

Grażyna Halkiewicz-Sojak: Nieoczywisty mistrz Tadeusza Różewicza

Obecność miejsc wspólnych w liryce Norwida i Różewicza nie bardzo zgadza się z zadomowionymi wizerunkami tego ostatniego jako awangardowego nihilisty, agnostyka, a może i ateisty. A przecież ślady Norwidowskich inspiracji można było dostrzec już od autora partyzanckich „Ech leśnych” – pisze Grażyna Halkiewicz-Sojak w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Różewicz. XX-wieczny niepokój”.

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśniać

zamyka oczy widzi stopy dwie
gwoździem przebite

te odlatują z planety[1]

– pisał Różewicz o Norwidzie, używając aluzji do dwóch wierszy Mistrza. Pierwsza z nich nawiązuje do początku *Fortepianu Szopena*:

I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącając się,
Po dwie – po dwie –
I szemrząc z cicha:
„Z a c z ą ł ż e o n
U d e r z a ć w t o n?...
C z y t a k i M i s t r z!...ż e g r a...c h o ć – o d p y c h a?...[2]

Dialog strun, które „zapamiętały” dotknięcie ręki umierającego kompozytora i jego odchodzenie odczuwają jako zanikanie dźwięków, jest jednym z najbardziej niezwykłych obrazów śmierci w polskiej liryce. Aluzja Różewicza upraszcza go: zanika pośrednictwo muzyki, to odautorski podmiot pyta o postawę Norwida, który jednocześnie „wyjaśnia i zaciemnia”. Kolejna aluzja – tym razem do poetyckiego epitafium *Do zesłej* – sugeruje, skąd ta dwoistość. Mistrz stanął wobec tajemnicy śmierci, otworzył perspektywę na chrześcijańską wizję zaświatów i nadzieję zbawienia wskazaną przez Zmartwychwstałego, ale zarazem potknął się o niewystarczalność słowa.

Sieni tej drzwi otworem poza sobą
Zostaw - - wzięmy już dalej!...
Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą:
– Podzielni wszyscy, a cali!...

*

Tam – milion rzes, choć jedną łzą pokryte;
Kroć serc, łkających: „G d z i e T y?”
– Tam – stopy dwie, gwoźdźmi przebite,
Uciekające z planety...

Tam – milion moich słów; tam – lecą i te.[3]

Przywołany dialog wierszy podsuwa hipotezę, że główną przesłanką Różewiczowskiej lekcji u Norwida było nurtujące autora *Niepokoju* pytanie o możliwość rekonstrukcji w kulturze wymiaru sakralnego, wertykalnego, wartości, bez których istnienie poezji jawiło mu się jako coraz bardziej paradoksalne lub wręcz niemożliwe. Zarazem jednak poeta nie potrafił jeszcze unieważnić swojego anty-Credo, zawartego w takich wierszach jak *Lament* czy *Ocalony* z powojennego *Niepokoju* (1947). Aksjologiczny dylemat narastał i znalazł wyraz w połowie lat 60. XX wieku w zbiorze *Formy*, w poemacie *Spadanie*, w dramacie *Kartoteka*. Z niego mogły wynikać powroty Różewicza do Norwida, w którym uznał „nauczyciela i mistrza”. Dowodzi tego późna liryka – od tomu *Płaskorzeźba* (1991), po *Wyjście, szarą strefę, recykling*, i namysł Różewicza nad twórczością Norwida udokumentowany w publikacjach innego rodzaju.

Na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia Tadeusz Różewicz przygotowywał antologię wierszy Norwida dla krakowskiego Wydawnictwa Literackiego i pracował nad wstępem do niej. Książka nie

