprzeczności tej nie rozwikłamy”, ale zrozumienie jej stanie się wedle Weintrauba możliwe, gdy wątek Konrada odczytamy – uwaga! – autobiograficznie. „Jako utwór autobiograficzny *Dziadów* część trzecia to i manifest profetyzmu Mickiewicza, i publiczna spowiedź grzechów. [...] Jest też dramat wyrazem świadomości, że aby do takiej szczytnej misji [proroka; przyp. Z. M.] dorosnąć, trzeba się duchowo przerodzić, zwalczać swoją grzeszną naturę, natchnąć się korną i ufną wiarą. Że ciężar grzechów przeszłości jest wielki i że walka ta będzie trudna. Stąd w dramacie równocześnie Konrad zapowiedziany jako prorok-zbawca i Konrad z piętnem, którego śmierć nawet zmyć nie może. W kategoriach dramatu pojętego jako spowiedź pod maską fikcji literackiej sprzeczności te nie znikają, ale stają się po ludzku zrozumiałe.”¹⁷⁵

Zatem i Weintraub, który przecież zdecydowanie odrzuca aluzję biograficzną sugerowaną przez Pigionia, w końcu znajduje wytłumaczenie dla zagadkowej czarnej rany w porządku lektury biografizującej, choć – to prawda – nie dąży już do tak jednoznacznego zlokalizowania poczucia winy, nie odsyła do konkretnego życiowego, lecz niejako podnosi autobiografizm do wymiaru biografii symbolicznej

Powrót do egzegezy immanentnej w granicach *Dziadów* części III zaproponowała nie tak dawno, w popularnej monografii poety, Maria Dernałowicz – wywodząc czarne piętno na Konradowym czole z wątku Rollisona: jego samobójczym skokiem z okna celi pokierował wszak Konrad mocą swego „potężnego oka”.

Oko mam silne, spojrzę, może cię zabiję –
Nie – ale ci pokażę okiem – śmierci drogę.
Patrz, tam masz okno, wybij, skocz, zleć i złam szyję

(sc. III, w. 73-75)

„Chociaż Rollison nie poniósł śmierci, Konrad może się czuć winny za jego rozpaczliwy czyn; stąd ów Kainowy znak na jego czole.”¹⁷⁶ Jakkolwiek taka interpretacja ustanawia Su-

¹⁷⁴ W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzec o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 230-231.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 250-251.

¹⁷⁶ M. Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1985, s. 258. Bliski sformułowanej tu interpretacji był już Weintraub: „...samobójstwo to [tj. Rollisona] jest grzechem, wielkim

gestywny związek przyczynowo-skutkowy w obrębie tekstu i przekonuje swą prostotą, to jednocześnie budzi jeszcze większy niedosyt niż tradycyjne „błuznierstwa Improwizacji”: Konradowe znamię sprowadzone li tylko do Kainowego piętna zatracą wszak swą przejmującą idiomatyczność. Tak jednoznaczna identyfikacja czarnej rany zamyka los niepowtarzalnego bohatera w kręgu jednej paraleli. Ustaleniu Marii Dernałowicz zdaje się nadto przeczyć porządek dramatu. Nim jeszcze wątek Rollisona zostanie wprowadzony, otrzymujemy portret omdlałego Konrada uderzająco zbieżny z finałowym wizerunkiem bohatera. To, co w noc Dziadów mówi Kobieta o spojrzeniu i czole zesłańca, „rymuje się” z monologiem Kaprała w noc wigilijną:

Słyszałem, co on śpiewał, ja słów nie pojąłem,
Lecz b y ł o c o ś u niego w o c z a c h i n a d c z o ł e m.

[...]

A więc tego człowieka i pieśń, i choroba,
I c z o ł o, i w z r o k wcale mi się nie podoba.

(sc. III, w. 26-27, 54-55; podkr. Z. M.)

Zanim więc Konrad zdoła uczynić użytek ze swego telepatycznego daru i popchnie Rollisona do samobójstwa, jest już naznaczony jakąś niepokojącą skazą. Byłby to zatem jeszcze jeden argument na powrót wspierający tezę o grzechu Wielkiego Improwizatora.¹⁷⁷

Subtelniej związała znamię Konrada z wątkiem Rollisona we wcześniejszej interpretacji Zofia Stefanowska: „Jeżeli pojedynek bohatera z Bogiem był aktem szaleńczej rozpacz, to – przez analogię z losem Rollisona – widzieć w nim możemy samobójstwo moralne, targnięcie się na własną duszę. Dlatego w ostatniej scenie dramatu Kobieta, dostrzega na czole Konrada ranę, o której Guślarz wie: «Tę ranę sam sobie zadał, / Śmierć z niej uleczyć nie może.» Jest to więc rana duszy, trwały ślad upadku.”¹⁷⁸

Tę interpretację rozwinął ostatnio w kategoriach buntu metafizycznego Bogusław Dopart, rozpatrując raz jeszcze – a po raz pierwszy tak szczegółowo – psychologiczną-transpozycję biblijnego symbolu. W lekturze Doparta znaczenie zagadkowego znamienia wiąże się najściślej z kompleksem znaków szczególnych, jakimi obdarzony został Konrad w scenie IX. I tak: niesamowite oko ujawnia stan w o l i usidlonej przez demony, czarny strój oznacza m y ś l

grzechem, popełnionym przez Konrada. Nie wolno nam usprawiedliwiać Konrada względem, iż popełnił on ten grzech w opętaniu, iż przemawia tu jego ustami szatan. Na taką kazuistykę nie pozwala etos dramatu. Opętanie Konrada jest przecież zawinione przez niego” (op. cit., s. 228-229). Godzi się zauważyć, że w krakowskiej inscenizacji Konrada Swinarskiego (1973) wątek Rollisona został niezwykle dobitnie wyeksponowany poprzez teatralną wizualizację skoku z okna.

¹⁷⁷ Na wsparcie tej tezy (ku której zresztą się nie skłaniam) można by jeszcze przytoczyć fragment listu Mickiewicza do Kajsiewicza i Rettla z 16XIII1833, w którym poeta parafrazuje *O naśladowaniu Chrystusa*: „poznacie po tym słowo prawdy, że pada cicho i leży długo, a potem powoli wschodzi; owocem jego miłość i zgoda. [...] Przeciwnie, słowo fałszu, słowo ludzkie, w y p a d a z h u k i e m j a k k u l a, a zostawia zaraz po sobie r a n ę l u b ś m i e r ć” (A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, *Listy*, t. XV, s. 111; podkr. Z. M.). Słysząc w tym cytacie zarówno echo Wielkiej Improwizacji: „Odezwij się, – bo strzelę przeciw Twej naturze”, „Bo wystrzelę głos w całe obręby stworzenia”, jak i słów Guślarza o ranie, której „śmierć uleczyć nie może”.

¹⁷⁸ Z. Stefanowska, *Posłowie do: A. Mickiewicz, Dziadów część III*, Warszawa 1974, s. 254.

uwiedzioną przez szatana, a czarne piętno jest śladem demonicznej aberracji u c z u c i a. W ten sposób kompozycja znaków ciemnych obejmuje naczelne władze duszy.¹⁷⁹

Katalog objaśnień, jakimi opatrywano „czarną ranę”, ujawnia dwa, generalnie, nastawienia badawcze.

Jedno, chciałoby się rzec: standardowe, a nazwijmy je umownie „tekstualnym”, wiąże Konradowe piętno z pychą i bluźnierstwami Wielkiej Improwizacji, całej zaś scenie IX nie-rzadko przyznaje rolę jedynie formalnego ogniwa, które łączy *Dziady* drezdeńskie z kowieńsko-wileńskimi (w opinii wielu – w sposób zresztą pospieszny i cokolwiek sztuczny). Takiej rutynowej lekturze przeciwstawia się Dopart, przekonująco dowodząc spójności Mickiewiczowskiej symboliki.

Nastawienie drugie, nazwijmy je „biografizującym”, charakteryzuje się skłonnością do upatrywania w czarnym znamieniu intymnego szyfru, aluzji autobiograficznej, wyznania – w masce alegorii – grzechu obciążającego sumienie poety. Zastanawiająca jest pasja, z jaką Lechoń snuje różne, chwilami karkołomne domysły, łącząc ukryty sens sceny IX już to z żydowskim pochodzeniem matki Adama, już to z „pachnącymi siarką” praktykami masońskimi. Zastanawiający jest nagły zwrot, a ściślej: odwrót Pigoń u schyłku życia od usankcjonowanej tradycją wykładni, pod którą jako edytor i komentator *Dziadów* w pomnikowych wydaniach *Dzieł* sam się dwakroć podpisywał. Zastanawiająca jest drobna z pozoru uwaga Marii Dernałowicz, która swoje objaśnienie w granicach zdarzeń utworu zamyka słowami: „To tylko hipoteza; rana na czole Konrada pozostanie na zawsze zagadką”, co przecież ujmuje cały jej wywód w nawias i zdradza przeświadczenie o istnieniu niedostępnego badaczom intymnego klucza. Czy wynika to tylko z nawyku podyktowanego tak charakterystyczną dla mickiewiczologii skłonnością do panbiografizmu, nawyku, który trudno nieraz pokroić mimo założonego metodologicznego dystansu? Czy są to jednak intuicje, o których można by powiedzieć, że dają do myślenia?

Może warto – tytułem próby – obie biegunowe interpretacje doprowadzić do skrajności, wyciągnąć z nich ostateczne konsekwencje.

Rozpatrzmy najpierw hipotezę biograficzną. Otóż ilekroć domyślano się w symbolicznej ranie jakiegoś ukrytego znaczenia autobiograficznego, tylekroć wskazywano na konkretny fakt, zdarzenie, zgoła miejsce i datę (a to przedmowa do pierwszej edycji *Konrada Wallenroda*, Petersburg 1828; a to więzienny „cyrograf, Wilno 1824; a to praktyki masońskie, patrz: Oleszkiewicz; a to rzymskie i wielkopolskie flirty), co partykularyzowało symbolikę tajemniczej rany w sposób nieuchronnie budzący sprzeciw. Tymczasem, zamiast parcelować Mickiewiczowskie poczucie winy na przeszłe i zaprzeszłe incydenty, może należałoby po prostu powiązać Konradowe znamię z tym, co genezie *Dziadów* najbliższe: z osobistym „niedoczy-nym listopadowym”, z globalnym rachunkiem sumienia, jakiego najpewniej dokonał Mickiewicz pomiędzy wybuchem powstania w Warszawie a „rozbiciem się bani z poezją” w Dreźnie? Pigoń, trzymając się kurczowo chronologii zdarzeń przedstawionych w dramacie, szukał przyczyny nieuleczalnej rany w wileńskim więzieniu,¹⁸⁰ ale psychologiczny mechanizm projekcji z reguły przecież nie respektuje historycznego porządku, nie w aktach więc filareckiego procesu koniecznie poszukiwał trzeba wyświeślenia tajemnicy – już raczej w listach poety pisanych pomiędzy grudniem 1830 a marcem 1832.

¹⁷⁹ B. Dopart, Piętno buntu metafizycznego. Z symboliki III cz. „*Dziadów*”, „Ruch Literacki” 1989, z. 4-5.

¹⁸⁰ Związku „czarnej rany” z procesem filomatów dopatruje się na nowo Joanna Salamon w niewiarygodnej książce *Latarka Gombrowicza albo żurawie i kolibry. U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*, Wrocław 1991. Autorka posuwa się wręcz do insynuacji: „Pisarz polski na miarę Judasza?” (s. 195).

„...zdrowie mi służy i dotąd na niczym nie zbywa. Ale myśl o twoim położeniu smutnym jak c z a r n a p l a m a biega mi przed oczyma na łądzie i na morzu, i s u m n i e n i e m i w y r z u c a, że w kraju może byłbym ci pożyteczniejszy” (podkr. Z. M.) – pisze do brata Franciszka 4 kwietnia 1831. Ten wyrzut sumienia odnoszący się do brata to, zdaje się, swoista psychologiczna synekdocha, pars pro toto dotycząca powstania. Podobną metonimią posłużył się Mickiewicz w liście do Julii Rzewuskiej z 27 marca 1832: „Cały rok od wyjazdu z Włoch był tak okropny, że boję się myśleć o nim, jak o chorobie albo o złym uczynku, lubo Pani nie zrozumiesz mocy tego ostatniego porównania.”¹⁸¹ To przecież wówczas w jego biografii zarysował się rozdzwitek między słowem a czynem, a „świadomość tego rozziwiewu” – jak pisze Alina Witkowska – „stać się miała palącą plamą w duszy Mickiewicza”¹⁸². Jest jakaś okrutna prawda w uwadze Lechoń, że „nie tylko przeznaczeniem jego życia, ale i jego poezji także było, aby właśnie nie był on w powstaniu i w ten sposób popełnił grzech śmiertelny przeciw samemu sobie”¹⁸³.

Rozważmy z kolei pytanie o znaczenie „czarnej rany” w porządku wewnętrznym dzieła.

Po prawdzie osobliwe, nieusuwalne, krwawe bądź czarne piętno – jako symbol straszliwego występku – jest motywem często spotykanym w literaturze romantycznej, a przejętym zapewne z legend średniowiecznych. Przykładów dostarczają: *Kain* i *Korsarz* Byrona, ballada Aleksandra Chodźki *Maliny*, Słowackiego *Kordian* i *Balladyna*, a także wspomniany w przypisie nie zachowany utwór Krasińskiego *Vision*. „Znamiona i ich symboliczne odpowiedniki przewijają się przez literaturę od blizny Odyseusza po szkarłatną literę i od piętna Kainowego po wytatuowaną różę” – przypomina Northrop Frye¹⁸⁴ – przy czym niemal zawsze symbole te stanowią znak rozpoznawczy wiążący się z postacią głównego bohatera. Moment jego rozpoznania jest równocześnie „momentem identyfikacji”, w którym wychodzi na jaw ukryta dotąd prawda o kimś lub o czymś momentem intensyfikacji znaczeń utworu, który daje wgląd w globalny sens dzieła. Finał sceny IX jest w istocie ukształtowany w ten właśnie, anagnorystyczny sposób:

GUŚLARZ

Cóż to? cóż to! [...]

