

RÓŻEWICZ–BOROWSKI. O GENEZIE PEWNEJ PARALELI

PIOTR PIETRYCH*

1

Nigdzie, nawet u Borowskiego, wymiary zniszczeń i strat moralnych poniesionych w tej wojnie nie są równie wielkie jak u Różewicza

– stwierdził Tadeusz Drewnowski w wydanej w 1990 roku, klasycznej już dziś w różewiczologii książce *Walka o oddech*¹. Nie jest moim celem polemika z tym sądem, choć nie kryję swojego sceptycyzmu, który, mam nadzieję, niniejsze rozważania usprawiedliwią. Stwierdzenie Drewnowskiego jest dla mnie jednak przede wszystkim przykładem funkcjonowania w opisach wczesnej poezji Różewicza retorycznego gestu i związanego z nim interpretacyjnego schematu: poezja ta jest kojarzona z prozą obozową Tadeusza Borowskiego i traktowana jako paralelny co do poznawczej i literackiej rangi zapis doświadczenia II wojny światowej, doświadczenia „sytuacji krańcowych, granicznych”, jak je określił sam Różewicz².

W *Walce o oddech* znaleźć można szczególnie wariant zestawienia Różewicza z Borowskim – i szczególnie dowód wiary w zasadność tego zestawienia: Drewnowski uznał za konieczne formułowanie hipotez mających wyjaśnić „Skąd ta niesprawiedliwość?”, dlaczego w drugiej połowie lat 40. wiersze Różewicza, choć „pod wielu względami szokujące”, wywoływały jedynie „incydentalne napaści raczej typu artystyczno-obyczajowego”, które trudno nawet porównywać z oburzeniem, polemikami i protestami, jakie wzbudziła publikacja obozowych opowiadań Borowskiego czy *Butów* Jana Józefa Szczepańskiego. Próbuje wyjaśnić „niesprawiedliwość”, która dotknęła Różewicza, Drewnowski wskazuje na różnicę „oddziaływania i zasięgu poezji i prozy”, ale też sugeruje, że to patronat Juliana Przybosa, w tym czasie poetyckiego mistrza

* Piotr Pietrych – dr hab., Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach.

¹ Cyt. za: T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 77. Dalsze przywołania i cytaty z monografii Drewnowskiego lokalizuję, podając po skrócie „D” numer strony w tym wydaniu.

² Zob. T. Różewicz, *Proza*, Kraków 1990, t. 2, s. 45.

młodego poety, uchronił autora *Ocalonego* przed niechybnymi atakami (D, 66). I choć sugestia ta nie została poparta przekonującymi argumentami, pełni ważną rolę: ma wzmacniać przekonanie, że wiersze Różewicza „były wielką nowością, szokiem i herezją”. Jest to przekonanie, i w tym względzie trudno się z Drewnowskim nie zgodzić, powszechnie aprobowane, utrwalane przez „antologijne i szkolne” (D, 71) funkcjonowanie najbardziej znanych utworów z *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki*, ale jednocześnie – potwierdzenia i wzmocnienia wymagające, ponieważ, z czego autor *Walki o oddech* zdawał sobie przecież sprawę, ów „szok” nie znalazł właściwie odbicia w opiniach tych, którzy powinni być poezją Różewicza najbardziej zaszokowani, czyli jej pierwszych czytelników.

Różewicz bardzo szybko zdobył pozycję najwybitniejszego młodego poety wśród powojennych debiutantów, co pokazują już recenzje wydanego wiosną 1947 roku *Niepokoju*,³ ale pokazują też, że jeżeli można mówić o zaskoczeniu „nowością” poezji Różewicza – bo raczej jednak nie o „szoku” – wśród pierwszych czytelników, to dotyczyło ono formy tej poezji, a nie zapisanego w niej doświadczenia wojny⁴. W omówieniach *Niepokoju* dominowało podejście, które używając określenia z epoki można by nazwać „formalistycznym”: recenzenci zajmowali się przede wszystkim kwestiami warsztatowymi i wskazywaniem literackich źródeł inspiracji młodego autora. Na przykład, a przykład to ważki, bo nie przystający do funkcjonujących potem interpretacyjnych schematów, wyjaśniali pojawianie się w tym zbiorze wierszy „sprozaizowanych” bez odwoływania się do traumy wojennej autora, jako efekt literackiego wpływu i naśladowania, w tym przypadku awangardowej poezji francuskiej, Apollinaire’a i surrealistów.

³ Koncentruję tu się na recenzjach *Niepokoju*, bo był to praktycznie (choć nie formalnie) książkowy debiut Różewicza, w dodatku ten zbiór wierszy napisanych, jak głosi umieszczona na końcu adnotacja, w latach 1945–1946, dokumentuje poszukiwania poetyckie młodego autora i szybką ewolucję jego poezji w tym okresie; opublikowana półtora roku później *Czerwona rękawiczka* jest książką zdecydowanie bardziej jednolitą, co sygnalizuje, że jej autor dokonał już zasadniczych wyborów formalnych i tematycznych, z kolei jej recenzje ukazywały się w końcu 1948 r. i na początku roku następnego i dlatego zapisany w nich odbiór poezji Różewicza był już zdeformowany presją ideologiczną początków stalinizacji. – Specyfika *Niepokoju* jest zazwyczaj pomijana w opisach wczesnej poezji autora *Ocalonego*, np. w *Walce o oddech* dwie pierwsze książki poetyckie Różewicza potraktowane zostały łącznie, jako jego „podwójny debiut” (D, 71).

⁴ Warto tu przywołać przykład co prawda chronologicznie późniejszy, ale o tyle interesujący – i, podkreślam, jednak wyjątkowy – że rzeczywiście wydaje się dokumentować przypadek czytelniczego „szoku”: w 1954 r. w dyskusji na temat twórczości autora *Ocalonego*, Jan Bolesław Ożóg stwierdził otwarcie: „Poezja Różewicza jest trudna do przyjęcia. Kupiłem dwa tomiki jego wierszy, oba spaliłem.”, przy czym zasadniczy opór Ożoga budził zrywający z polską tradycją poetycką „brak rygorów”, „metodycznie barbarzyńska” forma tej poezji; w takim sposobie pisania wierszy widział on działanie poety awangardowego nastawionego na świadome bulwersowanie odbiorców – „epatowanie za wszelką cenę. Nie można sądzić, że jest to nowość. Prostota Różewicza jest tylko wyrafinowaniem.” *Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 31, 8 VIII.

Natomiast wojenna tematyka niektórych wierszy Różewicza – utwory o tej tematyce w *Niepokoju* bynajmniej nie dominowały – uznawana była za „typową dla twórczości najmłodszego pokolenia”⁵ i postrzegana przez pryzmat literatury pacyfistycznej i ekspresjonistycznej sprzed dwóch dekad („Jakże bliskie i znane już nam jest to głębokie zawrodozenie «ocalonego, prowadzonego na rzeź». Oto staje przed nami znów widmo pokolenia wchodzącego w życie po pierwszej wojnie światowej.”⁶), w efekcie nie poświęcano jej szczególnej uwagi, a jeden z recenzentów w ogóle pominął ją milczeniem⁷.