powstała, ale śladem i świadectwem tej pracy jest szkic zatytułowany *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*[4]. Obecność miejsc wspólnych w liryce Norwida i Różewicza zaskoczyła wówczas i krytyków literackich, i historyków literatury, bo nie bardzo zgadzała się z zadomowionymi wizerunkami pisarza jako awangardowego nihilisty, agnostyka, a może i ateisty. A przecież ślady Norwidowskich inspiracji można było dostrzec już od debiutu autora partyzanckich *Ech leśnych* i powojennych: *Niepokoju* oraz *Czerwonej rękawiczki*. O swoim terminowaniu u Norwida wspominał Różewicz w udzielanych wywiadach. Twórczość obu pisarzy odślania zbliżoną wrażliwość jako obserwatorów zjawisk społecznych i kulturowych charakterystycznych dla czasów, w których żyli. U obu wybrzmiewa troska o człowieka narażonego na degradację życia duchowego i relacji społecznych oraz świadomość, że ich własne biografie przypadły na czas historycznych przełomów, w którym poezja powinna ocalać wartości pozwalające odnaleźć sens w rozchwianej rzeczywistości. Obydwaj mieli poczucie, że kształt nowego dopiero się wyłania z zamętu zdarzeń i nie wiadomo, czy w ogóle osiągnie spójną formę. Z tego wynikało przekonanie o moralnych powinnościach poezji, uznanie prymatu etyki nad estetyką.

Chociaż cel artystycznej drogi wydaje się podobny, to jej kształt i sposób przemierzania były odmienne. – Norwid nie stracił zaufania do wartości zapisanych w tradycji kultury, którą odziedziczył. Widział źródło kryzysu w tym, że symbole i rytuały pełniące do niedawna rolę drogowskazów ulegają zapomnieniu i ich żywa niegdyś treść staje się powoli nieczytelna. Swoją artystyczną powinność łączył z ich przypominaniem i reinterpretacją, która przywróci blask zatartym wartościom. Nie stronił od konstruowania koncepcji objaśniających kondycję człowieka i bieg historii. Różewicz skupiał uwagę na innych aspektach humanistycznej rzeczywistości. Nieufny wobec idei, dążył do ocalenia zapamiętanego, faktycznie doświadczonego obrazu świata:

rekwizytów, które bieg cywilizacji wyrzuca do lamusa lub na śmietnik, smaków i zapachów dzieciństwa, gestów i słów osób – także tych spotkanych przelotnie, czasami śmiesznych, ale niekiedy odsłaniających mimowolnie jakiś fragment wewnętrznego dramatu. O ile więc Norwid stawiał swojej poezji zadanie rekonstrukcji wartości poprzez odnowienie języka zdolnego opowiedzieć o ewangelicznym przesłaniu w warunkach „wieku kupieckiego i przemysłowego”[5], o tyle Różewicz wybrał postawę kronikarza humanistycznej katastrofy XX wieku. Więc to nie ewokowane idee były głównym powodem Różewiczowskiej, uparcie ponawianej lektury utworów autora *Vade-mecum*. A zatem – gdzie można znaleźć przyczyny fascynacji dziewiętnastowiecznym artystą, który zarazem „pociągał i odpychał”?

Nasuują się dwa tropy, które warto podjąć: pokrewieństwo lirycznych motywów i technika poetycka. Zwraca na przykład uwagę obecność u Różewicza powtarzalnych motywów, które pisarz wprost wiąże z patronatem Norwida. Są to na przykład metaforyczne obrazy: braku, ruiny, ciszy, milczenia lub związane z jakościami plastycznymi: biel, czerń, szarość, posąg, kamień... Mimo ich różnorodności, łączy je semantyczna nić związana z niedostatkiem istnienia, głodem wartości, tęsknotą za egzystencjalnym dopełnieniem.

W technice poetyckiej też nietrudno dostrzec liczne zbieżności: oszczędną metaforykę, dążenie do zwięzłości i wyrazistej puenty, różne odcienie ironii (czasami graniczącej z szyderstwem), wieloznaczność, grę konwencjami gatunkowymi i skłonność do ich kontaminacji, fragmentaryczność, a w dłuższych utworach poetyckich – predylekcję do kompozycji opartej na technice collage’u i sylwy. Dosyć często, u Norwida zwłaszcza w *Vade-mecum*, a u Różewicza – w tomikach z

ostatniego dwudziestolecia twórczości – uwidacznia się dążenie autorów do nadawania poetyckiego znaczenia graficznej formie wiersza.