[...]

Widzisz, jeden tam na przedzie.

¹⁸¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, *Listy*, t. XIV, s. 579; t. XV, s. 19.

¹⁸² A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 114.

¹⁸³ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, op. cit., s. 666. Casus Mickiewicza nie był jednak odosobniony. Fantazmat plamy na czole, skądinąd tak charakterystyczny dla romantycznej estetyki cierpienia, nękał również Zygmunta Krasińskiego. W liście poety do Henryka Reeve’a (z 12 września 1831) znajdujemy urywki niezachowanego utworu (określonego jako *Vision*), w którym występuje młodzieniec z okropnym znamieniem na czole. Maria Janion stwierdza, że „popularny w tradycji ludowej i w różnych utworach literackich pomysł «fatalnego znamienia», umieszczonego w punkcie bardzo widocznym, bo na czole, nie miał dla Krasińskiego charakteru tylko jakiegoś literackiego konceptu. Autor wkładał weń bolesną prawdę swego życia. Hańbiące znamię ma charakter symboliczny – stanowi transpozycję «piętna Kainowego», a jednocześnie świadczy o poczuciu wstydu z powodu uchylenia się od walki. Na różne sposoby objawiająca się obsesja hańby była w życiu Krasińskiego dominującym problemem roku 1831” (*Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962, s. 175). Zob. Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*. Oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, t. 1, s. 363-386.

¹⁸⁴ N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*. Przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” LX, 1969, z. 2, s. 288. Zob. też M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”* w: J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1970, s. 389-393.

W czarnym stroju –

KOBIETA

On!

GUŚLARZ

Tu jedzie.

KOBIETA

Jedną ranę miał na czole,
Jedną tylko i niewielką,
Zda się być czarną kropelką.

GUŚLARZ

Ta największe sprawia bole;
Jam ją widział, jam ją zbadał;
Tę ranę sam sobie zadał,
Śmierć z niej uleczyć nie może.

(sc. IX, w. 169, 175-176, 188-194)

Oddalić chyba wypadnie insynuacje o nieorganicznosci ostatniej sceny *Dziadów* w strukturze całego dramatu. Scena ta wiąże wszystkie części w sposób bynajmniej nie sztuczny, przeciwnie – dopiero ona ujawnia jedność tematu, podsuwa czytelnikowi „wzorzec jednoczesnego znaczenia” *Dziadów* wileńskich i drezdeńskich. Motyw rany przewija się w końcu przez całe *Dziady*, jest typowym motywem perseweracyjnym. Rana należy do „słów-kluczy” poematu, wędruje przez wszystkie części utworu i „wędruje” po ciele bohatera. Jeśli spojrzymy na całe *Dziady* poprzez ten wędrowny stygmat – z perspektywy sceny końcowej – to okaże się, że są poematem o egzystencji okaleczonej, okaleczonej przez miłość, przez historię, przez poezję. Zwłaszcza przez poezję.

Rekonstruując meandry egzegezy ostatniej sceny *Dziadów* nie można pominąć recepcji teatralnej, choć ulotność materii scenicznej mocno to ogranicza, a najczęściej wręcz unieemożliwia. O jednej przecież inscenizacji wspomnieć trzeba koniecznie, i nawet będzie to możliwe: o krakowskim przedstawieniu Konrada Swinarskiego, reżysera nieustępliwie dociekliwego i – co raczej rzadkie w teatrze – skłonnego do dialogu z historykami literatury. O swej interpretacji mówił Swinarski w jednym z wywiadów: „W tej ostatniej scenie, bardzo trudno napisanej, bo przeładowanej obrazowością, w pewnym momencie Guślarz mówi o Konradzie «tę ranę sam sobie zadał». Sam za siebie zdecydował, że będzie istniał poza społeczeństwem, choć w jakiś sposób – dla niego. I to można tak grać, myśmy zresztą tak tę scenę grali.”¹⁸⁵ W rozumieniu Swinarskiego niepokojące znamię zdaje się być wyrazem całkowicie o s o b n e j i w tym sensie o k a l e c z o n e j kondycji Konrada. Czy nie tak jak o tym mówi współczesny *Dziadom* trzecim intymny sonet *Do Samotności*?

I za cóż znowu muszę, na kształt ptaka-ryby
Wrywać się w powietrze słońca szukać okiem?

I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole,
Równie jestem wygnąncem w oboim żywiole.

¹⁸⁵ *Najsmutniejsza jest nuda*. Rozmowa Anny Schiller z Konradem Swinarskim nagrana w lipcu 1973, „Dialog” 1983, nr 7, s. 100.

Można by wreszcie zapytać, czy obie zademonstrowane interpretacje, ta wywiedziona z życia poety i ta wywiedziona z tekstu, dadzą się ze sobą uzgodnić. Zważmy: wspólną częścią dramaturgicznej biografii Konrada oraz biografii Mickiewicza jest ten prosty i oczywisty fakt, że i bohater, i autor są poetami. Taką śmiałą próbę uchylecia konfliktu interpretacyjnego, właśnie poprzez odwołanie się do archetypu Poety, podjął Tadeusz Różewicz, bo tajemnicza rana na czole Konrada zawładnęła i jego wyobraźnią, nie mniej niż niegdyś zaprzętała uwagę Lechonia.

Jednym z pierwszych śladów zmagania Różewicza z tą intrygującą kwestią jest ułankowy brulion wiersza pod tytułem *Rana*, ujawniony przez poetę w sposób dość osobliwy, bo jedynie w postaci faksymile na wklejce tomu *Poezje zebrane*:

Kiedy okręt tonął
Wyskoczył
potem całe morze
krwi żółci wypił

(PZ, wklejka po s. 576)

Ten zarzucony pomysł poetycki pozwala przypuszczać, że Różewicz próbował wpierw zidentyfikować ranę Konrada jako autobiograficzny ślad „potępieńczych” swarów. Zdaje się, że obok Mickiewiczowskiego *Żeglarza* na pomysłe wiersza w dużej mierze musiał zaważyć wierszowany „list otwarty” Maurycego Gosławskiego *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas wojny narodowej*. W apostrofie Gosławskiego, typowym przejawie „dogmatu tyrtejskiego”, gromko pobrzmiwia hasło „Ojczyzna w potrzebie”, blisko przecież spokrewnione z alegorią tonącego okrętu, ale przede wszystkim słycać ów „żółciowy”, „krwią pisany” akt oskarżenia. Końcowy wyrok:

Niewart grobu dzielić z nami,
Kto nie dzielił krwi i cześci!

– mógł się Różewiczowi skojarzyć z wyrocznią, jaką na widok rany na czole Konrada wypowiada Guślarz: „Śmierć z niej uleczyć nie może.” Jeśli Różewicz zaniechał rozwijania szkicu wiersza, to zapewne dlatego, że w efekcie sprowadziłby Mickiewiczowski symbol do jednego wymiaru: listopadowego kompleksu winy. Oznaczałoby to drastyczne ograniczenie horyzontu poznawczego całej trzeciej części *Dziadów* do aktu biograficznego obrachunku.

Na tej samej wklejce co zarzucony szkic wiersza *Rana* znajduje się też podobizna autografu innego nie ukończonego utworu – pod semantycznie zbliżonym tytułem *Odcięty*. Z brulionowego, mocno pokreślonego zapisu wyodrębniam najbardziej sugestywny fragment:

odcięty od przeszłości
odcięty od przyszłości

siedział nad wodą wielką
i czystą
zmieszaną z ludzkimi głosami
i miał pod piersią
otwartą
tajemną ranę wielką tajemnicę
[...]
odcięty od ojczyzny

płynął płynął i płynął

Aluzja lozańska („Nad wodą wielką i czystą”, „Mnie płynąć, płynąć i płynąć –”) wyraźnie podpowiada, kim jest ukazana w wierszu postać; co więcej, wskazuje, że to czas poetyckiej spowiedzi z całego dotychczasowego życia.

Prawda, że „tajemna rana” to nie „rana na czole”, lecz „pod piersią”, a tak umiejscowiona kojarzy się w pierwszym rzędzie z Upiorem – Widmem – Gustawem:

Patrzcie, ach, patrzcie na serce!
Jaka to pąsowa pręga,
[...]
Od piersi aż do nóg sięga.
Co to jest, nie zgadnę wcale!

(*Dziady*. cz. II, w. 534-535, 538-539)

I choć Konrad również „Pierś miał zbroszoną posoką” – przecież nie stanowi dla Guślarza tajemnicy, że tych „ran wiele” zadali „narodu nieprzyjaciele”. Czyją więc ranę – „wielką tajemnicę” – ma teraz na myśli Różewicz? Być może wątpliwość rozjaśni wejrzenie w brulionowy autograf *Dziadów* dreźnieńskich, gdzie łączność pomiędzy Konradem a bohaterem *Dziadów* kowieńsko-wileńskich była w stosunku do ostatecznej redakcji silniej zaakcentowana:

Tkwi w niej jeszcze dawna rana,
Widać, że w duszę zadana,
Lecz koło niej innych wiele.

W czystopisie Mickiewicz usunął te wyrazy, koncentrując tajemnicze brzemie duszy w „czarnej kropelce” na czole. Ale tak czy inaczej rana pod piersią pozostaje właściwie jedynym w i d o m y m znakiem „fragmentarycznej” tożsamości bohatera wszystkich trzech części *Dziadów*, nieodłącznym atrybutem jego kolejnych przeistoczeń, który idealnie przystaje do zamyślnego przez Różewicza lozańskiego portretu Mickiewicza, niesie bowiem pamięć jego najistotniejszych poetyckich wcieleń. W *Odciętym* rana urasta wręcz do rangi metafory losu: Mickiewicz w Lozannie jawi się Różewiczowi jako poeta okaleczony, i to okaleczony w dwójnasób – z r a n i o n y od wewnątrz, na podobieństwo Gustawa-Konrada, i o d c i ę t y od świata, na podobieństwo samotnego Żeglarza. Można w *Odciętym* odnaleźć zarys ogłoszonego w tomie *Twarz trzecia* wiersza *Liryki lozańskie*¹⁸⁶, ale można również uznać ten brulion za jeden w pierwszych szkiców do imaginacyjnego portretu Mickiewicza z wiersza *To jednak co trwa ustanowione jest przez g poetów*:

Stary człowiek
zatoczył koło
pustosząc pustkę słowa
pisze
głębiej ciemniej

wraca w dzieciństwo
sielskie

¹⁸⁶ Por. T. Kłak, „*Liryki lozańskie*” Tadeusza Różewicza, w: tegoż, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*. Katowice 1978.

motyl
w nocną ćmę przemieniony
słowik kret
usypał nad sobą
kopczyk ziemi
rodzinnej

wchodzi w podziemną
rzekę krwi

zanim kur zapieje
trzykroć się mnie zaprzysz

stary człowiek
nad grobem pochylony
raz jeszcze przygląda się
swojej twarzy
obnażonej
tajemnicy

umiera
z raną na czole
zadaną przez urodzenie

która to już próba umierania

behradny
stary człowiek
w ubraniu które rośnie
na drobniejącym szkielecie

ukrywa swój wewnętrzny portret
jak przestraszone dziecko
rozbity dzbanuszek
przenosi
z kąta w kąt
skorupki

żywi i umarli
dotykają
rany
na czole

I wyszedłszy gorzko zapłakał

I wytoczył światu i zaświatom
sprawę
o kroplę krwi

(„Twórczość” 1979, nr 2, s. 7-8)

Wprawdzie Różewicz nigdzie wprost nie nazywa bohatera tego wiersza, ale ze spiętrzonych aluzji literackich wyłaniają się liczne Mickiewiczowskie „znaki szczególne”, a pośród nich ten najbardziej uderzający – dwukrotnie wymienione „znamię-idiom”:

umiera
z raną na czole
zadaną przez urodzenie
[...]
żywi i umarli
dotykają
rany
na czole

Rana „zadana przez urodzenie” stanowi więc znamię traumatyzmu narodzin. Ale których narodzin? Z pewnością nie chodzi tu o uraz „pierworodny”, raczej o szok „przerodzenia” – jakąś metamorfozę osobowości: wszak wers następny brzmi: „która to już próba umierania”. Właśnie! Ile to razy umiera (bądź próbuje umierać, bądź zdaje mu się, że umiera) bohater Dziadów? By wreszcie wyrzucić z siebie: „Jam się twórcą urodził.”

W poetyckiej wykładni Różewicza bolesne znamię na czole Konrada to nie alegoryczna plama na duszy czy sumieniu, to nie „piętno Kainowe”, ale właśnie t r a u m a – rana zadana przez urodzenie się poety, nieuleczalna skaza, która – jak dowodzi L. A. Fiedler¹⁸⁷ – jest nieodrodnym elementem archetypu Poety, znakiem tej szczególnej, osobnej, napiętnowanej kondycji. Poeta, wieszcz, prorok zostaje naznaczony już to ślepotą, już to epilepsją, już to gruźlicą, już to chorobą duszy (każda epoka odciska swoją charakterystyczną pieczęć) – na podobieństwo mitycznego lekarza, który jak antyczny Chiron sam jest śmiertelnie zraniony. Motyw okaleczonego artysty przewija się przez całą twórczość Różewicza, stanowi jeden z wciąż ponawianych obrazów. W wierszu *O pewnych właściwościach tak zwanej poezji* (z tomu *Nic w płaszczu Prospera*):

poezja
sączy się z pęknięcia
ze skazy

(PZ, s. 509)

– w wierszu *Liryki lozańskie* (z tomu *Twarz trzecia*):

poezja
jak otwarta rana
ostatnie krwi płynienie

(PZ, s. 543)

Metaforyka rany przenika też do tekstów pozapoetyckich. W notatce *Sezon poetycki – jesień 1966 z Przygotowania do wieczoru autorskiego* Różewicz pyta: „Czy poecie nie wolno

¹⁸⁷ Zob. L. A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*. Przeł. K. Stamirowska, w zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972.