Jakkolwiek zapisany w recenzjach styl odbioru pierwszych czytelników *Niepokoju* może dziś zaskakiwać, nie jest niezrozumiały. Motywują go niewątpliwie ówczesne wyobrażenia na temat poezji i sposobów pisania o niej. Ale motywuje go przede wszystkim... *Niepokój*, zbiór wierszy, który ukazał się wiosną 1947 roku. Była to obszerna książka poetycka⁸, w której znalazły się utwory diametralnie niekiedy różne zarówno pod względem formalnym, jak i tematycznym („Wiele tu jeszcze elementów – przy rzadkiej ich piękności i odwadze poetyckiej – niezdecydowania, wiele rozmaitych źródeł inspiracji, które nieraz wydają się nawzajem wykluczać i wymagać będą w przyszłości, dla osiągnięcia ostatecznej dojrzałości, oczyszczenia i zdecydowanego wyboru.”⁹) i pierwsi czytelnicy musieli zmagać się z niekonsekwencjami *Niepokoju* w całym ich, jeżeli tak się można wyrazić, bogactwie („Im bardziej zagłębialiśmy się w lekturę, tym sprzeczności stają się liczniejsze.”¹⁰), co powodowało, że generalnie pozytywne oceny tomu poetyckiego młodego autora zaprawione były nierzadko dystansem lub sceptycyzmem. Na przykład Stefan Lichański konkludował:

W tej chwili liryka jego sięgająca od hymnicznego patosu skargi *Lamentu* do czysto opisowego felietonu, od tragicznych akordów odbywanej za całe pokolenie spowiedzi (*Ocalony*) do błahej ekwilibrystyki słownej (*Z notatek*) jest po prostu wyrazem wszechstronnych możliwości rozwojowych talentu, który jeszcze ze swej fazy mgławicowej nie wyszedł, choć zaczyna się już powoli krystalizować. [...] wynikiem będzie albo wykrytowanie się nowego silnego i samodzielnego talentu, albo jeszcze jedno z rozczarowań związanych z ukazywaniem się i znikaniem z horyzontu życia literackiego rozmaitych «dobrze zapowiadających się» młodzieńców.¹¹

Sceptycyzm Lichańskiego i innych czytelników *Niepokoju* w latach 40. był usprawiedliwiony zawartością książki młodego poety. Powtarzam to stwierdzenie, ponieważ Różewicz nigdy potem nie przedrukował *Niepokoju* w oryginal-

⁵ S. Lichański, *Dwa pokolenia awangardy*, „Twórczość” 1948, z. 1, s. 93.

⁶ B. Ostromęcki, *Niepokój*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 29, 5 X.

⁷ Zob. W. Kiwilszo, *Dlaczego poezja niepokoju?*, „Wieś” 1948, nr 6, 8 II.

⁸ Dla porównania: *Niepokój* zawierał 54 wiersze, *Czerwona rękawiczka* – 35.

⁹ H. Vogler, *Niepokój poety*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 15, 13–18 VI.

¹⁰ A. Braun, *Zaczarowany flet*, „Po prostu” 1947, nr 6, 20 X.

¹¹ S. Lichański, *Dwa pokolenia awangardy*, s. 94.

nym kształcie. W zbiorowych wydaniach swoich wierszy „przepisywał”¹² zawartości tomu z 1947 roku: ograniczył wewnętrzne zróżnicowanie i wyeliminował jaskrawe sprzeczności przez usunięcie kilkunastu wierszy i poddanie większości pozostałych stylistycznym retuszom, zmierzającym do ich „sprozaizowania”. Celem tych zabiegów było zredukowanie śladów młodzieńczej fascynacji poezją Przybosa, jak to ujął Skrendo, „Różewicz nie tylko pomija wiersze zdradzające genealogię Przybosiowską, niektóre także przerabia, aby pokrewieństwo takie zatrzeć”¹³.

Ale nie tylko ze względu na temat mojego szkicu ciekawszy i ważniejszy wydaje się inny aspekt redaktorskich zabiegów Różewicza: zlikwidowanie zróżnicowania w obrębie utworów mówiących o doświadczeniu wojny i jego konsekwencjach. W *Niepokoju* znalazły się wiersze ukazujące dojmujące ciążenie tego doświadczenia, aż po skrajną, obezwładniającą traumę zapisaną w emblematycznym poemacie dla Różewicza *Ocalonym*. Ale książka opublikowana w 1947 roku zawierała także utwory pokazujące zupełnie inną reakcję na wojnę: niepozbowione dwuznaczności estetyzowanie dramatycznych wydarzeń za pomocą Przybosiowskich metafor (*Pacyfikacja*), czy, bardziej subtelnie, próbę powiązania estetycznego dystansu z gestem konsolacyjnym wobec tych, którzy stracili bliskich (*Śmierć podchorążego*), a także potraktowanie pamięci o „umarłych za wolność / i prawdę towarzyszach broni” jako moralnego zobowiązania i wręcz bodźca do działania w powojennym świecie, działania, którego celem jest zdobycie „sławy” – zapewne literackiej – „słodkiej jak oko samy” (*Walka*). Wszystkie te trzy wiersze autor *Ocalonego* skazał potem na zapomnienie¹⁴.

W opowiadaniach Borowskiego i Szczepańskiego – *nb.* znanych już czytelnikom *Niepokoju*¹⁵ – bulwersowała drastyczność realiów, ale bardziej jeszcze wizja wojny jako moralnej katastrofy, która dotknęła także więźniów hitlerowskich obozów czy walczących z Niemcami polskich partyzantów. W wierszach

¹² Określenie Andrzeja Skrendy, zob. *Przepisywanie Różewicza* [w:] tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012.

¹³ A. Skrendo, *Przybos i Różewicz. Paralela* [w:] A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 149; *nb.* we wskazywaniu przyczyn zabiegów redakcyjnych, jakim Różewicz poddał *Niepokój*, Skrendo nie jest konsekwentny i w późniejszym *Przepisywaniu Różewicza* daje inną, „postmodernistyczną” ich interpretację.

¹⁴ Dokładniejszy opis osobliwości *Niepokoju*, a także analizę przywołanych tu wierszy daje w szkicu „*Niepokój*” – *niemal zapomniany tom poetycki Tadeusza Różewicza z 1947 roku*, „Pamiętnik Literacki” (w druku).

¹⁵ Na rok przed ukazaniem się książki poetyckiej Różewicza, w słynnym – i dlatego słynnym – kwietniowym numerze „*Twórczości*” rocznika 1946 opublikowano dwa oświęcimskie opowiadania Borowskiego – *Dzień na Harmenzach*, *Transport Sosnowiec–Będzin* – od razu w aurze kontrowersji, poprzedzono je bowiem dystansującą notą redakcyjną, a w przypadku drugiego utworu zmieniono tytuł, usuwając drastyczną ironię grzecznościowego zwrotu wersji oryginalnej: *Proszę państwa do gazu*. Nie mniej kontrowersyjne dla ówczesnych czytelników *Buty* Szczepańskiego wydrukowano w „*Tygodniku Powszechnym*” w lutym 1947 r. (nr 6 z 9 II).

Niepokoju podobną wizję przynosi *Ocalony* czy *Lament*, jest ona jednak osłabiana czy nawet neutralizowana i odmiennym spojrzeniem na wojnę i jej konsekwencje w *Walce* czy *Śmierci podchorążego*, i sąsiedztwem utworów, w których można widzieć, jak to ujął Lichański, „błądą ekwilibrystykę słowną”.

Niespójności i niekonsekwencje *Niepokoju*, ujawniające się także w sposobie potraktowania tematu wojny, pozwalają zrozumieć to, co Drewnowski nazwał „niesprawiedliwością” w pierwszych reakcjach na wiersze Różewicza, co więcej, każą się zastanawiać, na ile poczucie „niesprawiedliwości” jest tu w ogóle uzasadnione, czy nie jest jedynie błędem anachronicznej perspektywy. Ujmując rzecz w nie tyle metaforycznym, ile synekdochicznym skrócie: w przeciwieństwie do autora *Walki o oddech* piszącego swoją książkę 40 lat później, Lichański w 1947 roku po lekturze *Niepokoju* nie miał podstaw, aby uznać akurat *Ocalonego*, z jego sprozaizowaną stylistyką i tematem wojennej traumy, za utwór jednoznacznie określający kierunek, w którym pójdzie młody poeta.

Oryginalna wersja *Niepokoju* z 1947 roku pozwala zrozumieć, dlaczego książka Różewicza nie bulwersowała tak, jak bulwersował swoimi opowiadaniem Borowski. I wypada dodać, bo choć są to kwestie powiązane, to nie tożsame, pozwala zrozumieć, dlaczego paralela Różewicz–Borowski w recenzjach *Niepokoju* się nie pojawia, choć byłoby to już teoretycznie możliwe.