W *Posłowniu* do wyboru swoich wierszy, który ukazał się na przełomie tysiącleci, autor *Niepokoju* napisał:

Wiersz jest zjawiskiem częstym, poezja jest zjawiskiem bardzo rzadkim... poezja, która w przeciwieństwie do wiersza, nie ma początku i końca.[6]

I w tym krótkim tekście jeszcze kilkakrotnie powracał do tajemnicy poetyckiego słowa, by w rezultacie uczynić opozycję wiersza i poezji przewodnim motywem swojego autokomentarza. Pisał dalej tak:

Już w młodości poetyckiej oddzielałem poezję od wierszy. Ciałem poezji jest wiersz, ale co jest duszą poezji, nie wiem... uczucie, myśl? Zdawało się, że bez wiary, nadziei i miłości człowiek nie może żyć... Ale pod koniec XX wieku rodzi się podejrzenie, że ten ssak może rozmnażać się bez miłości, może żyć bez wiary i umierać bez nadziei. Wydobył się z głębin, żyje na powierzchni. Nie żyje, ale konsumuje.[7]

Ocalenie poezji wiąże się więc z ocaleniem sensu egzystencji i odsłanianiem prawdy o niej, dlatego Różewicz przejmuje od Norwida imperatyw szukania „odpowiedniego słowa dla rzeczy tego świata.” A jest to niemały wysiłek. – Wieczór dla Norwida zawiera taki autoportret zapracowanego poety:

piszę ten wiersz
zmęczony
i w sobie pochylon

piszę ten wiersz pamiętnik
ogryzmołony
i sobie niechętny[8]

Zacytowane wersy nawiązują do inicjalnego wiersza *Vade-mecum*, a i sytuacja liryczna przypomina tamtą, utrwaloną w słowie przed wiekiem – w innym miejscu i czasie:

[...] piszę – pamiętnik artysty,
Ogryzmołony i w sobie pochylon –
Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty![9]

Vade-mecum oraz późniejsze wiersze paryskiego samotnika, podobnie jak ostatnie tomiki Różewicza, można czytać w formule „ogryzmołonych pamiętników artysty”, która podkreśla, zasadę, że poezja bywa wielka, gdy jest procentem od kontemplacji i pracy związanej z twórczym wysiłkiem. Spójrzmy w tej perspektywie na obecność śladów Norwida w *Płaskorzeźbie* – tomiku szczególnie ważnym dla norwidowskich kontekstów.

Zbiór został wydany w 1991 roku, roku siedemdziesiątych urodzin autora. Redaktorzy i graficy z Wydawnictwa Dolnośląskiego zadbali o to, by edytorski kształt książki podkreślał ekspresję poetyckiego słowa.

Już sama forma tomiku zaprasza potencjalnego czytelnika do pisarskiego laboratorium, którego drzwi zostały nieco uchylone. Odbiorca może przeczytać każdy z zamieszczonych tutaj utworów w dwóch wersjach: kopii brulionowego rękopisu z autorskimi poprawkami i skreśleniami oraz w ostatecznym kształcie. Taka lektura pozwala dotknąć procesu narodzin wiersza. Zarazem znajdziemy w *Płaskorzeźbie* poetyckie powroty do dawnych wierszy i motywów, solilokwia, rozmowy z umarłymi i poetyckie pożegnania.

Może najciekawszym powrotem, podjęciem dyskusji z sobą samym sprzed lat jest inicjalny wiersz opatrzony przyimkowym tytułem – *bez*. Można go odczytać jako odpowiedź po latach na *Lament* z tomiku *Niepokój* – programowy wiersz młodego Różewicza. Taką lekturę umożliwia nie tylko pokrewieństwo tematyczne i kreacja podmiotu, ale także gatunkowe nawiązania do konwencji modlitwy poetyckiej. Podobnie jak młodzieńczy liryk, *bez* jest również zapisem przełomu w wewnętrznej biografii człowieka stojącego przed powracającymi pytaniami o swoją duchową tożsamość i relację z Bogiem. Sytuacja jest o tyle różna od tej sprzed lat, że wtedy poeta sformułował stanowcze *anty-Credo*. A jednak, gdy życie zatoczyło koło, tamte pytania powróciły. Powodem lamentu w inicjalnym wierszu *Płaskorzeźby* jest utrata wiary i nadziei, pokazana tutaj poprzez motyw odejścia Boga i ujęta w formę modlitwy poetyckiej. Paradoks przyjętej w wierszu konwencji modlitewnej polega na tym, że modlący się prowadzi dialog z rozmówcą, w którego istnienie wątpi, ale zarazem sam fakt dialogu tego rozmówcę konstytuuje.