Na takie odczytanie naprowadza tytułowa fraza – cytat z poezji Hölderlina, ten sam, który Martin Heidegger rozpatruje w wykładzie *Hölderlin istota poezji* (zob. przekład K. Michalskiego, „Twórczość” 1976, nr 5).

mówić: «jestem poetą», czy rzeczywiście wybuchnie śmiech na sali? Widocznie zaszły jakieś zmiany, które nie pozwalają na publiczne przyznanie się..., tak, przyznanie się, powiadam, do tej winy. Do tego o k a l e c z e n i a, do tej wstydlivej choroby” (PWA 103; podkr. Z.M.). Podobne słowa wpisuje Różewicz w wiersz *Z kroniki życia Lwa Tołstoja* (z tomu *Opowiadanie traumatyczne*):

odkryłem w sobie
ranę
wstydlivą ropiejącą

(NWW 137)

– a w zdialogizowanym monologu *Sobowtór* czytamy:

Powiedz co cię dręczy czemu produkujesz te martwe twory
Nie chcę żyć i nie chcę odejść nie chcę mówić i nie mogę milczeć krew
[...]
Masz ranę na czole
Przeklęty erudyta ciągle czka księgami czytałem w samą Wigilię *Dziady*

(PWA 322)

Gdyby przyszło mi kiedykolwiek opatrywać komentarzem jakieś kolejne wydanie *Dziadów*, to w przypisie do wersu „Tę ranę sam sobie zadał” najchętniej przytoczyłbym wiersz *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów* albo też dałbym następujące objaśnienie:
por.

słowa
Fryderyka Chrystiana Hebbia
poezja jest samobójstwem

(Tadeusz Różewicz,
Karmienie Pegaza, 1962)

RÓŻEWICZA DROGA DO LOZANNY

Na początku był *Król-Duch*

„W partyzantce nosiłem w plecaku *Króla-Ducha*, a spaliłem go tylko dlatego, że był za ciężki” – wyznał Tadeusz Różewicz w roku 1965, w jednym ze swych nielicznych wywiadów.¹⁸⁸ To wyznanie doskonale streszcza niemal „archetypową” sytuację polskiego młodzińca. *Król-Duch* w partyzanckim plecaku! W tak niezwykle sposób spotykają się w naszej historii późny, mistyczny Słowacki i późny, legionowy Mickiewicz, dwie strony literatury polskiej. *Król-Duch* jako – paradoksalnie – „polowa” książka inicjacyjna towarzyszył również Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, gdy wiosną 1918 roku wstępował do III Korpusu Polskiego: „Wzgórki nad Bohem były pokryte wówczas kwitnącymi fiołkami. Siadywaliśmy na nich godzinami z szarą książką Słowackiego i studiowaliśmy poemat, rapsod po rapsodzie. Kontrast naszego otoczenia, brutalność nocy, spędzanych na warcie lub w stajniach przy pilnowaniu koni (przydzielono nas do konnej artylerii), stanowił jeszcze o jeden powab więcej tej cieplej, pachnącej i groźnej wiosny.”¹⁸⁹

A więc znów ten sam scenariusz: wrażliwy młodzieniec z książką i Ojczyzna w potrzebie. I znów ta sama kolizja nieskrępowanego świata wyobraźni i dojmującego świata faktów. I pytanie: co zrobić z *Królem-Duchem* – „w potrzebie”?

We wspomnieniu Tadeusza Różewicza, które wypada umieścić między prawdą a zmyśleniem¹⁹⁰, zawiera się metafora powtarzalnego losu polskich pisarzy, nieuchronnie podporządkowanego Sprawie, a zarazem figura indywidualnego losu Różewicza. Dziś można już patrzeć na całą twórczość autora *Kartoteki* jako na próbę wydobywania z popiołu, odzyskania utraconej Księgi. Nie, nie chodzi o ten nieszczęsny egzemplarz *Króla-Ducha*. Interesuje mnie wyłącznie symboliczny wymiar opowiedzianego przez Różewicza epizodu z życia poety: nagłe, dramatyczne zaktualizowanie, gdzieś w partyzanckim lesie, „przeklętej” antynomii słowa i czynu, obsesyjnego pytania naszych romantyków o wzajemną sankcję życia i literatury. „W czym realizuje się istota człowieka, w pisaniu czy w życiu? W słowie czy w działaniu? Jakie znaczenie ma logos, a jakie bios historii? Czy sława i nieśmiertelność kryją się w spisanej myśli, czy też w świetlistym wzorze życiorysu? A może dla narodu walczącego o przetrwanie równą wartości jak poemat ma życiorys?”¹⁹¹ Te pytania – zrekonstruowane przez Ryszarda Przybylskiego – stały przed polskimi poetami w dniu upadku niepodległej Rzeczypospolitej, a zostały nagłośnione przez powstanie listopadowe. Najdrastyczniej – bo antynomicznie – odczuwał je z pewnością Mickiewicz i w takiej właśnie antynomicznej postaci narzucił pokoleniom.

¹⁸⁸ *Dużo czystego powietrza (rozmowa z Tadeuszem Różewiczem)*, w: K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 67.

¹⁸⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1968, s. 179-180.

¹⁹⁰ Por. T. Różewicz, *Echa leśne*, Warszawa 1985.

¹⁹¹ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 123.

Wspomnienie Różewicza o partyzanckim plecaku mimowiednie brzmi jak parafraza rytualnego „Gustavus obiit..., hic natus est Conradus” (choć ma odmienną tonację): „...spaliłem go tylko dlatego, że był z a c i ę ż k i” – oto ironia polskiej historii literatury, może nawet ironia polskiego życia duchowego w ogóle.

Pytanie dziedziczone po wieku dziewiętnastym – czy słowo ma moc czynu? – przyszło wkrótce Różewiczowi zastąpić nowym: czy możliwa jest poezja po Oświećmie? Ten nieznanym dotąd literaturze dramat ocalonego poety, Orfeusza, któremu odebrano „wzrok, słuch i mowę” – przysłonił Mickiewiczowskie dylematy. Czy znaczy to jednak, że je całkowicie unieważnił? Oto fragment innej rozmowy, z roku 1974:

„PUZYNA: [...] od *Niepokoju*, od pierwszych tomików ma Pan przecież wyraźną niechęć i pogardę dla sztuki, która ma spełniać postulaty Piękna. Dla sztuki przez duże S. Ma Pan troszkę to, co miał na przykład Borowski, niechęć do kłamstwa literatury, do kłamstwa sztuki, do pozoru, dekoracji, do atrapy.

ROŻEWICZ: To jest dla mnie ciągle jeszcze problem. To nie było takie proste, jak Pan przedstawił. Ale tu nie ma miejsca, kiedyś wrócę do tej sprawy...”¹⁹²

Po wielokroć już odczytywano w twórczości Różewicza – narzucające się wręcz – zwątpienie w poezję, w literaturę, w kulturę. Ale zazwyczaj interpretowano je „pokoleniowe”, tłumacząc skazą biograficzną, pustoszącym doświadczeniem wojny, traumatyzmem ponownych narodzin (sławetne, tylekroć cytowane: „ocalałem / prowadzony na rzeź”), „Na początku była wojna” – tak zaczynał w roku 1954 Jan Błoński *Szkic portretu poety współczesnego*, wyznaczając Różewiczowi miejsce „między Baczyńskim a Borowskim, wśród tych, dla których wojna była pierwszym i ostatecznym doświadczeniem”¹⁹³. Początek takiej pokoleniowej interpretacji dał Kazimierz Wyka już w roku 1947, w felietonie z cyklu *Szkołą krytyków*, komentującym opowiadanie Jana Józefa Szczepańskiego *Buty*. Wyka pisał: „O ludziach mimowiednie zarażonych śmiercią mówi ta wstrząsająca proza. [...] Rozumiem doskonale, że istnieje jakiś groźny urok w tej atmosferze przeżyć i napięcia duchowego, w której rozpoczęło się życie wielu najmłodszych pisarzy. Ponieważ nie o osoby mi chodzi, ale o samą sprawę, nie będę nikogo wymieniał z nazwiska. Istnieją pisarze, dla których życie literackie, jako materiał, z którego umieją czerpać tematy, rozpoczęło się 1 sierpnia 1944 roku. W dzień wybuchu powstania warszawskiego. Istnieją inni, dla których rozpoczęło się w dniu wprowadzie odmiennym, jeśli chodzi o kalendarz astronomiczny, ale identycznym, jeśli mowa o kalendarzu przeżyć: w dzień pójścia do lasu. Są to niebezpieczne daty. Już dzisiaj widzimy niejednego, któremu grozi, że nigdy nie wyjdzie z tego groźnego kręgu.”¹⁹⁴ Tytuł felietonu – *Zarażeni śmiercią* – okazał się równie zaraźliwy i szybko został przekształcony w rodzaj krytycznoliterackiej etykiety, w dużej mierze i przez długi czas sterującej recepcją, twórczości kilku powojennych pisarzy, w tym także Tadeusza Różewicza.

Z czasem, po premierze *Kartoteki* (1960) i w miarę ogłaszania kolejnych utworów teatralnych, krytyka podjęła próbę zmiany optyki: posłużono się kategoriami wywiedzionymi z egzystencjalizmu (co zresztą przewidział Wyka w *Szkołe krytyków*) i wpisano twórczość

¹⁹² *Koniec i początek*. Rozmowa między Tadeuszem Różewiczem i Konstantym Puzyną, nagrana 23 stycznia 1974, „Dialog” 1974, nr 6, s. 123.

¹⁹³ J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*, w: tegoż, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 221.

¹⁹⁴ K. Wyka, *Zarażeni śmiercią*, „Odrodzenie” 1947, nr 122, cyt za: tegoż, *Pogranicze powieści*, wyd. 2 rozszerzone. Warszawa 1974, s. 341, 343. Por. późniejszą replikę Różewicza pt. *Pokolenie „zarażone śmiercią”?*, w tomie: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 243-244.

Różewicza w tak zwany „teatr absurdu”, kojarząc z dramaturgią Ionesco i zwłaszcza Becketta.¹⁹⁵

Nie sposób zaprzeczyć przejmującemu doświadczeniu wojny. Trudno też pomniejszyć wpływ Różewicza na współczesne myślenie o dramacie i teatrze. Nie można jednak zapominać o pierwszym zdaniu z Różewiczowskiej autobiografii: „...spaliłem go t y l k o dlatego, że był za ciężki”. Na początku poetyckiej drogi Różewicza był *Król-Duch*.

Na powierzchni poematu i w środku

Spośród formuł interpretacyjnych, w jakie ujmowano twórczość Tadeusza Różewicza, bodaj najsilniej zaważyły na rozpowszechnionym stylu lektury te cztery: zarażenie śmiercią, retoryka bezradności, technika collage’u, strategia antypoety. Spośród metafor językowych samego Różewicza najmocniej zapadły w pamięć: „nasza mała stabilizacja”, „głos anonima”, „nic w płaszczu Prospera”, „obecnie spada się poziomo”, a z metafor teatralnych – obraz olbrzymiego, rozrastającego się śmietnika. Krytycy powtarzali: „jego głos jest głosem anonima” (Jacek Łukasiewicz), „w jego poezji odbija się banalność i płaskość naszej cywilizacji” (Julian Kornhauser), „scenę zaludniają istoty beznadziejnie trywialne, a nad wszystkim panuje władza komunau” (Małgorzata Dziewulska). Najczęściej więc czytano Różewicza wedle równania: składnia jego dzieła odwzorowuje składnię świata, co w tym wypadku oznaczało raczej – „nieskładność” gatunkowa Różewiczowskich tekstów wyraża niezborność uniwersum. Kryzys antropologiczny odbija się w systemie genologicznym literatury, depersonalizacja człowieka znajduje odwzorowanie w dekompozycji form literackich – taką wykładnię pisarstwa Różewicza proponował Kazimierz Wyka, budując teorię „zamiennika gatunkowego”. Podobnie i Tomasz Burek w przeroście cywilizacyjnym, rodzącym „człowieka bez wyraźnego oblicza światopoglądowego”, upatrywał genezy „nieczystych form” Różewicza.¹⁹⁶

Rozpad, rozbitcie – oto najczęściej powracające krytycznoliterackie słowa-klucze do wyobraźni autora *Śmierci, w starych dekoracjach*. Tak – mniej więcej – jawiła się (jawi się nadal?) jego twórczość do początku lat siedemdziesiątych, zamknięta w trzech tomach Ossolineum. Interpretacyjny akcent padał na to, co było zerwaniem z tradycją, na „to co się złożyć nie może”.