2

Wiersze Różewicza z opowiadaniem Borowskiego jako pierwsza skojarzyła Anna Kamieńska w recenzji *Czerwonej rękawiczki*. Było to uzasadnione pojawieniem się w tym tomie utworów – *Odwiedziny*, *Monolog spreparowanej skóry* z dyptyku *Przystosowanie* – przywołujących grozę hitlerowskich obozów koncentracyjnych; o *Monologu...* pisała Kamieńska, że „Wstrząsający to komentarz liryczny do pozornie beznamietnej relacji Borowskiego”¹⁶. W omówieniu wierszy „najbardziej może utalentowanego, wrażliwego i o wyjątkowym poczuciu moralnym poety najmłodszego pokolenia literackiego” pojawiło się też ważne *signum temporis*: łagodzony przez wyrazy uznania, ale wyraźnie zaznaczany dystans do „ideologicznego minimalizmu” Różewicza, nie potrafiącego zerwać z „moralno-polityczną obsesją” wojny. Ten gest dystansu odsyła do historycznoliterackiego kontekstu: recenzja Kamieńskiej ukazała się pół roku po szczecińskim zjeździe literatów, na którym ogłoszono obowiązywanie doktryny realizmu socjalistycznego. Ale warto też pamiętać, że, jak już wspomniałem, *Czerwona rękawiczka* była tomem bardziej formalnie i tematycznie jednolitym niż *Niepokój*, co niezależnie od nacisku politycznych uwarunkowań mogło rodzić wrażenie, że wojenna „obsesja” Różewicza mimo upływu czasu jedynie się intensyfikuje.

¹⁶ A. Kamieńska, *W kręgu „Niepokoju”*, „Wiś” 1949, nr 28, 10 VII.

Skojarzenie Różewicza z Borowskim podjął Jan Błoński w recenzji następnego tomu poetyckiego Różewicza *Pięć poematów*, przy czym u Błońskiego nie jest to już tylko skojarzenie motywowane pojedynczymi wierszami, ale generalna „paralela”, którą „warto by przeprowadzić” między twórczością obu pisarzy, na razie zarysowana skrótowo, choć z rozmachem: „ten sam w ogólnym zarysie krąg zainteresowań, to samo podejście do faktów, ten sam – ze wspólnych źródeł pochodzący – brutalizm, pozorny nihilizm rygorystycznego do obłądu i pozbawionego jednocześnie złudzeń moralisty, to samo akcentowanie praw biologii, nieuchronnego jarzma człowieka”¹⁷. Paralela Różewicz–Borowski wyraźnie Błońskiego fascynowała, rozwinął ją potem w referacie z 1954 roku inicjującym dyskusję o poezji Różewicza, której zapis opublikowano następnie w „Życiu Literackim” (i w której wziął udział między innymi Jan Bolesław Ożóg). Ale najbardziej znany i najbardziej wpływowy wariant tej paraleli Błoński dał w *Szkicu portretu poety współczesnego*, który ukazał się w 1956 roku w jego książce *Poeci i inni*. Poświęcony Różewiczowi *Szkieł portretu* odegrał bardzo ważną rolę w dziejach recepcji wczesnej poezji autora *Niepokoju*, ustanawiając sposób jej lektury do dziś właściwie niekwestionowany i obowiązujący. Trzydzieści lat później Drewnowski widział w Błońskim „najskrupulatniejszego i najsurowszego interpretatora początków tej twórczości” (D, 73), po kolejnych dwudziestu latach Skrendo powtarza tę ocenę właściwie bez zmian („najlepszy komentator twórczości młodego Różewicza”¹⁸). Uznanie dla sądów zawartych w *Szkicu portretu* tym bardziej uderza, że Błoński, początkowo entuzjastycznie nastawiony do twórczości Różewicza (*Szkieł zamykały wykrzyknienia: „[...] jakaż od Niepokoju po Uśmiechy rewelacja poezji! Jaka szansa prawdy!... Naprawdę – niezwykła.”; B, 264*¹⁹), potem, w latach 60. entuzjazmu już nie wykazywał i zaczął o Różewiczu wypowiadać się krytycznie, co ci sami badacze mu wypominają²⁰.

Szkieł portretu skodyfikował model lektury wczesnej poezji Różewicza ufunudowany – w tym momencie obie te kwestie zostały ze sobą ściśle powiązane – na paraleli Różewicz–Borowski. Tekst Błońskiego jest błyskotliwy i efektowny: rozpoczyna się parafrazą biblijną i zrównaniem doświadczenia wojennego zapisanego w utworach obu autorów:

Na początku była wojna. Zjawisko pozaludzkie, przerażające, nadnaturalne. Mówiono: «obsesja wojenna», «zarażeni śmiercią». Można by powiedzieć także: Borowski. Różewicz odezwał się wprawdzie po wojnie, ale nie należy do powojennego pokolenia. Miejsce trzeba mu wyznaczyć między Baczyńskim a Borowskim, wśród tych, dla których wojna była pierwszym i ostatecznym doświadczeniem. [...] Różewicz był oczywiście bliżej Borowskiego. Bliżej, bardzo blisko. Wojna

¹⁷ J. Błoński, *Pogłosy i zapowiedzi*, „Wiś” 1950, nr 25, 25 VI.

¹⁸ A. Skrendo, *Przedem Różewicz*, s. 17.

¹⁹ Tak lokalizuję cytaty i odwołania do *Szkicu portretu poety współczesnego* Błońskiego [w:] tegoż, *Poeci i inni*, Kraków 1956.

²⁰ Zob. D, 18–19; A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 50–54.

– katastrofa moralności; wojna – koszmar fizjologiczny. Oto formuły ustosunkowania. Świat to obóz koncentracyjny, w którym więźniowie wyrzynają się nawzajem. Więźniowie zaś – to przede wszystkim zmaltretowane ciała, rany, wrzody, kalectwa, to kłęбки zwierzęcych odruchów strachu, cierpienia, okrucieństwa. (B, 221)

I jeszcze jeden cytat:

Wojna jest bowiem dla Różewicza także katastrofą moralności. Pokój (i spokój małego miasteczka) stwarza ustalony i przyjęty schemat pojęć o człowieku. [...] «Nie ma niespodzianek: człowiek nie przekracza swoich granic» – zdaje się mówić doświadczenie spokojnego życia. Obóz masowej śmierci, mord na co dzień, zbrodnia jako zasada postępowania – oto rzeczy, których nie sposób wziąć poważnie: nie wchodzi do rachunku, nie można ich sobie wyobrazić. Jednak można. Są niespodzianki i nie ma granic dla człowieka ani w złym, ani w dobrym. Schemat okazuje się fałszywy [...]. (B, 223–224)

Retoryka Błońskiego jest bardzo ekspresywna, ale warto potraktować ją z dystansem. Dostrzec wtedy można, że paralelę Różewicz–Borowski Błoński ufundował na daleko idącej ekstrapolacji. Dobrze to widać w drugim cytacie, w którym mowa już tylko o autorze *Niepokoju*: o ile przywołanie perspektywy małego miasteczka odsyła do realiów pojawiających się w jego wierszach (i do biografii autora), o tyle wyliczenie „obóz masowej śmierci, mord na co dzień, zbrodnia jako zasada postępowania” najwyraźniej wywiedzione zostało z prozy Borowskiego (i jego biografii). W ten sposób paralela Różewicz–Borowski została oparta na milcząco przyjmowanym założeniu, że podobieństwo „formuł ustosunkowania” wynika z podobieństwa życiowych doświadczeń obu autorów. Jest to jednak założenie, które źle znosi próby weryfikacji – i w kontekście utworów Różewicza, i w kontekście jego biografii. Problem ujawnia się już zresztą w *Szkicu portretu*, którego retoryka jest w tym względzie niespójna. Gdy Błoński pisze konkretniej o „ciężarze wspomnień” związanych z przeżyciami partyzanckimi Różewicza, wyliczenie wywiedzione z Borowskiego zastępuje jednak innym, które w dodatku w takim zestawieniu wypada błado i ogólnikowo: „wszy, brud, pogarda i obojętność” (B, 225).

Wojenne losy autora *Niepokoju* i autora *Pożegnania z Marią* były zdecydowanie różne. W biografii Różewicza nie tylko nie było „obozu masowej śmierci”, ale, jak pozwalają sądzić jego utwory, nie było też „mordu na co dzień, zbrodni jako zasady postępowania”; najbardziej znaczące w tej biografii przeżycia z okresu służby w partyzantce nie miały tak jednoznacznego i tak ekstremalnego charakteru. Pokazuje to chociażby *Niepokój*: w wierszach *Przemarsz przez wieś* i *Postój* Różewicz dał pozbawiane dramatyzmu, pogodne obrazki z partyzanckiego życia i trudno byłoby nawet próbować szukać ich odpowiedników w obozowej prozie Borowskiego.