największym wydarzeniem
w życiu człowieka
są narodziny i śmierć

Boga[10]

Po tym wprowadzeniu rozpoczyna się rozmowa z nieobecnym Bogiem. Jest ona w punkcie wyjścia parafrazą Modlitwy Pańskiej i modlitwy Jezusa umierającego na krzyżu.

ojcze Ojcie nasz
czemu
jak zły ojciec
nocą

bez znaku bez śladu
bez słowa

czemuś mnie opuścił
czemu ja opuściłem
Ciebie[11]

Skarga i lament splatają się z dociekaniem przyczyn dyskretnego odejścia Boga z życia modlącego się człowieka. Przeplatają się motywy modlitwy teocentrycznej i egocentrycznej; te drugie wiążą się z pytaniem, czy opuszczenie przez Boga było karą za grzechy. Autorefleksja staje się stopniowo rachunkiem sumienia. Na swoją obronę winowajca ma jedynie wspomnienie komunii świętej, którą przyjmował w dzieciństwie („przecież jako dziecko karmiłem się/ Tobą”). Ale na drugiej szali kładzie swoje grzechy: fascynację zmysłową stroną życia, śmiech (satyryka, a może – szydery), pychę poety, płynącą i z tradycji Mickiewiczowskiego Konrada, i z socrealistycznych

eksperymentów („próbowałem stworzyć /nowego człowieka/nowy język”), a także towarzyszący temu wszystkiemu brak pokory. Spowiedź nie zmierza jednak do odpuszczenia grzechów, bo skoro Bóg odszedł, zniknęła także łaska rozgrzeszenia. Pozostaje powrót do punktu wyjścia – lamentu opuszczonego człowieka, powtórnego w konkluzji:

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe[12]

Modlitwa zatoczyła koło. Odbiła się o brak wiary poety, a może o cywilizacyjny pancerz i duchową pustkę naszej, podobno postchrześcijańskiej i postsekularnej, epoki.

Czy ten wiersz ma coś wspólnego z terminowaniem u Norwida? Wydawać by się mogło, że tutaj żadnej zbieżności być nie może, bo różnica fundamentalna. Dla Norwida Bóg jest jedynym pewnym punktem odniesienia. Nieustannie przemawia do człowieka słowem Biblii, ale także poprzez księgę natury, piękno sztuki i głos sumienia. Tyle tylko, że człowiek z trudem odczytuje ten przekaz, a jeszcze trudniej jest mu znaleźć odpowiedź na to, co zdołał odczytać.

Przywołajmy fragment Norwidowskiej *Modlitwy*:

Przez wszystko do mnie przemawiałaś, Panie!
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem,
Pochwałą wreszcie – ach! – nie Twoim kwiatem...

I przez tę rozkosz, którą urąganie
Siódmego niebo tchnąć się zdaje latem –
I przez najśłodszy z darów Twych na ziemi,
Przez czułe oko, gdy je łza ociemi;
Przez całą dobroć Twą, w tym jednym oku,
Jak całe niebo odjaśnione w stoku!...

Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
Łukami, które o kolumnach trwają,
A zapomniane w proch włamując dachy,
Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
Przez wszystko!...

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem
[...]
Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
To jedno słowo wyjąknąwszy: „*kłamię*” –
Do niemowlęctwa wracam...