Takiej sugestywnej metafory interpretacyjnej dostarczał zresztą dramat *Stara kobieta wysiaduje* (1968), ukazujący wielkie wysypisko kultury, ciągle rozrastający się, apokaliptyczny śmietnik (tą właśnie Różewiczowską wizją posłużył się Tomasz Burek). Niektórym krytykom wydawało się nawet, że metafora bezkresnego śmietnika doprowadza pisarstwo Różewicza właśnie do kresu możliwości obrazowania, że paraliżuje całkowicie zdolność pisania. Niektórzy z nich, niejednokrotnie wierni i uważni dotąd recenzenci jego twórczości, zaczęli odchodzić od poety. W manifestacyjny sposób zrywał z Różewiczem w roku 1970 Jerzy

¹⁹⁵ Zob. K. Wolicki, *Tadeusza Różewicza droga na scenę*, „Dialog” 1963, nr 9; J. Kelera, *Leżący pod ścianą*, w: tegoż, *Kpiarze i moralisci*, Kraków 1966; S. Gębala, *Ludzie i kukły*, „Odra” 1970, nr 10; tegoż, *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978 (rozdz. V: *Starcy w teatrze Becketta i Różewicza, czyli teatr absurdu a mitologia kultury masowej*); J. Kłossowicz, *Różewicz i Beckett*, „Dialog” 1972, nr 7.

¹⁹⁶ Zob. K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 53-71; tegoż, *Różewicza droga do prozy*, „Odra” 1974, nr 5, s. 51-61; T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość” 1974, nr 7, s. 99-109.

Kwiatkowski: „W «Odrze» Tadeusz Różewicz znów ogłasza n i e m o ż n o ś ć poezji i pochwałę Sartre’a, który «zrozumiał jeszcze na czas [...], że to wszystko jest niemożliwe, cisnął w kąt pisanie, złapał garść ulotek i poleciał z chłopakami na ulicę». «Bronilem» kiedyś tych antypoetyckich (a, jak widać, nie tylko antypoetyckich) wyznań Różewicza (używam cudzo-słowa, bo na co tam Różewiczowi moje obrony), ale i ja mam już ich dosyć. Kiedyż wreszcie poeci-antypoeci zrozumieją, że nie poezja jest niemożliwa, lecz niemożliwe jest życie bez poezji.

Niejeden raz miał już być koniec świata. Niejeden raz b y ł już koniec świata. Jak do-tychczas – poezja przeskoczyła wszystkie te przepaści.”¹⁹⁷

Premiera sztuki *Na czworakach* w roku 1972 zdawała się, w opinii wielu recenzentów, potwierdzać dotychczasowe podejrzenia o autotematyczną manię.

W cieniu pozostawały tymczasem Różewiczowskie powinowactwa z wyboru, które coraz silniej dochodzą do głosu w ostatnich latach. Owszem, przez Różewicza-poetę już nie płynie „strumień piękności”, nadal jednak przemawiają przez niego inni pisarze, a przynajmniej on ciągle słyszy i przywołuje ich głosy. Z aforyzmu Kafki „klatka szuka ptaka” wyprowadza wiersz *Śmiech*, nowelę *Głodomór* przekłada na sztukę teatralną *Odejście Głodomora*, z *Listu do ojca* oraz z korespondencji z Felicją i Mileną formuje *Pułapkę*; z lektury *Dzienników* Lwa Tołstoja wyrastają dwa liryki: *Wspomnienie snu z roku 1963* oraz poetycki apokryf *Z kroniki życia Lwa Tołstoja*; apokryficznym wierszem jest również *Appendix dopisany przez „samo życie” do pamiętników Malte Laurdisa Brigge* z aluzją do Rainera Marii Rilkego; z pieśni Ezry Pounda i protokołu jego przesłuchań powstaje wiersz *Jestem nikt*, *Białe małżeństwo*, które jest skądinąd komediową antologią – w formie pastiszów i parodii – polskich stylów i klisz literackich (od *Żywotów świętych* Skargi poprzez Wincentego Pola po *Młodą Polskę*), w swej głębokiej warstwie odsyła do biografii Marii Komornickiej. Najwyraźniej Różewicz porzuca „pobawionego konturów, nieokreślonego, anonimowego i wymiennego bohatera” Jak go opisał Tomasz Burek. Coraz częściej, coraz jawniej zagnieżdża własne utwory w dziełach i tekstach życia innych artystów, czyniąc bohaterami wierszy również Fryderyka Hölderlina (*Przecinek*), Artura Rimbauda (*Wyjście*), Kazimierza Przerwę-Tetmajera, Witolda Wojtkiewicza, Sergiusza Eisensteina (*Zmartwychwstanie filmu*), Pier Paolo Pasoliniego (*Zakatrupiony*), Samuela Becketta (*Miłość do popiołów*).

W tomie *Na powierzchni poematu i w środku*, w przeciwieństwie do tradycji interpretacyjnej, Różewicz eksponuje wiersze jawnie spersonalizowane – liryczne monologi oplatające się wokół realnych osób, soliloquia przechodzące w intymne dialogi z „żywymi i umarłymi”, zapisy sennych fantazmatów. Wygląda na to, że tym nowym wyborem wierszy Różewicz usiłuje odmienić swój utrwalony w powszechnej świadomości wizerunek poety-burzyciela form, poety-głosu anonima, pragnie uchylić ironiczny paradoks:

coś mnie zmusza do pisania
poza wszelką formą
[...]
zgrzeszyłem
myślą mową i uczynkiem
opuściłem formę

¹⁹⁷ J. Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 45. Por. wcześniejsze wypowiedzi tego krytyka o Różewiczu zawarte w tomie: *Klucze do wyobraźni*, wyd. 2, Kraków 1973, s. 261-276 i 325-331. Wypada też odnotować, że po dziesięciu latach Kwiatkowski znów zmienił zdanie: „Nie kto inny tylko Tadeusz Różewicz stworzył po wojnie poezję prawdziwie nową” – pisał w roku 1980 po ukazaniu się tomu *Opowiadanie traumatyczne* (zob. tegoż, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 188).

za karę
zostałem formalistą

(Buty i wiersze, NWW 135)

Trudno nie przyznać racji poecie: jego antyestetyczna postawa raz po raz ulega w lekturach krytyków wtórnej estetyzacji, już to pod postacią problemu „dramaturgii otwartej”, już to pod postacią problemu „zamiennika gatunkowego”. Genologia nie wyjaśnia jednak wszystkiego. Perypetie genologiczne twórczości Różewicza – przemieszczenia i przenikanie się form rodzajowych, technika inkrustacji i collage’u, ostentacyjny autotematyzm – nie mogą przesłaniać przywoływanych w tym dziele wędrownych motywów i ustanawianych obrazów poetyckich. I choć „nieczystość” form wypowiedzi można interpretować jako wielką metaforę współczesności, trzeba też dojrzeć zmaganie się Różewicza z odwiecznym mitem Poety.

Droga literacka Różewicza wydaje się dzisiaj nie „drogą do prozy” – jak to chciał widzieć Kazimierz Wyka, lecz wędrowaniem po symbolicznej mapie kultury europejskiej do „miejsc wspólnych” poetów. Podróże Różewicza, i te faktycznie odbyte, i te imaginacyjne, wewnętrzne, są zawsze podróżą śladami innego poety, podróżą z książką. Raz będzie to *Podróż włoska* Goethego, innym razem *Listy z podróży* Odyńca z Mickiewiczem, kiedy indziej *Dzienniki* Tolstoja albo *Proces* Kafki. Etapami wiecznej pielgrzymki poety stają się Neapol, Asyż, Weimar, Lozanna, Tybinga, Jasna Polana, Praga – realne miejsca naznaczone obecnością innych pisarzy, przekształcone przez nich w przestrzenie symboliczne. Busolą poety-wędrowca okazują się wędrowne motywy: powrotu do Arkadii, ucieczki z Jasnej Polany, „wody wielkiej i czystej”, zamkniętego w wieży obłąkanego poety, śmierci na śmietniku.

Retorykę bezradności (celne w swoim czasie określenie Janusza Sławińskiego) wypierają aktywne stosunki dialogiczne. Z upływem czasu Różewicz przesuwając w swej twórczości akcenty ze słów „to się złożyć nie może” na słowa „to jednak co trwa ustanowione jest przez poetów”. I właśnie wiersz obdarzony tym tytułem wart jest szczególnej uwagi: zastanawia spiętrzeniem narzucających się jawnie aluzji literackich (poczynając właśnie od tytułu), jak też zrazu utajonych, a rozświetlających się w toku lektury powinowactw i odniesień. To jeden z najbardziej zagadkowych wierszy Różewicza.

W autotematycznym wierszu z roku 1965 Różewicz charakteryzował własną poezję przez szereg anaforycznych negacji:

Moja poezja

niczego nie tłumaczy
niczego nie wyjaśnia
niczego się nie wyrzeka
nie ogarnia sobą całości
nie spełnia nadziei
[...]
nie wchodzi na miejsce innej
i nie może być przez inną zastąpiona
otwarta dla wszystkich
pozbawiona tajemnicy
ma wiele zadań
którym nigdy nie poddała

(PWA 96-97)

Na tle tej „antypoetyki”, ufundowanej na sugestywnych bezwzględnych słowach „nie”, „nie”, „nigdy” – obecne: „To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów”, musi brzmieć dla każdego czytelnika poezji Różewicza zaskakująco, zgoła nieprawdopodobnie, jak zapowiedź nagłej, nieoczekiwanej konwersji zaprzysięgłego „antypoety”. Tym bowiem mianem określił Różewiczowską postawę poetycką Edward Balcerzan w summie *Poezja polska w latach 1939-1965. Strategie liryczne. Różewiczowy bohater*, zdaniem Balcerzana, „zachowuje się w systemie wzorców osobowych tak, by – w ostatecznym rachunku – skompromitować rolę poety. Wykpić, upokorzyć, zelżyć, ujawnić beznadziejną nicość trosk i kłopotów «warsztatowych».” Poeta wciąż „ostrzega czytelnika przed mistyfikacją wartości wiersza, przed zaufaniem do poezji”, „nie ukrywa przekonania, iż literatura, którą dziś uprawiamy, to zajęcie w gruncie rzeczy bezsensowne.”¹⁹⁸

Jak więc rozumieć słowa: „To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów”? Jaką nadać im wykładnię w kontekście całej dotychczasowej postawy poetyckiej Różewicza?

„Wiersz ukryty w wierszu”

Ten uderzająco odmienny, tak bardzo nieróżewiczowski tytuł stanowi faktycznie parafrazę Hölderlinowskiego wersu „Was bleibt aber, stiften die Dichter”, zamykającego wiersz *Andenken*. Choć tytuł jest zakamuflowanym cytatem z poezji Hölderlina, choć sam Hölderlin zostaje imiennie przywołany w innym jeszcze wierszu Różewicza (*Przecinek*), nie wydaje się, by wpisany w ten utwór wizerunek starego poety, należało kojarzyć właśnie z Hölderlinem. To raczej poetycki i m a g i n o w a n y p o r t r e t Adama Mickiewicza. Identyfikację bezimiennego bohatera umożliwiają aluzyjne „znaki szczególne”.

Największe ich skupienie zawiera fragment:

wraca w dzieciństwo
sielskie
w nocną ćmę przemieniony
motyl
słowik kret
usypał nad sobą
kopczyk ziemi
rodzinnej

„Dzieciństwo sielskie” sytuuje od razu wiersz Różewicza w polu poetyckich idiomów Mickiewicza. Zestawienia słów uderzają swoją opozycyjnością, antypodycznym nacechowaniem: nocna ćma – dzienny motyl, lotny, donośny słowik – podziemny, niemy kret. Opozycje i antypody wyznaczają kosmiczny krąg: noc i dzień, niebo i ziemia, śpiew i bezgłos. „Słowik” ewokuje obraz śpiewnego wlotu w przestworza („Słowiczku mój! a leć, a piej!”), „kret” wyobraża milczące zstępowanie w głąb ziemi; „motyl” upostaciowuje eteryczność, migotliwość, znikomość bytu, „kret” wyraża uparte, podziemne, skryte trwanie. Jesteśmy w centrum romantycznego uniwersum: „w nocną ćmę przemieniony motyl”, „słowik kret” – symbolizują romantyczne odczucie podwójności, zwierciadlanej komplementarności bytu,

¹⁹⁸ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I: Strategie liryczne*. Warszawa 1982. Nie udało się ustalić, kto pierwszy przydał Różewiczowi miano „antypoety” (nie podaje tego również Balcerzan).

jego „nocną” (ciemną, mroczną, utajoną) i „dzienną” (jasną, świetlistą, widzialną) stronę, jego „górne” (lotne, zwiewne) i „dolne” (podziemne, ukryte) wymiary. Ozywają konstytuujące romantyczny kosmos antynomie: jasności i ciemności, widzialnego i niewidzialnego, podniebego wznoszenia i zstąpienia do głębin, jawności i skrytości, ekspresji i wegetacji, autoafirmacji i alienacji.

Aluzyjna gra znaczeń w wierszu Różewicza toczy się zarazem na bardziej kameralnym planie. „Nocna ćma” i „motyl” to nie tylko symbol kosmicznej opozycji dnia i nocy, tak charakterystycznej dla romantycznej wyobraźni poetyckiej, ale jeden z ulubionych obrazów Mickiewiczowskiej symboliki poetyckiej. „A tuś mi, panie motylu!” – postarzamy za Gustawem, raz po raz natrafiając na jego ślad: w *Pierwiosnku* („Dni nasze jak dni motylka”), w piosence pasterki Zosi z II części *Dziadów* („Motyla różeczką gonię”) w *Stepach Akermanskich* („Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie”), w Ustępie III części *Dziadów* („Czy motyl jasny wzniesie się nad ziemię, / Czy ćma wypadnie, brudne nocy plemie?”), a wreszcie w liryce lozańskiej („Tam pędzę za wróblami, motylami”).