Na odmiennosc doświadczeń w większym jeszcze stopniu wskazują wystające z wojennych doświadczeń Różewicza jego opowiadania, publikowane

w prasie literackiej od 1945 roku i zebrane w tomie *Opadły liście z drzew* wydanym w roku 1955. Okupacyjna codzienność, konspiracja, partyzantka ukazane są w nich bez patosu i heroizacji, nie ma jednak w tych utworach „katastrofy moralności”, nie ma też „koszmaru fizjologicznego”, który można by zasadnie zestawiać z ekstremalnymi warunkami, w jakich wegetują i umierają więźniowie obozów koncentracyjnych w prozie Borowskiego. „Fizjologia” w opowiadaniach Różewicza to ukazanie trywialności życia w prymitywnych warunkach leśnego oddziału, to brud, zaduch panujący w ziemiankach, pęcherze na nogach, wszy, ale nie „zmltretowane ciała, rany, wrzody, kalectwa”²¹; w opowiadaniach tych nie ma także „masowej śmierci” – w całym zbiorze przedstawione są tylko dwie śmierci, wyraźnie zindywidualizowane²².

Dodać wypada, że z dzisiejszej perspektywy, gdy dostępne są fragmenty dzienników Różewicza z okresu partyzantki, wrażenie niewspółmierności doświadczeń wojennych autora *Niepokoju* i autora *Proszę państwa do gazu* może się jedynie umacniać. Dominujący motyw w opublikowanym fragmencie tych dzienników to fatalny stan fizyczny i psychiczny młodego partyzanta, jego nastroje depresyjne, które nie są jednak efektem obcowania z „mordem na co dzień”, ani nawet egzystowania w prymitywnych warunkach, ale wynikają z poczucia „całkowitego osamotnienia w tej wielkiej gromadzie ludzkiej”, czyli w partyzanckim oddziale²³.

W *Szkicu portretu* Błoński opowiadania z tomu *Opadły liście z drzew* pominął milczeniem. Formalnie było to usprawiedliwione, skoro zajmował się portretem „poety”, ale, jak można podejrzewać, był to także swego rodzaju unik, przemilczane bowiem zostały utwory, które komplikowałyby paralelę Różewicz–Borowski, i być może, aby to uzasadnić, autor opatrzył *Szkic portretu* datą „1954” (B, 264), datą niewiarygodną²⁴.

²¹ Znamienne są kłopoty Drewnowskiego z ukazaniem „koszmaru fizjologicznego wojny” u Różewicza. Najwyraźniej zainspirowany konstatacjami Błońskiego, Drewnowski orzeka obecność „koszmaru” w poezji autora *Niepokoju*, ale jest jednocześnie zmuszony stwierdzić, że „tej fizjologii [...] nie było wiele” i tłumacząc także to dyscyplinującym wpływem Przybosa, odsyła do opowiadań z tomu *Opadły liście z drzew* „gdzie fizjologia wojny wprost się panoszy” (D, 73) – jednak gdy omawia ten tom opowiadań (D, 114–116), stwierdzenie to nie znajduje żadnego rozwinięcia i uzasadnienia.

²² W opowiadaniu *Synowie* opisana została śmierć młodego konspiratora zastrzelonego w czasie próby ucieczki z łapanki; z kolei w tytułowym opowiadaniu zbioru ginie partyzant Maks, co jest wydarzeniem nie tyle nawet tragicznym, ile groteskowym i absurdalnym: Maks wracając z patrolu potknął się i w efekcie postrzelił śmiertelnie z własnej broni.

²³ Zob. T. Róże w i c z, *Dziennik z partyzantki (Akcja „Burza”)* [w:] tenże, *Proza 2*, Wrocław 2004, *Utwory zebrane*, s. 226.

²⁴ I to niewiarygodną po dwakroć. Po pierwsze, Błoński na pewno pracował nad *Szkicem* w 1955 r., skoro uwzględnił *Uśmiechy*, wydany wtedy zbiór utworów satyrycznych i humorystycznych Różewicza, również prozatorskich, choć nie uwzględnił już wydanego w tymże roku jego nowego tomu poetyckiego *Srebrny kłos*. Po drugie – niektóre sądy autora *Szkicu portretu*, zwłaszcza polemiczne wobec socrealistycznej oceny poezji Różewicza (będzie o tej polemice da-

Można się zastanawiać, czy, wbrew późniejszym opiniom, Błoński rzeczywiście zasłużył na miano „najskrupulatniejszego” czytelnika Różewicza. Formułując taką wątpliwość nie po to jednak, by kwestionować historycznoliterackie fakty: to, że autor *Szkicu portretu* za takiego czytelnika uchodził (i uchodzi), a przede wszystkim to, że jego tekst odegrał bardzo ważną rolę w dziejach recepcji wczesnej poezji Różewicza, kanonizując między innymi jej zestawianie (i samą zestawialność) z prozą Borowskiego.

Chcę natomiast zwrócić uwagę na aspekt *Szkicu portretu* zazwyczaj pomijany i co za tym idzie niedoceniany, na związek pojawiających się w nim sformułowań i sądów z historycznoliterackim kontekstem. *Szkic portretu* nosi bowiem wyraźne piętno czasu, w którym powstał: jest tekstem „odwilżowym”. W tym przypadku oznaczało to przede wszystkim próbę dowartościowania utworów zapisujących doświadczenie II wojny światowej i okupacji, doświadczenie, które – trzeba tu oczywiście pamiętać o perspektywie połowy lat 50. – „w świadomości narodu sięgnęło [...] głębiej, niż zdaje się naszej literaturze” (B, 224). Błoński ujął to w eufemistycznym stylu koniecznym ze względów cenzuralnych, a jego czytelnicy mogli sobie dopowiedzieć, że temat wojny i okupacji był rugowany przez obowiązujący w socrealizmie optymizm i nastawienie na radosną przyszłość, i jeżeli się pojawiał, to w deformującym ujęciu stalinowskiej interpretacji ideologicznej.

„Odwilżowa” w *Szkicu portretu* była pozytywna ocena utworów zapisujących grozę wojny i powojenną traumę właśnie jako grozę i traumę, a nie wariant konfliktów klasowych. Postawa krytyka współgrała z „odwilżową” postawą samego Różewicza, który w opublikowanym w 1954 roku tomie poetyckim *Równina* powrócił do tematu wojny, choć poddanego jeszcze odpowiednim ideologicznym retuszom. Pisząc o *Równinie*, Błoński zresztą ten „powrót do starych spraw wyobraźni” ocenia niejednoznacznie („Czy to zarzut? I tak, i nie.”; B, 255), mimo że wcześniej podkreślał jako wartość poezji Różewicza właśnie to, że jej autor „nigdy nie zaparł się swego wojennego doświadczenia” (B, 224). Zapewne w intencji Błońskiego nie było między tymi stwierdzeniami konfliktu, ponieważ odnosiły się do różnych kwestii. W pierwszym przypadku chodziło o perspektywę rozwoju poezji Różewicza, w drugim – o jej obronę przed atakami socrealistów, którzy zarzucali autorowi *Niepokoju* uporczywe trwanie przy temacie wojny, a także „drobnomieszkańską” perspektywę w postrzeganiu rzeczywistości Polski powojennej, kraju „w którym dokonuje się rewolucja”

lej mowa) wskazują na zaawansowaną już „odwilż” w życiu literackim, a więc na okres późniejszy niż rok 1954. Jako całkowicie pewny *terminus ante quem* ostatecznej krystalizacji sformułowań i twierdzeń *Szkicu* można przyjąć dopiero maj 1956 r., wtedy bowiem oddano książkę *Poeci i inni* do składania (informację podaje za zawartą w książce metryczką wydawniczą).

– poetę „Uleczyć może tylko związek z nurtem, który tworzy historię i lepszy świat, z nurtem walki klasy robotniczej o socjalizm”²⁵.

W *Szkicu portretu* Błoński otwarcie, choć ostrożnie kwestionuje opinie i oceny krytyki socrealistycznej:

Czyżby Różewicz widział wojnę jako «typowy mieszcuch: wojna nie jest zjawiskiem społecznym ani politycznym, lecz takim samym nieszczęściem jak choroba, zatrucie się gazem czy epilepsja»? Nie, to nieprawda. Cierpienia nie można oddać w wieczną dzierżawę «mieszcuchowi». Istnieją jakby stopnie reakcji na zjawiska takie jak wojna. Jest spojrzenie intelektu, rozważa, historii; ale są także przejawy elementarnej buntu przeciw śmierci, wspólne każdemu ludzkiemu ciału, powszechne każdemu cierpiącemu człowiekowi. Także temu, który umie spojrzeć z wysokości historii. (B, 223)

Błoński cytuje tu artykuł Brauna z 1951 roku – dla autora *Szkicu portretu* był on już „jawnym dowodem szaleństwa, jakie ogarnęło wówczas niektórych” (B, 273) – ale polemizuje też, choć tego już nie akcentując, z... Tadeuszem Borowskim, z jego głośną samokrytyką z początku roku 1950²⁶, a w jakiejś mierze, i trudno powiedzieć, do jakiego stopnia świadomie, polemizuje również z samym sobą²⁷.