Jestem *znamię*!...
Sam głosu nie mam – Panie, dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?
Przez Ciebie – prochów stałem się Jehową,
Twojego w piersiach mam i czczę anioła –
To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła.[13]

Wspólnym motywem tych dwu modlitw poetyckich, napisanych w różnym czasie i miejscu, jest dojście do granicy poznania, a symptomem graniczności staje się niewydolność języka. O ile jednak Norwid modli się o jej przewyciężenie i ma nadzieję otrzymać dar słowa, o tyle Różewicz traktuje ten stan rzeczy jako nie do przewyciężenia. Możemy w tym miejscu zapytać poetę: po co mu ta transcendentna perspektywa, skoro z jego niewiary, deklaracji śmierci poezji, rejestrowania w utworach przejawów aksjologicznej katastrofy wyrosła przecież wielka poezja? Wydaje się, że autorowi *Płaskorzeźby* już to nie wystarcza; poezja powinna trwać, by trwał język zdolny zbliżyć się do wyrażenia prawdy o człowieku i jego dziejach. A tymczasem:

*Wygaśnięcie Absolutu niszczy
sferę jego przejawiania się*

marnieje religia filozofia sztuka

maleją naturalne zasoby
języka

[...]

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

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego
wnętrza
świątyni[14]

Nazwisko Norwida zostało oddzielone podwójną interlinią od enumeracji pozostałych, bliskich Różewiczowi polskich poetów. U autora, którego specjalnością było wykorzystywanie graficznego kształtu elementów wiersza dla potrzeb semantyki, jest to zabieg znaczący. Podkreśla wyjątkowość i samotność Norwida na mapie dziedzictwa polskiej poezji, ale zarazem akcentuje doniosłość jego twórczości dla autora wiersza, który dostrzegł w dziewiętnastowiecznym artyście nie tylko prekursora na niewdzięcznej drodze kronikarza kulturowej katastrofy, ale także mistrza wskazującego ścieżki wyjścia z niej. Różewicz je dostrzegł i docenił, chociaż nie wszystkimi mógł pójść ze względu na odmienną cechę

wyobraźni poetyckiej i z uwagi na cechy epoki, w której przyszło mu żyć. Może dlatego z planowanej książki o Norwidzie pozostał tylko fragment, ale i coś jeszcze: przekonanie, że poezja może przetrwać degradację słowa, bo prawda poezji niekiedy „gnieździ się w milczeniu”[15].

Grażyna Halkiewicz-Sojak

Grażyna Halkiewicz-Sojak – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Bierze udział w przygotowaniu edycji *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida. Uczestniczy w pracach komitetu redakcyjnego rocznika „Studia Norwidiana”. W obręb jej zainteresowań badawczych wchodzi historia literatury polskiej XIX wieku (także w perspektywie komparatystycznej), a w szczególności twórczość Cypriana Norwida i Zygmunta Krasińskiego.

[1] T. Różewicz, *Taki to mistrz*, w: *Wyjście*, Wrocław 2002, s.18, 19.

[2] Tamże, s. 143.

[3] C. Norwid, *Do zesłej (Na grobowym głazie)*, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. II, s. 120.

[4] Pierwodruk szkicu został opublikowany w 2002 roku, w 3. numerze „Kwartalnika Artystycznego”.

[5] Z. Stefanowska, *Norwid pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w tejsze: *Strona Norwida. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.

[6] T. Różewicz, *Posłowie*, w: tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000.

[7] Tamże.

[8] T. Różewicz, *Proza 3*, dz. cyt., s. 116.

[9] C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. I Wiersze, s. 546.

[10] T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, dz. cyt., s. 7.

[11] Tamże. Słowa Jezusa „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił” Mt 27:46 nawiązują do Psalmu 22 (Ps 22: 1-18) , śpiewanego w liturgii katolickiej w Niedzielę Palmową.

[12] T. Różewicz, bez, w: *Płaskorzeźba*, dz. cyt.; dwuwiers pojawia się w wierszu dwukrotnie: s. 7, 9.

[13]C, Norwid, *Modlitwa*. Własne opracowanie edytorskie (na podstawie autografu) na potrzeby edycji *Dzieł wszystkich Norwida*.

[14] T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, dz. cyt., s. 51.

[15] T. Różewicz, [*poezja nie zawsze przybiera formę wiersza...*], w: *Płaskorzeźba*, dz. cyt. s. 11.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 – 2030