Obfitość i powracalność owadzych, a osobliwie motyli przedstawięń – „ten migający wkoło oomy rój skrzydlaty” – tak bardzo intrygowała komentatorów Mickiewiczowskiej poezji, że poświęcali tej „eterycznej” kwestii osobne studia.¹⁹⁹ „W nocną ćmę przemieniony motyl” – czyż nie stanowi poetyckiego szyfru upodobania Mickiewicza do transformacji? Ze wszystkich „znaków szczególnych” motyw przemiany, przeobrażenia, powtórnych narodzin jest bodaj najbardziej znamienym rysem zarówno dzieła, jak i życia Mickiewicza. Swoisty pęd transfiguracyjny wykazuje większość Mickiewiczowskich bohaterów – od Grażyny i Alfa-Waltera po Jacka Soplicę, ustawiczne przeobrażenia stylów ekspresji cechują Mickiewiczowską poetykę, wreszcie sam Mickiewicz jako człowiek kształtował swą osobowość w toku wielokrotnych, dramatycznych przełomów, tylekroć odradzając się z kryzysów.²⁰⁰ Paradoksalnie: ciągle przeobrażenia najmocniej orzekają o jedności dzieła i sile osobowości Mickiewicza.

Wszystkie porządki, w których można mówić o Mickiewiczu jako „pocie przeobrażeń”, uobecnione są w wierszu Różewicza: zarówno przemiany poetyki („pustosząc pustkę słowa / pisze / głębiej ciemniej”), jak i przełomy biograficzne („która to już próba umierania”). Przeobrażenie okazuje się w istocie motywem przewodnim wiersza, osią, wokół której dokonywać się będą obroty znaczeń.

Jak jednak rozumieć trzykrotnie powracający obraz „starego człowieka”, który nie mieści się w usankcjonowanej tradycją potocznej normie wyobrażeń o Mickiewiczu, kłóci się z estetyką utrwalonych w powszechnej pamięci wizerunków poety?

Mickiewicz zmarł w wieku niespełna pięćdziesięciu siedmiu lat; gdy pisał liryki lozańskie, był zaledwie czterdziestoletnim mężczyzną. W odróżnieniu od swych przyjaciół (i niemal rówieśników), nie pozostał ani „wiecznym młodzieńcem” (jak Stefan Garczyński, zmarły w dwudziestym ósmym roku życia), ani nie stał się „sędziwym starcem” (jak Seweryn Goszczyński, który dożył siedemdziesięciu pięciu lat). Powiedzielibyśmy więc, że – choć schorowany – odszedł w sile męskiego wieku.

Możliwe, że ikonicznym pre-tekstem wiersza Różewicza jest mniej znany paryski portret Mickiewicza, wykonany około roku 1850 przez, rosyjskiego malarza Józefa Holferta, opatrzone podpisem: „Mickiewicz «d'après nature»”. Swego czasu portret ów mocno zafrapował Stanisława Pignonia, który poświęcił mu odczyt zatytułowany słowami z liryków lozańskich: Mickiewicza „*wiek klęski*”.

¹⁹⁹ Por. Z. Stefanowska, Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”, w; tejże. Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu, Warszawa 1976; J Kott, Cudowny kołatek z Mickiewiczowskiego kantorka, „Pismo” 1981, nr 6.

²⁰⁰ Zob. W. Borowy, *Poeta przeobrażeń*, „Twórczość” 1948, nr 12.

Rysunek Holferta nosi cechy nieupozowanego, niemal fotograficznego dokumentu z późnych lat życia Mickiewicza. Wszystko przemawia za tym, że portret faktycznie był rysowany „z natury” (zapewne bez wiedzy poety) i że powstał w jedynym rzucie; jak byśmy dziś powiedzieli – przedstawia Mickiewicza widzianego okiem ukrytej kamery. „To nie malarz tak ustawił swojego modela, to życie” – dobitnie stwierdza Pigoń. Oto jak wygląda ten portret w oczach wybitnego mickiewiczologa: „Mickiewicz siedzi na ławce prostej, bez oparcia, kamiennej, jakie się dziś jeszcze widuje na wybrzeżu nadsekańskim. Malarz odpodobnił ją nieco, umieszczając na przedniej podstawie jakby płasko rzeźbioną harfę antyczną, instrument pieśniarza; wiedział więc, kogo maluje. Najsilniej wszelako, można by powiedzieć: wstrząsająco, działa nadany postaci ogólny jej wyraz. Poeta siedzi pochylony, oparty na ławce; płaski, szeroki, jakby pielgrzymi kapelusz zdjął z głowy i położył na ławce. Lewa ręka w geście znużenia opada ku dołowi, głowa schylona, bujne, osiwiłe włosy odrzucone w tył, smutne oczy wpatrzone w nawierzchnię ulicy. Cała postawa okazuje człowieka zmęczonego, przygnębionego smutkami życia, przetrawiającego swe klęski; poeta jakby powtarzał swe dawniejsze słowa: «O tym że dumać na paryskim bruku?...»²⁰¹

Uderzające jest w opisie Pigionia nagromadzenie atrybutów starości: ręka w geście znużenia, głowa schylona, osiwiłe włosy, smutne oczy, postawa człowieka zmęczonego, przygnębionego. Wszystko to właśnie nie mieści się w kanonie wyobrażeń o Mickiewiczu, ukształtowanym plastycznie przez Walentego Wańkowicza, Józefa Oleszkiewicza i Davida d'Angersa. Nawet paryski dagerotyp „z laską” z roku 1853, wykonany przez Szweycera, czy portret namalowany przez Zofię Szymanowską w roku 1854(?) nie mają takiego skrajnie starczego wyrazu. Jak pisze Pigoń, Holfert „w przygodnym szkicu upamiętnił postać znużoną i śmiertelnie smutną”.

W podobnym, wydawałoby się, momencie osadza swój portret Mickiewicza również Tadeusz Różewicz:

Stary człowiek
zatonął koło
[...]
stary człowiek
nad grobem pochylony
[...]
bezzadny
stary człowiek

Nie oznacza to jednak, by wiersz miał być czytany jako poetycka replika rysunku Holferta (choć pewnej inspiracji zaczerpniętej ze studiowania tej podobizny, jak i z lektury Pigionia wykluczyć nie można). Przeciwnie, paryski wizerunek został tu przywołany właśnie dla uwydatnienia różnicy pomiędzy realistycznym portretem „z natury” a kreowanym przez Różewicza portretem imaginacyjnym. Trzeba pamiętać, że pojęcie starości dla romantyków wiązało się nie tyle z wiekiem biologicznym, co ze skalą doświadczenia wewnętrznego.

Pamiętaj, że są ludzie tknięci nieszczęść ciosem,
Ludzie z bijącym sercem, i z duszą płomienną,
Których włosy zbiegały w j e d n ą n o c b e z s e n n ą

(podkr.Z-M.)

²⁰¹ S. Pigoń, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960, s. 245.

– replikuje Kordian Prezesowi w scenie narady spiskowców, a kilka kwestii dalej mówi wręcz: „To nic, starcze... To włos mi siwieje i boli, / Włos każdy cierpi, czuję zgon każdego włosa” (*Kordian*, akt III, sc. 4, w. 431-433, 470-471). W tym wyolbrzymieniu każdego atomu egzystencji u Słowackiego najwyraźniej posłyszec można echo Mickiewiczowskiego Gustawa z IV części *Dziadów*: „A znasz ty nieszczęście?” I późniejszych słów Więźnia z Prologu części III:

Nie mogę spocząć, te sny to straszą, to ludzą:
Jak te sny mię trudzą

(w. 87-88)

Zegar romantycznej egzystencji szybciej wybija godziny niż zegar natury: godzina miłości, godzina rozpacz, godzina przestrogi. Bohater romantyczny dojrzewa i dochodzi do kresu doświadczenia w „jedną noc bezsenną” („Życie moje ścisnąłem w krótkie trzy godziny”). Jednej i tej samej nocy rodzi się i umiera, i rodzi na powrót. I tak niemal noc w noc. Nocą Gustaw w przebraniu Pustelnika nawiedza dom Księdza: „Ach, t a k p r ę d k o przebiegłem gościniec t a k d ł u g i”. Nocą Gustaw przemienia się w Konrada („Gustavus obiit...”). Nocą Konrad zostaje opętany przez Złego Ducha. We wszystkich tych wcieleniach Mickiewiczowskiego bohatera stale dochodzi do głosu to samo odczucie m o m e n t a l n o ś c i i jednocześnie o g r o m u doświadczenia wewnętrznego.

„Starość” w wierszu Różewicza nie ma nic wspólnego z malarskim realizmem, z fizjonomią „wieku klęski”. „Stary człowiek” symbolizuje moment kulminacji biograficznej, zapowiada ostatnią już przemianę poety – przeistoczenie w mit, osobliwe życie po życiu:

wchodzi w podziemną
rzekę krwi
[...]
umiera
z raną
zadaną przez urodzenie
która to już próba umierania
[...]
żywi i umarli
dotykają
rany
na czole

Dwa pierwsze wersy nawiązują zapewne do słów Zygmunta Krasińskiego, wypowiedzianych na wieść o śmierci Mickiewicza: „On był dla ludzi mego pokolenia i miodem, i mlekiem, i żółcią, i krwią duchową. – My z niego wszyscy.” Słowa te Różewicz parafrazował kilkakrotnie, po raz pierwszy bodaj w wierszu *Chleb*:

Chleb
który żywi i zachwyca
który się w krew narodu zmienia

poezja Mickiewicza

sto lat nas karmi
ten sam chleb

siłą uczucia
rozmnożony

(PZ 310)

Chleb, pisany w stulecie śmierci poety, nosi wprawdzie znamiona poetyki wiersza okolicznościowego, mimo to w roku 1955 musiał uderzać lakonicznością i śmiałym jak na ów czas przyrównaniem Mickiewiczowskiej poezji do narodowego sakramentu – na podobieństwo tajemnicy Przemienienia. Po raz drugi Różewicz przywołał Krasińskiego w jednej z brulionowych redakcji wiersza *Liryki lozańskie*²⁰²;

nad wodą wielką
mętną brudną
z zamkniętym
wyłakany okiem
ten siedzi co był
dla nich złością miłością krwią
ojczyzną

„Podziemna rzeka krwi” wydaje się jeszcze jednym przetworzeniem słynnej frazy.

W pytaniu „która to już próba umierania”, obok aluzji do niejasnego statusu i kilku przewcieleń bohatera *Dziadów*, można równocześnie posłyszeć echo wiersza Norwida, napisanego w przededniu paryskiego pogrzebu Mickiewicza:

Więc mniejsza o to, w jakiej spocziesz urnie,
Gdzie? kiedy? w jakim sensie i obliczu?
Bo grób Twój jeszcze odemkną powtórnie,
[...]
Każdego z takich jak T y ś w i a t nie może
Od razu przyjąć na spokojne łoże,
I nie przyjmował n i g d y, j a k w i e k w i e k i e m,
Bo glina w glinę wtapia się bez przerwy,
Gdy sprzeczne ciała zbija się aż ćwiekiem
Później... lub pierwej...

(*Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...*; podkr. poety)

Mickiewicz jawi się Norwidowi jako grobowy tułacz; śmierć nie przynosi poecie ukojenia, ból urodzenia się poetą sięga aż poza grób. Kondycja poety jest sprzeczna ze światem w sposób nieusuwalny – tak za życia, jak i po śmierci. Podobna sytuacja zawieszenia między światem żywych a światem umarłych pojawia się w wierszu Różewicza:

żywi i umarli
dotykają
rany
na czole

²⁰² Wariant ten ogłosił z brulionu udostępnionego przez poetę T. Kłak w studium wiersza *Liryki lozańskie* Tadeusza Różewicza, w: tegoż, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 267.

Pamiętamy, że „jedną ranę miał na czole” Konrad w ostatniej scenie *Dziadów*; Guślarz powiada o niej:

Ta największe sprawia bole:
Jam ją widział, jam ją zbałał;
Tę ranę sam sobie załał,
Śmierć z niej uleczyć nie może.

W wyobraźni poetyckiej Różewicza sens tajemniczej rany wyłania się z gry intertekstualnej – zestawienia słów Guślarza: „śmierć z niej uleczyć nie może”, ze słowami Norwida: „takich jak Ty świat nie może / Od razu przyjąć na spokojne łaże”. Różewicz zdaje się powtarzać za Norwidem, że „laur – to ciernie”. Bolesne, nieusuwalne znamię zostaje przeniesione z bohatera *Dziadów* na samego Mickiewicza: to już nie alegoryczna plama na duszy czy sumieniu, nie ślad grzechu pychy i bluźnierstw Wielkiej Improwizacji czy też piętno Kainowe (jak zwykle się objaśniać ranę Konrada), lecz trauma, rana „zadana przez urodzenie”. Dopowiedzmy: urodzenie się poetą („Jam się twórcą urodził”). Zatem: trwały znak całkowicie osobnej, „sprzeczej”, jak mówił Norwid, i w tym sensie okaleczonej kondycji artysty.

Równoległe nawiązanie do pośmiertnego hołdu Krasińskiego i do wiersza Norwida – kolizja obu aluzji – ujawnia ironiczność losu poety, uwydatnia dramat wyobcowania wpisany w rolę wieszca.