Warto zauważyć, że polemika z interpretacjami socrealistycznymi rzutowała na „skrupulatność” Błońskiego, nie sprzyjała bowiem niuansowaniu uwag analitycznych. Przeciwnie, poręcznym retorycznym chwytem stało się całkowite zrównanie poezji Różewicza z drastyczną w realiach obozową prozą Borowskiego. Chwytem atrakcyjnym chociażby dlatego, że pozwalał marginalizować zaangażowania Różewicza w socrealizm, poprzez położenie akcentu na te motywy i wątki w jego twórczości, które wedle zgodnej opinii samych socrealistów – socrealistyczne nie były.

Przede wszystkim jednak zacytowany fragment *Szkicu portretu* świetnie pokazuje, skąd brała się swoista „odwilżowa” atrakcyjność Borowskiego, i co

²⁵ Cytowane wyrażenia pochodzą z głośnego w pierwszej połowie lat 50. krytycznego opisu twórczości Różewicza autorstwa Andrzeja Brauna, *O poezji Tadeusza Różewicza*, „Nowa Kultura” 1951, nr 16, 22 IV.

²⁶ „Mój antyfaszizm wywodził się z chęci moralizowania, z urażonego protestu mieszczańskiego [...]. Nie widziałem klasowego oblicza faszyzmu [...] krytykować ustrój burżuazyjny można tylko ustami marksisty. Wszelka inna krytyka jest zamaskowaną obroną [...]. [...] Nie umiałem klasowo podzielić obozu, przeżywając w gruncie rzeczy nie wiedziałem, co przeżywam. Zabawiałem się w ciasny empiryzm, behawioryzm i jak to tam się nazywa. Miałem ambicje pokazania «prawdy», a skończyłem na obiektywnym przymierzu z ideologią faszystowską.” T. B o r o w s k i, *Rozmowy*, „Odrodzenie” 1950, nr 8, 19 II.

²⁷ Począwszy od *Czerwonej rękawiczki* Błoński towarzyszył kolejnym tomikom poetyckim Różewicza recenzjami, istotną część *Szkicu portretu* też stanowią omówienia poszczególnych tomików – które jednak najczęściej niewiele mają wspólnego z owymi recenzjami, niekiedy zawierają oceny zdecydowanie odmienne. Tak jest np. w przypadku wiersza *Opowiadanie spreparowanej skóry*, por. J. B ł o ń s k i, *Poezja Różewicza*, „Twórczość” 1949, z. 7, s. 115 – B, 240.

za tym idzie swoista „odwilżowa” atrakcyjność paraleli Różewicz–Borowski. Autor *Dnia na Harmezach* opisał doświadczenie wojenne w skrajnym wariacie lagrowym i było to doświadczenie, jak zaznacza Błoński, „powszechne każdemu cierpiącemu człowiekowi”, rozgrywające się na poziomie ciała, na elementarnym poziomie egzystencjalnym. Ta fundamentalna uniwersalność pozwalała zawiesić „spojrzenie z wysokości historii”, pominąć obligatoryjne w socrealizmie formuły interpretacji i oceny ideologicznej.

Pouczające jest zestawienie *Szkicu portretu* z referatem Błońskiego inicjującym w 1954 roku dyskusję o poezji Różewiczu. Narzucają się podobieństwa między tymi tekstami (co motywowało zapewne decyzję autora, aby przypisać im tę samą datę): w obu pojawiają się te same sformułowania, zdania, a nawet większe fragmenty. Jednak ostatecznie ważniejsze i ciekawsze od podobieństw są tu różnice.

Najważniejsza to właśnie obecność – jeszcze – w chronologicznie wcześniejszym referacie ideologicznej oceny, choć – już – w formie stosunkowo łagodnej, przypominającej bardziej Kamińską z początków socrealizmu niż Brauna z jego zenitu. W 1954 roku Błoński zaznaczał jeszcze:

Praktyczną moralnością dwudziestolecia był humanitaryzm; rozpacz Różewicza jest rozpaczą rozczarowanego humanitarysty. Remarque, ale gorzej niż Remarque, bo tamtemu pozostawała wiara w pokój, a tego kusi, żeby wszystko zobaczyć w czarnych barwach obozu.

Fragment, w którym ze względów ideowych Różewicz wypada gorzej niż Remarque²⁸, nie znalazł się już w *Szkicu portretu*, w którym w dodatku dowartościowane zostało właśnie spojrzenie na wojnę „w czarnych barwach obozu”, z kolei w referacie nie było jeszcze otwartej polemiki z „szaleństwem” Brauna. Te różnice odsyłają do ważnego, ale też trudno uchwytnego zjawiska, jakim jest wewnętrzna dynamika okresu, czy może lepiej to określając – procesu „odwilży”²⁹. Ostatecznie zresztą w *Szkicu portretu*, co też jest w tym tekście „odwilżowe”, ideologiczna interpretacja doświadczenia wojny została zawieszona, ale nie została wprost zakwestionowana i odrzucona.

W tym kontekście warto zauważyć, że w *Szkicu portretu* nie pojawia się nazwisko Jana Józefa Szczepańskiego, choć Błoński używa określenia „zarażeni śmiercią” wprowadzonego do dyskursu krytycznego właśnie w związku z głośnym pierwodrukiem *Butów*³⁰; w dodatku doświadczenie wojenne Różewicza

²⁸ Samo zestawienie Różewicza z Remarque’iem, które dzisiaj może zaskakiwać, nie było wówczas czymś niezwykłym, przeciwnie, początkowo, co świetnie widać na przykład w recenzjach *Niepokoju*, kontekstem, do którego odnoszono poezję Różewicza była literatura pacyfistyczna powstała po I wojnie światowej; zestawienie to pojawiło się również w artykule Brauna.

²⁹ Zob. celne uwagi Grzegorza Wołowca o wynikających z tej dynamiki problemach z interpretacją wypowiedzi uczestników życia literackiego połowy lat 50. (G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 164).

³⁰ Zob. kJw [K. Wyka], *Zarażeni śmiercią*, „Odrodzenie” 1947, nr 7, 16 II.

było zdecydowanie bliższe doświadczeniu Szczepańskiego niż Borowskiego – i autor *Niepokoju*, i autor *Butów* w czasie wojny walczyli w AK-owskiej partyzantce i to w tym samym rejonie Polski.

Niezależnie od tego, w jakiej mierze przemilczenie Szczepańskiego było efektem świadomej decyzji Błóńskiego – jest symptomatyczne. Gwałtowna dyskusja, jaką wywołało opublikowanie *Butów*, sprawiła, że autor tego opowiadania stał się w drugiej połowie lat 40. najgłośniejszym obok Borowskiego młodym pisarzem, który ukazywał drastyczne moralne konsekwencje wojny. Jednak z perspektywy „odwilży” połowy lat 50. ważniejsze niż podobieństwa między nimi były różnice. Podobnie jak Borowski w opowiadaniach obozowych, Szczepański pokazał w *Butach* zjawisko uniwersalne: „zarażenie śmiercią”, etyczną katastrofę, jaką przynosi za sobą wojna, ale pokazał także coś innego. Budując opowieść, w której istotnym składnikiem były dzieje grupy Azerów, uciekinierów spod władzy Stalina, którzy najpierw przyłączają się do hitlerowców, a potem poddają polskim partyzantom, zostają jednak przez nich rozstrzelani, Szczepański wprowadził motyw tragicznego uwikłania w wydarzenia II wojny światowej ludzi usiłujących przetrwać między Stalinem i Hitlerem na „skrwawionych ziemiach” Europy Środkowo-Wschodniej, by użyć określenia Timothy’ego Snydera³¹. Wprowadzenie tego motywu oznaczało wprowadzenie, chociażby w sposób bardzo oględny, historycznych i politycznych realiów i w pewnym sensie Szczepański łączył to, co dla autora *Szkicu portretu* było antyetyczne: uniwersalizm diagnozy „zarażenia śmiercią” ze spojrzeniem „z wysokości historii” – w pewnym sensie, bo oczywiście przywoływane przez Szczepańskiego realia nie dawały się uzgodnić z socrealistycznymi schematami interpretacyjnymi, co więcej, niektóre z tych realiów były praktycznie do końca PRL-u niecenzuralne i *Buty* także z tego powodu pozostały utworem wyjątkowym.