Podobne, choć inaczej realizowane ujęcie postaci Mickiewicza zawiera zarzucony szkic poetycki o tytule *Odcięty*, który jako podobiznę autografu Różewicz załączył do *Poezji zebranych* (1976; 1976). Rękopis ów ma charakter roboczego brulionu: kilka redakcji nakłada się na siebie, tworząc swoisty palimpsest. Mamy więc rzadką okazję iście laboratoryjnego wejrzenia w technikę pisarską Różewicza.²⁰³

Odcięty

Od pnia
[gałęzie]
[członki od] [kościola] [biskupiego] [...?] [ciała]
[matki naszej] język od Ojczyzny
[cisza] od [orkiestry wojskowej] błyskawica
piorunu od grzmotu
słowo odcięte gładko
od słowa
obraz od obrazu
[krawędzie wypolerowane] przylegają
ramiona od krzyża
na stole odcięte ręce
prowokatorów agentów męczenników
malarzy kompozytorów poetów
odcięte [głowy jeńców]
wycinki z gazet [obcięte uszy]

²⁰³ Odpis rękopisu Tadeusza Różewicza sporządziłem z reprodukcji fotograficznej zamieszczonej w tomie *Poezje zebrane* (Wrocław 1976, po s. 576); słowa w nawiasach kwadratowych zostały w oryginale przekreślone; te, których nie udało się odczytać, oznaczono: [...?].

odcięty od przeszłości
odcięty od przyszłości
[siedział] nad wodą wielką
i czystą
zmieszana z ludzkimi głosami
[i miał pod piersią] z otwartą
[otwartą]
tajemną ranę wielką tajemnicę
[...?]
[wyje]
[odcięty] od ojczyzny
płynął płynął i płynął

Utwór ten przypomina właściwie poetycką retortę, w której poddane zostały swoistej przemianie najbardziej znamienne wyimki z poezji Mickiewicza:

I mam je, mam je, mam – tych skrzydeł dwoje;
Wystarczą: – od zachodu na wschód je rozszerzę,
Lewym o p r z e s z ł o ś ć, prawym o p r z y s z ł o ś ć uderzę.
(*Dziady*, cz. III, sc. 2, w. 95-97)

Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
W całej p r z e s z ł o ś c i i w całej p r z y s z ł o ś c i
Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:
Kraj lat dziecinnych!

(*Pan Tadeusz*, Epilog, w. 64-68)

Teraz duszą jam w m o j ę o j c z y z n ę w c i e l o n y;
Ciałem połknąłem jej duszę,
J a i o j c z y z n a to jedno.

(*Dziady*, cz. III, sc. 2, w. 257-259; wszystkie podkr. Z.M.)

Z tych samych więc cytatów, które ukształtowały powszechne wyobrażenie o Mickiewiczu jako narodowym wieszczu, powstaje w wierszu Różewicza całkowicie od potocznego wizerunku odmienny obraz poety:

odcięty od przeszłości
odcięty od przyszłości
[...]
odcięty od ojczyzny

Co najciekawsze, podstawą tej niezwyklej wizji jest również wiersz samego Mickiewicza:

Gęby za lud krzyjące sam lud w końcu znudzą,
I twarze lud bawiące na koniec lud znudzą,
Ręce za lud walczące sam lud poobcina.
Imion miłych ludowi lud pozapomina.

(*Gęby za lud krzyjące...*)

Cytat z liryku lozańskiego („nad wodą wielką i czystą”) dokładnie określa stan, w jakim znajduje się portretowany przez Różewicza poeta: to moment wielkiego przesilenia duchowego, obrachunku z własną biografią i poezją. Mickiewicz w Lozannie jawi się Różewiczowi jako poeta okaleczony, i to okaleczony w dwójnasób – zraniony na podobieństwo Gustawa-Konrada („tajemna rana pod piersią”) i odcięty od świata. Raną jest przestrzeń, jaka oddziela go od ojczyzny, raną jest upływ czasu, jaki oddala go od dzieciństwa. Cała obecna egzystencja poety to wielka, otwarta rana.

Ostateczny, już poetycko dopracowany wariant tej wizji przynosi wiersz *Liryki lozańskie*:

Krzyż bez ramion
miłość bez wiary

poeta

nad wodą wielką
martwą czystą
czeka na przyjście
szarlatana

poezja
jak otwarta rana
ostatnie krwi płynienie

znieruchomiały
obraz świata

(PZ 543)

A jednak pozostawiony w brulionie *Odcięty* również zostaje dyskretnie włączony do *Poezji zebranych*. Rzadki to, bodaj nie mający precedensu przypadek, by żyjący autor sam dał imprimatur brulionowemu rękopisowi.²⁰⁴ Naje wyraźniej Różewicz nie mógł rozstać się z pierwotną wizją, nie potrafił skazać jej na zatajenie przed czytelnikiem, bo przecież trudno uznać decyzję ujawnienia kalekiego autografu jedynie za próżny gest czystej pychy bądź zapobiegliwej dbałości o zainteresowanie historyków literatury. Ten intymny akt jest raczej szczególnym rodzajem poetyckiej wypowiedzi i domaga się interpretacji na równi z innymi wypowiedziami poety. Może więc Różewicz odczuł, że ostateczny kształt, jaki nadał wierszowi pod tytułem *Liryki lozańskie*, ma wobec ekspresjonistycznej drastyczności *Odciętego* charakter poetyckiego kompromisu? Może ujawniając niedokończony szkic chciał się ostatecznie uwolnić od dręczącej niemożności sprostania zamierzeniu? A może kluczem do zrozumienia intencji poety jest Różewiczowska teoria „wiersza ukrytego w wierszu”?

Najpełniej, jak dotychczas, wyłożył tę ideę Różewicz w szkicu *Zamknąłem*, napisanym w roku 1970 i pomieszczonym w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*: „Są wiersze, które nic w sobie nie ukrywają. Jawne, jednoznaczne, objawiają się w świetle dziennym jak rzeczy, żyją na powierzchni. Ale są inne. Często dochodzą do głosu w mojej twórczości. Są jak ludzie milczący, którzy ukrywają w sobie do końca... grzech? słabość? nienawiść? prawdę? Boga? [...]

²⁰⁴ Podobiznę rękopiśmiennej karty z brulionowym szkicem *Odciętego* i kilku innych pokrewnych wierszy (*Rana, Udzierany oraz warianty*) opublikował Różewicz po raz pierwszy w tomie: *Poezje zebrane*, Wrocław 1971.

Rozmawiałem w tych dniach z moim przyjacielem na temat wiersza «ukrytego w wierszu», stojącego za wierszem. Mówiłem o tym, że ten wiersz napisany, zrealizowany, jest podobny do ciemności, przez którą przebija światło tamtego, właściwego, przeczytatego, nienapisanego utworu...

Jak go wydobyć z głębokości na powierzchnię. Czasem prześwieca przez słowa i obrazy zrealizowanego wiersza.. Albo rozdziera powłokę zrealizowanego wiersza i wychodzi z niego na światło dzienne z krwią i wodą. Powoli i ostrożnie trzeba zdejmować obraz z obrazu, słowo ze słowa, wiersz z wiersza. Tak jak się zdejmuje obraz ze zniszczonego płótna, deski, muru” (PWA 69)

Jednym z takich „ukrytych wierszy” – tym, który, Różewicz pisze wciąż na nowo czy też „ukrywa” w kolejnych tekstach – jest wiersz o zamkniętym poecie, o śmierci poezji. Wiersz *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów* stanowi najwyraźniej repetycję *Liryków lozańskich* i szkicu *Odciętego*, przy czym nowa wersja nie unieważnia poprzednich, przeciwnie – uwydatnia ów „wiersz ukryty”, nadal nienapisany, wiersz paradoksalny: wiersz-milczenie, wiersz tożsamy z poetą.

Unicestwienie fałszu poezji, przechodzenie poety na stronę milczenia to właściwy temat wiersza *To jednak co trwa...*:

pustosząc pustkę słowa
pisze
głębiej ciemniej
[...]
w ubraniu które rośnie
na drobniejącym szkielecie
ukrywa swój wewnętrzny portret
jak przestraszone dziecko
rozbity dzbanuszek
przenosi z kąta w kąt
skorupki

Tak brzmi w przekładzie na wyobraźnię poetycką Różewicza lozański liryk:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,
Błąka się i narzeka, ach, narzeka.

(*Gdy tu mój trup...*)

To samo rozdzielenie na zewnętrzną, martwą powłokę i „moi profand”, na kostium i cień; ten sam rodzaj gry ze światem; ta sama pasja ataku na słowa; ta sama potrzeba ucieczki w inny wymiar. D r o b n i e j ą c y szkielet wyzwalający się z ciężącego stroju, przestraszone d z i e c k o, rozbity d z b a n u s z e k²⁰⁵, s k o r u p k i (a wcześniej jeszcze k o p c z y k

²⁰⁵ Ryszard Nycz słusznie zwrócił mi w dyskusji uwagę, że „rozbity dzbanuszek” może również wskazywać na polemiczny charakter wiersza *To jednak co trwa...* wobec wiersza Zbigniewa Herbert *Dlaczego klasycy* („jeśli tematem sztuki / będzie dzbanek rozbity / mała rozbita dusza / z wielkim żalem nad sobą // to co po nas zostanie / będzie jak płacz kochanków / w małym brudnym hotelu / kiedy świtają tapety”). O upodobaniu stylistycznym Mickiewicza do form zdrobniałych zob. W. Weintraub, *O pewnej młodzieńczej manierze Mickiewicza*, „Język Polski” 1934, nr 5.

ziemi rodzinnej) – tak liczne deminutiva stanowią też stylistyczną aluzję do ułamkowego zapisu lozańskiego:

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
tam domku i gniazdeczka –

Podobnie jak antynomiczny wers „słowik kret” odsyła do *Żalu rozrzutnika*:

Żegnam was, żegnam, o druhy młodzieńce!
Rozrzutnik młody, resztę skarbu schwyce,
W ziemię zakopię!...

I nawet ewangelicznemu wersetowi „I wyszedłszy gorzko zapłakał” udziela się aura lozańska („Połały się łzy me czyste, rześiste”).

Przywołaną historię zaparcia się Piotra („zanim kur zapieje / trzykroć się mnie zaprziesz”) wolno chyba rozumieć jako przenośną zapowiedź nieuchronnego wyrzeczenia się poezji przez Mickiewicza po doświadczeniu lozańskim. Wprost pisze o tym Różewicz w *Kartkach wydartych z dziennika*, w notatce *Milczenie Mickiewicza i tęcza Słowackiego*: „Poezja Mickiewicza osiągała coraz większą «gęstość» i po lirykach lozańskich zaczęła się zapadać w siebie, w milczenie... to milczenie zamieniało się w «anty-poezję», w działanie, wreszcie w śmierć. Mickiewicz «robił» poezję. Poezja Słowackiego rosła jak bańka mydlana, przemieniała się w tęczę, nadymała pięknoscią słów i metafor, wreszcie wspaniała i pusta uniosła się do nieba i pękła. Słowacki pisał poezję.”²⁰⁶

Mickiewicz – Słowacki. Ożywiając historycznoliteracki topos „antagonizmu wieszczów” Różewicz poszukuje w istocie odpowiedzi na dręczące go pytanie o sposób istnienia poezji w sytuacjach granicznych – w takiej bowiem granicznej sytuacji znalazł się on sam jako poeta. Mickiewicz w Lozannie, Słowacki po przełomie mistycznym to dla Różewicza poeci, którzy dotarli do biegunów poezji. Pęd postacią odmiennych poetek, zróżnicowanych niemal ontycznie (jako przeciwstawne skupienia materii językowej: „gęstość” – „eteryczność”) Różewicz dostrzega dwa alternatywne ethosy pisarskie: „Mickiewicz «robił» poezję” – „Słowacki pisał poezję”. Zachowując wyraźnie odczuwalną rezerwę wobec grandilokwencji Słowackiego, opowiada się po stronie Mickiewicza.

Pod imaginacyjnym wizerunkiem poety w Lozannie Różewicz ukrywa, a raczej odkrywa swój autoportret. Liryka lozańska staje się poetyckim ekranem, na którym wyświetla własny dramat. Rzecz nie w tym, że „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”, lecz że trzeba zdradzić poezję, by pojąć istotę poezji. To przekonanie Różewicz wypowiada wielokrotnie, może najdobitniej w wierszu Vršacka elegia:

są poeci którzy odbierają sobie życie
inni piszą do śmierci

ja odbieram sobie poezję
żeby widzieć jaśniej

(PZ 683)

²⁰⁶ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika (2)*, „Odra” 1985, nr 3, s. 55. Rzecz jasna, określenie, że Mickiewicz „robił” poezję, pochodzi z listu samego Mickiewicza: „Po co poezja! [...] Mamyż obmalowywać życie dziełami pięknymi zewnątrz, a wewnątrz być grobami pełnymi kości spróchniałych? Czas, bracie, robić poezją” (do A. Chodźki z 8 lutego 1842).

Nie pierwszy raz Różewicz rozpoznaje własną kondycję poety poprzez „teksty życia” innych poetów, ustanowione przez nich toposy biograficzne. Wypada zwłaszcza przypomnieć poemat *Et in Arcadia ego* z roku 1961. Wówczas swą poetycką relację z podróży do Włoch Różewicz rozpiął na planie antycznego toposu Arkadii i nowożytnego toposu winckelmannowskiej podróży do źródeł mitu, a jako motto poematu przytoczył wyimek z *Podróży włoskiej* Goethego. Bukoliczna wizja raju Wergiliusza, elegijna wizja Arkadii Poussina, wyidealizowana wizja Italii Goethego współlistnieją w utworze Różewicza na prawach palimpsestu – przełamując się w doświadczeniu dwudziestowiecznego poety. Do „Je vovais aussi dans la delicieuse Arcadie” Diderota, do „Moi aussi je fus pasteur en Arcadie” Delille’a, do „Auch ich war in Arkadien geboren” Schillera, do „Auch ich in Arkadien” Goethego dopisuje Różewicz: „Próbowałem wrócić do raju” (tak brzmi ostatni wers poematu). W lekturze Ryszarda Przybylskiego poemat ukazuje koniec mitu Italii – Arkadii artystów, azylu poetów: „Gdyby włoska podróż Różewicza potwierdziła, że mit Italii ma jakiegokolwiek szansę na dalszy żywot, tytułu dla poematu użyczyłby radosny okrzyk Goethego: «Auch ich in Arkadien». Trzy cytacje z *Italienische Reise* umieszczone właśnie w języku niemieckim uprawniają do takiego przypuszczenia. Niemniej Różewicz umieścił w tytule frazę Guercina w jej klasycznym poussinowskim znaczeniu, ponieważ stworzył smutny poemat o konaniu toposu pocieszenia, o zagładzie goetheańskiego mitu Italii.”²⁰⁷

A więc doświadczenie goetheańskiej wędrówki w stronę Arkadii nie dało się powtórzyć, skoro próba powrotu do arkadyjskich źródeł sztuki okazała się peregrynacją daremną, skoro włoska podróż Różewicza nie przywróciła „ładu serca”, nie przyniosła ukojenia poecie. Restitutio in integrum okazało się niemożliwe; pozostała tylko droga przeciwna: do kresu poezji. To znaczy do Lozanny, która za sprawą Mickiewicza stała się symboliczną czasoprzestrzenią literatury polskiej, „miejscem wspólnym” okaleczonych poetów.

Dlaczego Hölderlin?

Dlaczego jednak swój imaginowany portret Mickiewicza Różewicz opatrzył tytułem wziętym z Hölderlina?

Mieczysław Jastrun w *Notatkach tłumacza* wyznaje: „Pierwsze moje przekłady z Hölderlina powstały w latach 1936-1938. [...] Już wtedy *Cmentarz (Der Kirchhof)* i *Przechadzka (Spaziergang)* skojarzyły się w moim odczuciu z lirykami lozańskimi [...]. Zarówno lozańskie wiersze Mickiewicza, jak pisane w obłędzie liryki Hölderlina są ruchome, zmienne, jak obłoki i woda strumieni. [...]

Ale jest także w ostatnich wierszach Mickiewicza coś jak nagle olśnienie, jak zapatrzenie:

...Okiem nieruchomym jak gwiazda...

Już tyle razy zwracano uwagę na rolę «oka» w poezji Mickiewicza, że dość będzie tego napomknienia. Z podobnym olśnieniem i jakby nagłym znieruchomieniem widzącej źrenicy raz po raz spotykamy się w wierszach Hölderlina. Podobieństwa tak mi się narzucały, że od-tąd pisząc o tych wierszach Mickiewicza zestawiałem je z ostatnimi utworami niemieckiego poety, mimo że o jakimkolwiek «wpływie» nie mogło być mowy.”²⁰⁸

²⁰⁷ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 138.

²⁰⁸ M. Jastrun, *Notatki tłumacza (o przekładach z Hölderlina)*, w: tegoż, *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1979, s. 333-334.

A więc to nie tylko Różewicz uległ podobnemu skojarzeniu! Trudno o lepsze uprawdopodobnienie interpretacji, która chce wiązać „hölderlinowski” tytuł z mickiewiczowskim wizerunkiem. Co więcej, wspomnienie Różewicza o Mieczysławie Jastrunie pozwala przypuszczać, że powinowactwa Hölderlina i Mickiewicza mogły być treścią rozmów obu poetów: „Siedzieliśmy z Jastrunem w jego pokoju (nie pamiętam – czy pokój był pełen cienia, czy światła) i rozmawiali o Leopoldzie Staffie... Mówiłem mu, że nigdy nie zapisywałem rozmów ze Staffem – które czasami trwały dwie i trzy godziny... [...] Potem rozmawialiśmy o przekładach z Hölderlina. Jastrun szykował dla PIW-u *Poezje wybrane Hölderlina*, które mi przysłał z dedykacją. Rozmawialiśmy o czterowierszu: *Das Angenchme dieser Welt*... [...] Tłumaczenie tego wiersza wydawało mi się piekielnie trudne, miałem kilka różnych wersji, ale żadnej nie opublikowałem. Jastrunowi – moim zdaniem – też się nie udało... [...] Moje tłumaczenie (a może to były dwa tłumaczenia?) wysłałem Jastrunowi razem z listem, bruliony mi zaginęły, może ocalały w «papierach» po Jastrunie...”²⁰⁹

Wspomniana rozmowa musiała się odbyć gdzieś pomiędzy rokiem 1957 (śmierć Staffa) a 1964 (kiedy to ukazał się drukiem tom przekładów Jastruna), najpewniej jednak bliżej tej drugiej daty. Okazuje się zatem, że zainteresowanie Różewicza Hölderlinem, posunięte aż do prób translatorskich, datować trzeba przynajmniej na początek lat sześćdziesiątych. A Różewicz w owym czasie to dla nas przede wszystkim autor *Kartoteki* (prapremiera: 1960), *Głosu anonima* (1961), *Nic w płaszczu Prospera*, *Świadców albo naszej małej stabilizacji* i *Grupy Laokoona* (1962). Obraz autora, jaki wyłania się z tych utworów, a także ich krytycznoliterackich omówień – wydaje się dość odległy od obrazu, jaki przynoszą *Kartki wydarte z dziennika*: Jastrun i Różewicz, poeci dwóch pokoleń przedzielonych wojenną cezurą, pochyleni razem nad *Das Angenchme dieser Welt*... Hölderlina...

Wiersz *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów* ogłosił Różewicz w przeszło piętnaście lat po tej Hölderlinowskiej sesji, ale zbieżność skojarzeń sprawy Hölderlina z klimatem lozańskich liryków Mickiewicza jest u obu współczesnych poetów uderzająca. Znajdują też potwierdzenie wcześniejsze domysły o wyjątkowo długim procesie dojrzewania tego wiersza, o stałym krążeniu wokół dwóch stopionych w nim wątków: Mickiewicza i Hölderlina. Z coraz większą wyrazistością odsłania się jego głęboko w przeszłość sięgający rodowód i szczególnie, intymnie „obrachunkowy” charakter. Swoista autobiografia w kostiumie aluzji literackich.

Intryguje mnie jeszcze brzmienie tytułowej frazy. Oto kształty, jakie przybierała w kolejnych poetyckich spolszczeniach wiersza Hölderlina.

W tłumaczeniu Stefana Napierskiego z połowy lat trzydziestych – pierwszym bodaj przekładzie *Andenken* (co tłumacz oddał jako *Pamiętka*):

...Lecz morze
Przyjmuje pamięć, zwraca,
A także miłość pilnie wlepia swe oczy.
Gdy to, co przetrwa, w niebo dźwigają poeci.²¹⁰

W tłumaczeniu Mieczysława Jastruna, ogłoszonym blisko trzydzieści lat później (jako *Wspomnienie*):

Morze odbiera i daje pamięć,
I miłość także przykuwa oczy,

²⁰⁹ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika (3)*: ...*Zraniony poeta*, „Odra” 1985, nr 5, s. 60.

²¹⁰ S. Napierski, *Liryka niemiecka (I)*, Biblioteka Kameny nr 5, (b.m.) 1936, s. 80.

Lecz to, co zostaje, ustanawiają poeci.²¹¹

W innym wariantcie przekładu Jastruna:

Lecz to, co zostaje, utwierdzają poeci.²¹²

W tłumaczeniu Bernarda Antochewicza, opublikowanym ostatnimi czasy (również jako *Wspomnienie*):

...Morze odbiera

I daje pamięć,
A miłość pilnie wypatruje oczami,
Lecz to co przetrwa, stworzą poeci.²¹³

Różewicz jednak podąża w swym tytule za brzmieniem nadanym ostatniemu wersowi przez tłumacza rozprawy Martina Heideggera o Hölderlinie, Krzysztofa Michalskiego: „To jednak, co trwa, stanowione jest przez poetów²¹⁴; z jedną tylko korektą: zamienia imperfectum na perfectura, Choć zdawałoby się, że to przekład czysto filologiczny, tak uformowana w polszczyźnie puenta wiersza Hölderlina uderza nas najbardziej, najsilniej przykuwa uwagę, odtąd już na trwałe związana z wykładem Heideggera *Hölderlin i istota poezji*. I pewnie nie przypadkiem i nie tylko dlatego, że tak dobrze brzmi, Różewicz przytacza ją w tym kształcie, czyniąc subtelną aluzję do rozprawy filozofa.

Dla Heideggera „Was bleibt aber, stiften die Dichter” to jedna z pięciu kluczowych wypowiedzi Hölderlina o poezji, wyłonionych z jego listów i wierszy; odnosimy przecież wrażenie, że w toku rozprawy staje się kwestią centralną. Dlaczego jednak w celu ukazania istoty poezji Heidegger wybiera akurat dzieło Hölderlina? „Dlaczego nie Homer czy Sofokles, dlaczego nie Wergiliusz czy Dante, dlaczego nie Szekspir czy Goethe?” – pyta na wstępie on sam, uprzedzając nasze pytania, i odpowiada: „Wybraliśmy Hölderlina nie dlatego, że jego twórczość jako jedna z wielu urzeczywistnia ogólną istotę poezji. Jedyłą racją tego wyboru jest poetycki cel, który unosi poezję Hölderlina: tworzenie z rozmysłem istoty poezji. Hölderlin jest dla nas w szczególnym znaczeniu p o e t ą p o e t y. Dlatego zmusza do podjęcia decyzji.” Jego dzieło stanowi dla Heideggera „poezję istoty poezji”. Co to oznacza?

Powiada Heidegger: „Człowiek jest tym, kim jest, właśnie wtedy, gdy daje świadectwo własnemu istnieniu (Dasein) Dawanie świadectwa nie jest dodatkowym i ubocznym wyrazem człowieczeństwa, lecz współtworzy ludzkie istnienie.” To dawanie świadectwa staje się możliwe o tyle, że człowiekowi dana jest mowa – „to dzięki niej człowiek ma możliwość b y c i a w dziejowy sposób”. W mowie dokonuje się r o z p o z n a n i e bytu jako takiego, a zarazem zostaje ono utrwalone, lecz mowa kryje w sobie „nieustanne niebezpieczeństwo dla siebie samej” – trudno w niej odróżnić słowo istotne od słowa-omamu. Dlatego Heidegger dodaje: „mowa dzieje się naprawdę dopiero w r o z m o w i e”, co wyprowadza ze słów Hölderlina:

Wiele doświadczył człowiek.

²¹¹ F. Hölderlin, *Poezje wybrane*. Przełożył i wstępem poprzedził M. Jastrun, Warszawa 1964, s. 59.

²¹² Cyt. wg: M. Jastrun, *Poeta bez ojczyzny*, w: *Między stawem a milczeniem*, s. 331.

²¹³ F. Hölderlin, *Wiersze*. Tłum. B. Antochewicz, Wrocław 1982, s. 87.

²¹⁴ Zob. M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*. Przeł. K. Michalski, „Twórczość” 1976, nr 5, s. 91–101.

Wielu z Niebian nazwał,
Odkąd jesteśmy rozmową
I możemy słyszeć się nawzajem.

(przekład K. Michalskiego)

Zaraz jednak zjawia się pytanie: o d k ą d właściwie „jesteśmy rozmową”? Heidegger odpowiada: „Właściwa rozmowa – rozmowa, którą jesteśmy – polega właśnie na tym, że bogowie są nazwani, a świat staje się słowem. Ale bogowie mogą wcielić się w słowo tylko wtedy, gdy oni sami ugodzą nas wezwaniem. Słowo nazywające bogów jest zawsze odpowiedzią na takie wezwanie.” Pytamy więc z kolei: jak przemawiają, inaczej – komu dają się słyszeć bogowie? Odpowiedzią są znów słowa Hölderlina:

...nam trzeba pod burzami Boga
Stać z głową odkrytą, poeci!
Piorun Ojca, Jego samego
Uchwycić własną ręką, i wręczyć ludowi
Dar nieba, spowity w poezję.

(przekład M. Jastruna)

To właśnie poeci zdolni są rozumieć boskie znaki, to oni „nazywają bogów i wszystkie rzeczy tym, czym są” – dopowiada Heidegger; „byt zostaje mianowany tym, czym jest dopiero przez istotne słowo poety”.

Rozprawę niemieckiego filozofa o Hölderlinie, jeszcze przed ukazaniem się jej polskiego przekładu, komentował – uwaga: domyka się koło naszych dochodzeń! – Mieczysław Jastrun w eseju *Sytuacja poezji* z roku 1970: „Poeta, zdaniem Heideggera, to ten, który nazywa rzeczy. Nie bynajmniej nie jesteśmy tu w pobliżu znanego wyrażenia Norwida o odpowiednim słowie, które stało się obiegowym wyrażeniem. Nazywanie rzeczy przez poetę w pojęciu Heideggera nie oznacza nazwy jako takiej, że nazwa ta opatruje imieniem znany przedmiot, lecz gdy przez nazwanie następuje akt poznania rzeczy, wtedy rzecz staje się bytem, czymś istniejącym rzeczywiście. W ten sposób istnienie nie tylko graniczy z twórczością, ale identyfikuje się z poezją: «Dasein ist im Grunde dichterisch». Poezja w najszerszym znaczeniu gwarantuje ciągłość bytu – «To, co zostaje, ustanawiają poeci».”²¹⁵

Jastrun celnie oddaje Heideggerowskie rozumienie istoty poezji, ale nie dopowiada już tego, co Heidegger mówi dalej o kondycji samego poety. Owszem, istotą poezji jest „stanowienie bycia poprzez słowo” i w tym sensie poezja jest „pramową”, ale – dodaje Heidegger – „stanowienie bycia ograniczone jest znakami bogów”. Owszem, pieśń poety „chwytą te znaki, by przekazać je dalej w swój lud”, lecz sam poeta „stoi pośrodku – między bogami a ludem”. Poeta jest więc „kimś wyrzuconym – wyrzuconym w to P o m i ę d z y, pomiędzy bogami i

²¹⁵ M. Jastrun, *Eseje wybrane*, Wrocław 1971, s. 213-214 (pierwodruk: „Poezja” 1970, nr 10). Innym jeszcze – tym razem wyrażonym poetycko – rodzajem komentarza Jastruna do rozprawy Heideggera stał się wiersz *Martin Heidegger* (w tomie *Scena obrotowa* z roku 1977):

[..]
zaciągnął czarną zasłonę na okna
w upadku strachu ponizeniu aby nocą
rozmawiać z Hölderlinem –
To dzięki niemu uwierzył że poeci
odkrywają twarz wieku w którym żyją
i odciskają jego pieczęć na planecie.

ludźmi”. Hölderlin, który swą poezję poświęcił właśnie dziedzinie tego Pomiedzy, staje się w tym sensie „poetą poety”.