Kontekst (i kontrast) utworu Szczepańskiego pozwala lepiej dostrzec, że „odwilżowe” odchodzenie od ideologizacji doświadczenia wojny w stylu socrealistycznym nie oznaczało dążenia do ujęcia tego doświadczenia w całym jego skomplikowaniu społecznym, politycznym, historycznym. Nie oznaczało, bo w ówczesnych warunkach cenzuralnych oznaczać nie mogło, ale nie mniej ważny, a może nawet ważniejszy był tu jeszcze inny powód. Dla uczestników życia literackiego w Polsce połowy lat 50. atrakcyjniejszą alternatywą była redukująca historyczno-polityczne konkrety uniwersalizacja tego doświadczenia, ujmowanie go na tak uogólnionym czy fundamentalnym poziomie, że owe konkrety zdawały się tracić znaczenie. Wybór takiej alternatywy był reakcją na socrealistyczny dogmatyzm ideologiczny, w tym przymusowy optymizm marksistowskiej historiozofii, i oznaczał otwarcie na inne inspiracje, zarówno

³¹ Zob. T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietryk, Warszawa 2011.

literackie, jak filozoficzne. „Odwilżowy” tekst Błońskiego warto zobaczyć w kontekście swoistej mody na egzystencjalną uniwersalność, która objawi się w literaturze polskiej w drugiej połowie lat 50., wspierana „odmrożoną” recepcją utworów francuskich egzystencjalistów³² czy przyswojeniem ówczesnej nowości: dokonania teatru absurdu³³; *Szkic portretu*, choć nazwiska Sartre’a, Camusa czy Becketta się w nim jeszcze nie pojawiają, pokazuje niejako gotowość polskiej literatury połowy lat 50. na przyjęcie takich inspiracji.

W odniesieniu do poezji Różewicza tekst Błońskiego ustalał pewien wzorzec ujmowania jej początków: poezja ta, wywiedziona z wojennych doświadczeń poety zestawialnych z doświadczeniami Borowskiego, miała być wyrazem postawy „postkatastroficznej” („*Niepokój* jest dowodem nieustającego przerażenia; tomikiem postkatastroficznym właśnie.”; B, 225) nie tylko w zakresie tematyki, ale także formy („Poetyka Różewicza urodziła się z doświadczenia wojny”; B, 240). Był to model lektury zdecydowanie różny od tego, który dominował wśród pierwszych czytelników *Niepokoju*. Dla nich, jak już wspominałem, obecność tematu wojny w wierszach młodego poety była czymś tak oczywistym, że nie budzącym szczególnego zainteresowania, i nie byli skłonni do wiązania tego wątku tematycznego z poszukiwaniami formalnymi autora, w których widzieli próbę wypracowania własnego stylu poprzez, cokolwiek chaotyczne, przywoływanie różnorodnych literackich inspiracji. Jest w tym kontekście rzeczą znamioną, że w *Szkie portretu* Błoński rozmywa kwestię intertekstualnych uwikłań poezji Różewicza³⁴, a starając się wydobyć jej oryginalność, formułuje przekonanie, że była ona „szokiem” dla pierwszych

³² Pierwsze przekłady utworów Sartre’a i Camusa ukazywały się w prasie literackiej już w drugiej połowie lat 40., wtedy też zapowiadano wydanie w Polsce książek tych autorów, do czego jednak przed wprowadzeniem socrealizmu nie doszło.

³³ Symptomatyczne, że w pierwszym numerze miesięcznika „Dialog”, jednego z najważniejszych pism literackich powstałych w wyniku „odwilży”, ukazał się przekład fragmentów *Czekając na Godota* (maj 1956).

³⁴ O ile wcześniej Błoński dostrzegał w wierszach Różewicza, podobnie jak czytelnicy z drugiej połowy lat 40., „wyraźne pokrewieństwo” z awangardową poezją francuską, co demonstrował zestawiając *Ocalonego* z wierszem *Gabriel Péri* Paula Eluarda (J. Błoński, *Poezja Różewicza*, „Twórczość” 1949, z. 7, s. 113), o tyle w *Szkie portretu* ze wskazania na „pokrewieństwo”, ani z tego zestawienia co prawda nie rezygnuje, ale podkreśla, że chodzi jedynie o „pozorną wycieczkę wpływologiczną”, i stwierdza zdecydowanie: „Powtarzam: nie chodzi o wpływ, bo go nie ma, ale o analogię” (B, 239). Ta stanowczość nie zaskakuje, bo budując paralelę Różewicz–Borowski, Błoński w *Szkie portretu* stara się pokazać autora *Niepokoju* jako poetę, którego wiersze „Pozostawiając na boku dowolną retorykę tradycji, sięgają wprost do naturalnej retoryki mowy” (B, 235). Jest to jednak stanowczość nieuzasadniona, ponieważ kluczowy dla Błońskiego argument mający odsunąć od Różewicza podejrzenie o uleganie wpływom poetów francuskich – nieznamość języka – ma wątpliwą wartość: co prawda głośna *Antologia współczesnej poezji francuskiej* opracowana przez Adama Ważyka ukazała się dopiero w roku wydania *Niepokoju*, jednak przyszły autor *Ocalonego* (p.wdr. kwiecień 1946) już jesienią 1945 r. mógł czytać *Gabriela Péri* w, cytowanym także przez Błońskiego, polskim przekładzie Jana Kotta, zob. P. Eluard, *Wiersze*, „Kuźnica” 1945, nr 9, 28 X. *Nb.* Różewicz sam napisał wiersz poświęcony francuskiemu komu-

odbiorców („Materia poetycka i konwencja stylu Różewicza były tak własne, tak szokujące, że przypisywano mu bliższy związek z awangardą niż jest w istocie [...]”; B, 229). To aksjomatyczne potem w różewiczologii przekonanie nie ma uzasadnienia w opiniach pierwszych czytelników *Niepokoju*, ale ma swoiste uzasadnienie na gruncie retoryki *Szkicu portretu*: jest metonimicznym efektem rozwijanej przez Błońskiego paraleli Różewicz–Borowski – twórczość autora *Dnia na Harmenzach* (także jego publicystyka, by wspomnieć głośny atak na oświęcimską książkę Zofii Kossak-Szczuckiej w artykule *Alicja w krainie czarów* z 1947 roku) rzeczywiście w drugiej połowie lat 40. szokowała.

4

Nowy model lektury wczesnej poezji Różewicza, który kodyfikował Błoński w *Szkicu portretu*, nie był oczywiście jego wyłącznie dziełem. O „szoku”, jaki wywoływała czytana po raz pierwszy poezja Różewicza mówił w 1954 roku Ożóg i choć, jak już zazaczyłem, jego reakcja nie była reprezentatywna dla pierwszych czytelników tej poezji, to jednak pojawiła się w publikacji ważnej w dziejach jej recepcji. Co istotniejsze, dyskusja z 1954 roku dowodzi, że już po kilku latach w zapomnienie odchodziły szczegóły tużpowojennego życia literackiego, zapewne nie tyle nawet ze względu na upływ czasu, ile ze względu na gwałtowność przemian, jakim podlegało życie literackie w powojennej Polsce, najpierw włączane w socrealistyczny gorset stalinizacji, a potem „odwilżowo” się z niego uwalniające. Publikacja w „Życiu Literackim” zawiera wyrazisty i zaskakujący przykład takiego zapomnienia: Przyboś w swojej wypowiedzi niejako wziął w nawias wspomnienia współpracy z wyraźnie nim zafascynowanym młodym poetą, którego wiersze przed kilku laty wprowadzał na łamy „Odrodzenia”, i nie tylko stanowczo odrzucał pogląd, że Różewicz był jego uczniem, ale wręcz głosił, że objawił się on „jak Minerwa z głowy Jowisza”, jako poeta od razu w pełni ukształtowany i oryginalny.

Konstatacje Przybosia, a także budowany przez Błońskiego w *Szkicu portretu* i ufundowany na paraleli Różewicz–Borowski model lektury poezji autora *Ocalonego*, jakkolwiek budzą wątpliwości w świetle historycznoliterackich faktów i pierwotnej zawartości *Niepokoju*, harmonizowały w połowie lat 50. z ówczesną aktywnością literacką Różewicza i w tym także widzieć trzeba ważne źródło ich perswazyjnej mocy. I nie chodzi tylko o powstające i publikowane wówczas nowe utwory, w których Różewicz powracał do tematu wojny, ale w nie mniejszym stopniu o jego decyzje wydawnicze i działania redaktorskie dotyczące własnej twórczości, o to, co i jak autor *Ocalonego* przypominał ze swej tużpowojennej twórczości w okresie „odwilży” i Października.

niście zabitemu przez hitlerowców, w którym cytuje utwór Eluarda w przekładzie Kotta (Różewiczowski *Gabier Péri* wszedł do tomu *Wiersze i obrazy*, 1952).

W *Poezjach zebranych*, które ukazały się w 1957 roku powitane jako dzieło „najmłodszego klasyka”³⁵ Różewicz dokonał zasadniczego „przepisania” *Niepokoju*, tym samym w istotny sposób wpłynął na postrzeganie początków swej twórczości poetyckiej³⁶. Różewiczowski „przepisywanie” nie rozpoczęło się zresztą od *Poezji zebranych*. Już wcześniej, w okresie „odwilży”, wyobrażenie o początkach jego poetyckiej twórczości kształtował nie tyle odczytywany ponownie *Niepokój*, ile *Wybór wierszy* z 1953 roku, co miało niemałe znaczenie, niezależnie bowiem od intencji autora w momencie przygotowywania tej publikacji, *ex post* okazała się ona swoistą przymiarką do „przepisania” tomu z 1947 roku. *Wybór wierszy*, oparty z definicji na selekcji, zawierał zestaw utworów z *Niepokoju*, który trudno byłoby uznać za reprezentatywny: o ile tematyka wojenna w książce poetyckiej z 1947 roku nie dominowała, o tyle wśród wierszy, które w 1953 roku autor z niej przedrukował, zdecydowanie przeważały te mówiące o wojnie lub powojennej traumie i utrzymane w „sprozaizowanej”, uznanej potem za idiomatycznie różewiczowską, poetyce. A *Wybór wierszy* był z kolei ważnym punktem odniesienia dla uczestników dyskusji, której zapis opublikowano rok później w „Życiu Literackim”. Był w niej przywoływany wprost, w wypowiedzi Adama Włodka, a także pośrednio: Przyboś nazywał *Różę* „pierwszym wierszem” Różewicza – określenie, które mogłoby być kłopotliwe, gdyby nie to, że tłumaczy je kompozycja *Wyboru wierszy*, który *Róża* otwierała³⁷; perspektywa *Wyboru* tłumaczy zresztą w jakiejś mierze zdumiewającą amnezję Przybosia, jaką naznaczona jest jego wypowiedź w *Dyskusji o poezji Różewicza*³⁸.

³⁵ Zob. L. Flaszen, *Laurka dla najmłodszego klasyka*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9, 27 II–5 III.

³⁶ Kolejne zmiany do *Niepokoju*, choć już mniej zasadnicze, Różewicz wprowadzał także w następnych wydaniach zbiorowych swoich wierszy. Osobliwym rysem różewicologii jest natomiast skala oddziaływania tych edytorskich decyzji. Choć bowiem sytuację, gdy poeta poddaje selekcji i radykalnym przeróbkom wczesne utwory trudno uznać za niezwykłą, jest rzeczą uderzającą, że nawet czytelnicy profesjonalni ulegają „przepisującemu” Różewiczowi i zazwyczaj cytują jego wiersze z drugiej połowy lat 40. w kształcie ustalonym przez poetę kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt lat później. Metodologiczne wątpliwości, jakie budzi takie postępowanie, tylko się wzmagają, gdy, jak to się dzieje na przykład w monografii Drewnowskiego, autor, który miał w trakcie pracy nad książką dostęp do prywatnego archiwum Różewicza, omawia i cytuje jego utwory z lat 40., które nigdy nie zostały opublikowane (np. wiersz *Rewolucja* powstały w marcu 1945 r.; D, 83), ale wiersze z *Niepokoju* cytuje za „przepisaną” wersją z 1988 roku. Podobne wątpliwości budzi wydana niedawno monografia Jacka Łukasiewicza *TR* (Kraków 2012).

³⁷ Pierwszym wierszem w tomie z 1947 r. była *Maska*, w wydaniu z 1953 roku pominięta.

³⁸ O wrażeniach z lektury *Wyboru wierszy* Przyboś pisał wprost w liście do Różewicza z 7 IV 1954 r. Zob. *Wybór listów Juliana Przybosia do Tadeusza Różewicza* [w:] T. Różewicz, *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 143.

W latach 50. Różewicz „przepisał” swoją poezję, ale nie tylko. „Przepisywał” także opowiadania³⁹ i, co więcej, w pewnym sensie „przepisał” również, mitologizując, własną tużpowojenną biografię – w prozatorskiej *Nowej szkole filozoficznej*⁴⁰. To wspomnienie-opowiadanie, tekst o niejasnej modalności, który z jednej strony zawiera oczywiste odniesienia autobiograficzne, przywołuje okres, gdy Różewicz tuż po wojnie studiował w Krakowie i mieszkał w słynnym domu literatów na Krupniczej, z drugiej strony może być dowodem na rodzącą się w okresie Października modę na „czarną” literaturę w stylu francuskich egzystencjalistów: bohater *Nowej szkoły*, żyjący w poczuciu braku sensu, skrajnie wyalienowany i mizantropiczny („Przede wszystkim nie cierpię ludzi.”⁴¹), uderzająco przypomina bohaterów Camusa i Sartre’a⁴². Taka stylizacja ma swoją cenę: mimo niewątpliwego zakotwiczenia w biografii autora, *Nowa szkoła filozoficzna* jest niezbyt wiarygodna jako autobiograficzne świadectwo, skoro w obrazie życia pogrążonego w depresji i planującego samobójstwo bohatera tego utworu konsekwentnie została pominięta ożywiona działalność literacka Różewicza, której efektem był, i to między innymi, obszerny zbiór wierszy tworzących *Niepokój* – a także na przykład utwory satyryczne i po prostu humorystyczne drukowane przez niego tuż po wojnie w „Szpilkach” czy śląskim „Kocyndrze”. Ale taka stylizacja miała w 1956 roku również swoje niewątpliwe zalety: odświeżała, poddając aktualizującemu egzystencjalistycznemu retuszowi, postać Różewiczowskiego Ocalonego⁴³, a odniesienia autobiograficzne umacniały tendencję do utożsamiania tej postaci z autorem, utożsamienia, które stało się ważnym składnikiem interpretacyjnych stereotypów, w jakie obrosła recepcja tużpowojennej twórczości Różewicza.

W kontekście relacji Różewicz–Borowski *Nowa szkoła filozoficzna* jest interesująca z innego jeszcze powodu. Alienację i mizantropię bohatera tego utworu motywują jego wojenne doświadczenia, ale także – powojenne lektury ugruntowujące wyniesioną z wojny pesymistyczną wiedzę o człowieku, o innych i o sobie samym („Po tej wojnie wszyscy jesteśmy podejrzani.”⁴⁴). Warto przy tym zwrócić uwagę na proporcje: fragment poświęcony poruszającej lekturze

³⁹ Znaczące zmiany ujawnia zestawienie opowiadania *Ciężar* z tomu *Opadły liście z drzew* z jego pierwotną wersją opublikowaną jesienią 1945 r. w „Odrodzeniu” (nr 43, 23 IX) i noszącą tytuł *Borem, lasem...*

⁴⁰ Prwdr. „Twórczość” 1957, z. 2; utwór datowany: 1956.

⁴¹ Cyt. za: T. Różewicz, *Proza I*, Kraków 1990, s. 113.

⁴² Sam Różewicz skłonny był traktować *Nową szkołę filozoficzną* jako ważny, pionierski a niedoceniony utwór „odwilżowy” i kojarzył go z *Upadkiem* Camusa, zob. notatkę z dziennika Różewicza z 14 lutego 1958 r. (*Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”* [w:] *Proza 3*, Wrocław 2004, *Utwory zebrane*, s. 332–333).