W ślad za Heideggerem i w zbliżonym duchu interpretuje poezję Hölderlina w latach czterdziestych Hans-Georg Gadamer: „Znaki nieba, rozpoznawane przez poetę jako oznaki powrotu bogów, to nie jakiegokolwiek «czyni ziemi», dla każdego zrozumiałe. Nie, z n a j e t y l k o p o e t a, to jest – objawiają się one tylko w słowach składających się poecie w pieśń. [...] pieśń nie jest znakiem w tym sensie, że wskazuje na coś innego, przyszłego, zmyślonego – to w niej samej staje się przyszłość. [...] Hölderlin jest tak bardzo, nastawiony na przyszłość, którą widzi i której daje świadectwo, że za jego sprawą funkcja poety odzyskuje coś z dawnej:godności wieszca” (podkr. Z.M.).²¹⁶

Również Paul Ricoeur – pytając w latach sześćdziesiątych: „jaki rodzaj wiary zasługuje na przetrwanie po krytyce Freuda i Nietzschego?” – odwołuje się do Heideggerowskiej lektury Hölderlina. Poemat poddaje myśl, że człowiek o tyle mieszka na ziemi, o ile utrzymuje się napięcie pomiędzy jego troską o niebo, o to, co boskie, a zakorzenieniem jego egzystencji na ziemi. To napięcie tworzy miarę i wyznacza miejsce aktu zamieszkania. Szeroko i radykalnie pojęta p o e z j a j e s t t y m, c o z a k o r z e n i a a k t z a m i e s z k a n i a pomiędzy niebem a ziemią, pod niebem, lecz na ziemi, gdzie panuje słowo. Poezja jest czymś więcej niż sztuką pisania poematów – to p o i e s i s, tworzenie w najszerszym sensie terminu; w tym sensie poezja jest równa pierwszemu zamieszkaniu, c z ł o w i e k m i e s z k a t y l k o w t e d y, g d y i s t n i e j ą p o e c i” (podkr. Z.M.).²¹⁷ W tych ostatnich zdaniach wyraźnie daje się posłyszeć echo słów: „To jednak, co trwa, ustanowione jest przez poetów.”

Hölderlinowski werset, przywołany w tytule wiersza Różewicza, ma – jak widać – bogatą tradycję interpretacyjną, zresztą bogatszą, niż zdołałem ją tu egzemplarycznie zreferować. Z pewnością jednak to właśnie Heidegger nadał frazie Hölderlina wędrowny żywot gnomy. Jego sugestywna egzegeza raz po raz wzbudzała nowe komentarze, w dużym stopniu określając styl późniejszej recepcji. Niepodobna więc wziąć ją w nawias przy lekturze utworu Różewicza.

„Poeta poety”

Od pierwszych wierszy z tomu *Niepokój* Różewicz ma świadomość, że jako poeta znalazł się w sytuacji dotąd nie znanej poetom; w jego twórczości stale ścierają się dwa przeświadczenia – jedno zamyka się w zdaniu: „Wierzę, że poeta zginął”, drugie – w z a d a n i u: „stworzyć poezję po Oświęcimiu”. Dramat dzisiejszego poety uczynił Różewicz głównym, nieomal jedynym tematem swego pisarstwa, przekładając na język współczesnej literatury Hölderlinowskie pytanie: „Cóż po poecie w czasie marnym?” Od samego więc początku twórczość Różewicza uwikłana jest w dojmującą sprzeczność pomiędzy jakimś zgoła atawistycznym i m p e r a t y w e m pisania:

mówię jeszcze mówię ciągle
pamiętam że coś powinno się łączyć

²¹⁶ H. G. Gadamer, *Hölderlin i rzeczy przyszłe*. Przeł. M. Łukasiewicz, w: Tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, Warszawa 1979, s. 156-157, 161 (cytowany odczyt został wygłoszony w roku 1943).

²¹⁷ P. Ricoeur, *Religia, ateizm, wiara*. Przeł. H. Bortnowska, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicza, Warszawa 1975, s. 295.

z czymś
wrażać coś
lecz nie wiem w jakim celu

(*Non-stop-shows*, PZ 612-613)

– a pogłębiającym się poczuciem w s t y d u bycia poetą:

Budzi się syn
co ty robisz
pyta

ja
ja nic nie robię
odpowiadam

[...]
zakrywam przed nim
pustą twarz
poprawiam nowy
niepotrzebny
wiersz

(*Nowy wiersz*, 1965, PZ 582)

Zapytałeś mnie
czy pisać wiersze
i nie wiesz
czemu milczę

(*Spóźniona odpowiedź*, 1980, NWW 174)

przyszli żeby zobaczyć poetę
i co zobaczyli?

zobaczyli człowieka
siedzącego na krześle
który zakrył twarz

(*Przyszli żeby zobaczyć poetę*, NWW 179)

„Poeta w czasie pisania” (tak brzmi tytuł innego jeszcze wiersza) to stały i niejako „wzbierający” motyw całej twórczości Różewicza, a w *Nowym wyborze wierszy* – zdecydowanie już dominujący. Różewicz poszukuje w istocie odpowiedzi na dręczące go pytanie o sposób istnienia poezji w sytuacjach granicznych – w takiej bowiem granicznej sytuacji (w rozumieniu Jaspersa) znalazł się on sam jako poeta. Mickiewicz w Lozannie, podobnie zresztą jak Hölderlin w Tybindze – to dla Różewicza właśnie poeci, którzy, każdy na swój sposób, dotarli do kresu doświadczenia poetyckiego. Wcześniej próbował powtórzyć „stare zaklęcia” tradycyjnie przypisane poecie przez kulturę europejską, nigdy jednak nie uległ pokusi się łatwej konsolacji, nie wyrzekł się „widzialnego świata”. Odbył więc goetheańską podróż do Włoch, do źródeł mitu śródziemnomorskiego (czego zapisem stał się poemat *Et in Arcadia ego* oraz proza *Śmierć w starych dekoracjach*), ale szedł również śladami Franza Kafki pisa-

rza, którego imieniem nazwano wiek dwudziesty²¹⁸. Był w hotelu „Pod Słoniem”, gdzie niegdyś zatrzymali się Mickiewicz z Odyńcem, by złożyć hołd „Olimpijczykowi z Weimaru”, i w studni Strahowskiego Kamieniołomu, gdzie został stracony Józef K., anonimowy bohater Kafkowskiego *Procesu*. Przepisywał modernistyczne wiersze ze starych roczników czasopism z początku stulecia (inkrustował nimi *Białe małżeństwo*) i spisywał drastyczne napisy z murów paryskiego „Odeonu” w maju 1968. „Tak jestem smętny, jak kurhan na stepie” i „L’art c’est de la merde”.

Wędrując po symbolicznej mapie kultury europejskiej do „miejsc wspólnych” poetów, Różewicz doszedł najwidoczniej do przekonania, że warunkiem odrodzenia poezji jest powrót do archetypu Poety. Tym archetypem jest mit o Orfeuszu, boskim śpiewaku obdarowanym lirą przez samego Apolla, najśłynniejszym poecie wszystkich czasów, rozszarpanym przez menady. Aby jednak archetyp mógł przemówić, musi ujawnić się w konkretnych biografjach. Poczynając zwłaszcza od tomu *Regio*, Różewicz poszukuje takich „ucieleśnień” w żywotach innych poetów.

We wszystkich przywoływanych losach artystów Różewicz odnajduje wspólne rysy: otrącenie, naznaczenie piętnem, izolacja, tortury, drastyczna śmierć – w obłądnie, w zapomnieniu, na ulicy, na śmietniku. Obląkany Hölderlin, udreńczony hałasami życia Franz Kalka, ślepnący, bezdomny i zagłodzony Kazimierz Przerwa-Tetmajer, poddany upokarzającej samokrytyce Sergiusz Eisenstein, oskarżony o zdradę stanu, osadzony w więziennej klatce Ezra Pound, „przepędzony z Irlandii” Samuel Beckett, zmasakrowany na przedmieściu Pier Paolo Pasolini – to stacje drogi krzyżowej współczesnego artysty. Opowiadane przez Różewicza biografie poetów (poetów literatury, poetów teatru, poetów kina) układają się w symboliczną biografię artysty wieku, której znakiem tożsamości staje się perseweracyjny motyw rany, okaleczenia, piętna.

Czy więc zasadne jest miano „antypoety”, jakie przyłgnęło do Różewicza? Owszem, Różewicz pogrzał mit poety-olimpijczyka, mit poety-ptaka, poety-słowiarza, ale też odciął się od mitologii awangardy: kultu nowatorstwa, oryginalności, eksperymentu.

Różewicz dąży przecież stale do jednego: próbuje zrekonstruować mit Poety, którym wstrząsnął wiek dwudziesty. Mit, z którym Różewicz nie potrafi się utożsamić, lecz wie, że musi przecież w końcu to uczynić, aby ocalić poezję, to znaczy – aby ocalić świat. Albowiem – jak pisał Hölderlin – „dichterisch wohnt der Mensch...”, poetycko żyje człowiek, albowiem – jak mówił Rilke w *Sonetach do Orfeusza* – „Gesang ist Dasein”, śpiew to istnienie. W powrocie do archetypu poety – rozszarpanego przez menady Orfeusza – Różewicz odnajduje topos *z r a n i o n e g o p o e t y*. Sankcją poezji jest cierpienie. A „bez ciała nie ma ofiary” Poeta staje się rytualnym zwierzęciem ofiarnym, maltretowanym odkupicielem stulecia, które uśmierciło Boga, cierpiącym uzdrowicielem epoki. Dramat artysty w twórczości Różewicza rozgrywa się zatem pomiędzy wierszami *To się złożyć nie może* a *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*.

Różewicz przedstawia się więc ostatecznie jako „poeta poety” – tak jak „poetą poety” był Hölderlin dla Heideggera, tyle że w całkowicie odmienionej sytuacji: pod nieobecność metafizycznej sankcji – „skazany na wymiar wyłącznie ludzki”.

poetą jest ten który odchodzi
i ten który odejść nie może

(*Kto jest poetą*, PZ 508)

²¹⁸ *Le siècle de Kafka* – taki tytuł nosiła wielka wystawa w paryskim Centre Georges Pompidou w roku 1984.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Zgromadzone w tej książce teksty były w niemałej części już publikowane, choć na ogół odbiegają od pierwotnej redakcji. I tak:

Stanisław Przybyszewski, komediant i męczennik – ukazał się w pierw w „Dialogu” 1985, nr 5.

Nieboska komedia Tadeusza Różewicza – pierwszą wersję wydrukował „Dialog” 1983, nr 10; rozszerzona redakcja pod tytułem „*Na czworakach*” *Tadeusza Różewicza, czyli poeta w czasie spadania* weszła do książki zbiorowej: *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, pod red. E. Kuźmy i M. Lalaka, Wydawnictwo Glob, Szczecin 1991.

„*Białe małżeństwo*” i *Eros tragiczny* – obszerniejsze studium zostało opublikowane w książce zbiorowej: *Odmieńcy*. Wybór, oprac, i red. M. Janion i Z. Majchrowski (cykl „Transgresje”, t. 2), Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982; por. też: „*Białe małżeństwo*”, *czyli „ślub w kościele ludzkim”*, „Teksty” 1977, nr 4.

Być Genetem w Gliwicach – tekst powstał z połączenia dwóch artykułów: *Paradoks o Różewiczu*, „Dialog” 1986, nr 11 oraz *Różewicz: być Genetem w Gliwicach*, „Dialog” 1990, nr 3.

Gra snów – pierwodruk: „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego. Prace historycznoliterackie”, t. 15 (tom dedykowany Profesor Marii Janion), Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1989.

Czarne zamię na czole Konrada – referat przedstawiony na sesji naukowej Adamowi Mickiewiczowi w 190-lecie urodzin, zorganizowanej w 1989 roku przez filię Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku.

Różewicza droga do Lozanny – niektóre tezy ukazały się pod tytułem „*Pustosząc pustkę słowa*”. *O intertekstualności w poezji Tadeusza Różewicza* w pracy zbiorowej: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, PWN, Warszawa 1992.

W przeważającej części książka została napisana do roku 1986. Jakkolwiek odbiega znacznie od wersji przedstawionej jako praca doktorska, pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować mej Promotor, Profesor Marii Janion, oraz życzliwym Recenzentom, Profesorom Małgorzacie Czerwińskiej i Ryszardowi Przybylskiemu.

SPIS TREŚCI

NIEBEZPIECZNIE BYĆ ARTYSTĄ

Krew i poezja
Stanisław Przybyszewski, komediant i męczennik
Nieboska komedia Tadeusza Różewicza

PUŁAPKA CIAŁA

Białe małżeństwo i Eros tragiczny
Być Genetem w Gliwicach

POEZJA JEST SAMOBÓJSTWEM

Gra snów
Czarne znamię na czole Konrada
Różewicza droga do Lozanny

Nota bibliograficzna