⁴³ Warto odnotować, że zabieg ten okazał się z perspektywy lat kontrowersyjny nawet dla Tadeusza Drewnowskiego – *Nowa szkoła filozoficzna* to w *Walce o oddech* bodaj najbardziej krytycznie oceniony utwór Różewicza; zob. D, 116.

⁴⁴ T. Różewicz, *Proza I*, Kraków 1990, s. 118.

obejmuje kilka akapitów, natomiast wzmianka o wojennych przeżyciach bohatera ogranicza się do informacji, że walczył w partyzantce. Lektury ukazane więc zostały jako ważny czynnik utrwalający czy wręcz współtworzący „post-katastroficzną” traumę bohatera. Ten detal *Nowej szkoły filozoficznej* można potraktować jako autobiograficzną aluzję, która pozwala inaczej spojrzeć na relację Różewicz–Borowski – nie w kategoriach paraleli, jak chciał Błoński, ale w kategoriach wpływu, relacji intertekstualnej.

Tuż po wojnie Różewicz, jak zresztą wszyscy wówczas, poznawał dokumentalne i literackie świadectwa i opisy hitlerowskich zbrodni i zapewne czytał głośne od początku oświęcimskie opowiadania Borowskiego. W przypadku autora *Warkoczka* lektury te, zwłaszcza przynoszące wiedzę o jednym z najbardziej ekstremalnych doświadczeń II wojny światowej: doświadczeniu hitlerowskich obozów, w znaczącym stopniu wpłynęły na zakres pojawiających się w jego wierszach odniesień i aluzji do wydarzeń z okresu wojny, stały się na równi z własnymi przeżyciami młodego poety składnikiem doświadczenia wojennego, któremu dawał wyraz w swojej poezji, współtworzyły jej „postkatastroficzną” aurę⁴⁵.

Stwierdzenie powyższe wydawać się może ryzykowne, bo choć trudno wątpić w to, że Różewicz czytał oświęcimskie opowiadania Borowskiego, brak świadectw tej lektury i jej szczególnego oddziaływania. Jednak dzięki odkryciu Arkadiusza Morawca stwierdzenie to zyskuje mocne, choć pośrednie podstawy. Morawiec pokazał, że jedną z najważniejszych powojennych lektur Różewicza musiała być relacja Rudolfa Redera z obozu zagłady w Bełżcu, opublikowana na początku 1946 roku – Różewicz parokrotnie wykorzystał tę relację w swoich utworach i to w formie kryptocytatów⁴⁶, tym samym niejako przy-swajając sobie tę lekturę.

Mamy tu więc do czynienia ze zjawiskiem dwuznacznym: z jednej strony tak daleko idące oddziaływanie relacji Redera poświadczało jej wstrząsającą, traumatyzującą moc, z drugiej jednak strony oznaczało literacką mistyfikację, ukrycie tekstowego źródła inspiracji – Różewicz nigdy nie przyznał się do wykorzystania w swojej twórczości tej relacji. Co o tyle nie zaskakuje, że jed-

⁴⁵ Ciekawym świadectwem odbioru wierszy Różewicza, w których krąg odniesień do wydarzeń wojny został rozszerzony o hitlerowskie obozy, jest recenzja Włodzimierza Maciąga z *Czerwonej rękawiczki*: można odnieść wrażenie, że wedle Maciąga doświadczenie wojenne poety obejmowało także hitlerowski obóz koncentracyjny („Poezja Różewicza oddycha wspomnieniem okupacji [...] Oto obrazy matki, która utraciła synów, oto ludzie z obozu – kobieta z uciętymi włosami, uciekający więzień, oto własne refleksje przebytej kaźni.”), recenzent zbudował wręcz synonimie „poezja Różewicza, poezja obozu” (W. Maciąg, *Drogi wyjścia z kręgu awangardy*, „Twórczość” 1949, z. 7, s. 109, 110). Ale nie mniej interesujące jest też to, że choć ta synonimia mogłaby być dobrym punktem wyjścia dla, tak potem oczywistej, paraleli Różewicz–Borowski, paralela ta, ani nawet nazwisko Borowskiego w tekście Maciąga z 1949 r. się nie pojawiły.

⁴⁶ Zob. A. Morawiec, *Tadeusza Różewicza wycieczka do muzeum (i biblioteki)*, „Czytanie Literatury” 2013, nr 2, s. 19–24.

nym z aksjomatów tużpowojennego życia literackiego, którego atmosfera miała istotny wpływ na preferencje i wybory młodego poety, była niechęć do „literatury”, wyznawana i deklarowana tak powszechnie, że jej artykulację zaczerpnąć można na przykład z ówczesnych tekstów... Przybosis: „Dziś razi nas «literatura», próba artystycznego opracowania piekła okropniejszego, niż ostatnie kręgi dantejskie, wydaje się czymś nieprzyzwoitym – gdy już suche wyliczenie faktów miażdży”⁴⁷. To, co robił Różewicz w *Warkoczuku* i *Rzezi chłopców*, wierszach, rozpoczynających się od, jak dowiódł Morawiec, cytatów z relacji Redera, było właśnie „próbą artystycznego opracowania piekła” – stąd towarzysząca tym wierszom mistyfikacja, zawierająca się w słynnej adnotacji „Muzeum-Oświęcim 1948” i zacierająca ich intertekstualne uwikłanie.

Na koniec wrócić jeszcze muszę do *Nowej szkoły filozoficznej*. Różewicz, który nigdy nie opisał swojej lektury Borowskiego, nie przyznał się też do wykorzystania relacji Redera, w opowiadaniu-wspomnieniu z 1956 roku jednak o tużpowojennych lekturach wspomina. Ale robi to w sposób dwuznaczny, tyleż sygnalizując ich rangę, co zacierając trop: bohater utworu czytał, i cytuje, autobiograficzne zapiski komendanta Oświęcimia Rudolfa Hössa⁴⁸ – i jest to jaskrawy anachronizm. Höss spisał swoją autobiografię w czasie pobytu w polskim więzieniu (1946–1947); jego zapiski zostały opublikowane po raz pierwszy w 1951 roku⁴⁹, nikt nie mógł ich oczywiście czytać tuż po wojnie – ale Różewicz zapewne czytał je, pisząc *Nową szkołę filozoficzną* w 1956 roku, wtedy ukazało się bowiem ich pierwsze książkowe wydanie⁵⁰. Również i pod tym względem *Nowa szkoła filozoficzna* okazuje się utworem zadziwiająco prezentystycznym.

Piotr Pietrych

TADEUSZ RÓŻEWICZ AND TADEUSZ BOROWSKI:
THE ORIGIN OF A PARALLEL

Summary

It is an entrenched habit among the critics to connect the early poetry of Tadeusz Różewicz and Tadeusz Borowski's concentration camp stories. However, this stereotype can be backed by no good proof either in the poems Różewicz wrote in the first years after the war or in their reception. The parallel Różewicz–Borowski was put out into the world by Jan Błoński in his *Szkic portretu poety współczesnego* [*A portrait sketch of a contemporary poet*] (1956); at that time the parallel

⁴⁷ J. Przyboś, *Słowo ostateczne*, „Twórczość” 1945, z. 4, XI, s. 41.

⁴⁸ Zob. T. Różewicz, *Proza I*, Kraków 1990, s. 114.

⁴⁹ W polskim przekładzie, w „Biuletynie Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce”, t. VII.

⁵⁰ *Wspomnienia Rudolfa Hoessa, komendanta obozu oświęcimskiego*, przekład J. Sehn, E. Kocwa i in., Warszawa 1956, fragment cytowany w opowiadaniu Różewicza zob. s. 167.

became a handy tool in the battle with Socialist Realist critics and their evaluations of Różewicz's poetry. The matching of the two authors was made all the more plausible by Różewicz's comeback during the Polish Thaw. It was manifested not only in a spate of new poems but also in his decisions about the choice of poems representing the postwar phase for publications like *Poezje zebrane* [*Collected Poems*] (1957). In essence, the links between Różewicz and Borowski are intertextual. Różewicz must have been familiar with Borowski's Auschwitz stories, which came as a shock to their first readers, and he would most certainly have read Rudolf Reder's account of the extermination camp at Bełżec camp. Those two books helped to shape Różewicz's experience of war that can be found in his work.