


Aleksander Fiut  <https://orcid.org/0000-0003-3838-302X>
Uniwersytet Jagielloński

Rozmowy „wierszami i o wierszach”

Conversations “in Poems and on Poems”

Abstract: The subject of reflection in this paper is the epistolary dialogue between Czesław Miłosz and Tadeusz Różewicz about their writings. It is expressed not only in direct opinions and evaluations of individual works, but also in the preliminary, later modified versions of poems that are found in the letters, all of which allows us to look at the relationship of the two poets from a slightly different perspective. Miłosz, who in the era of Socialist Realism played the role of mentor to Różewicz, over time transforms into his insightful reader and polemicist. Różewicz matures from his role as a student, gradually turning into an equal partner. Both emphasize in their friendly and long-lasting epistolary dialogue the similarities and differences in their worldviews and their poetic practices. Of particular importance in this respect are Miłosz’s poems – “Różewicz” and “Unde malum,” and Różewicz’s – “Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)” and “Zaćmienie światła.” While Miłosz remains the poet of antinomy, Różewicz seems to be the poet of paradox.

Keywords: Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Socialist Realism, dialog of poets, “Zwiastowanie,” “Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym),” “Zaćmienie światła,” “Różewicz,” *Unde malum*

Streszczenie: Przedmiotem refleksji jest dialog, jaki Czesław Miłosz i Tadeusz Różewicz toczą w korespondencji o swoim pisarstwie. Wyraża się on nie tylko w bezpośrednich opiniach oraz ocenach pojedynczych utworów, ale także w nierzadko pierwotnych, później modyfikowanych wersjach zamieszczanych w listach wierszy, co pozwala spojrzeć na relacje obydwu poetów z trochę odmienną perspektywą. Miłosz, który w dobie socrealizmu pełnił wobec Różewicza funkcję mentora, przeobraża się z czasem w jego wnikliwego czytelnika oraz polemistę. Różewicz wyrasta z roli ucznia, stając się stopniowo równorzędnym partnerem. Obydwaj w przyjaznym, toczonym przez dziesiątki lat korespondencyjnym dialogu wyrażają podobieństwa i różnice zarówno swoich światopoglądów, jak i praktyki poetyckiej. Szczególnie ważne są pod tym względem utwory poetyckie: Miłosza – *Różewicz* oraz *Unde malum*, Różewicza – *Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)* i *Zaćmienie światła*. Miłosz pozostaje poetą antynomii, Różewicz jawi się jako poeta paradoksu.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, socrealizm, dialog poetów, *Zwiastowanie*, *Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)*, *Zaćmienie światła*, *Różewicz*, *Unde malum*

Po tylu książkach i artykułach zadawać by się mogło, że o osobowości i pisarstwie Tadeusza Różewicza oraz jego relacjach z Czesławem Miłoszem wszystko już powiedziano¹. Tymczasem ostatnio wydana książka sygnowana nazwiskami tych twórców, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*, skłania do ponownej refleksji i weryfikacji dawnych sądów. Mnie szczególnie zaintrygowała dotychczas niepublikowana korespondencja obydwu poetów, a w niej dialog, jaki toczą o swoim pisarstwie. Jak pisał Różewicz: „w pewnym wieku prawdziwi poeci zamieniają się w jednego Poetę – i nieprzypadkowo prawie od 50 lat rozmawiamy ze sobą wierszami i o wierszach” (RP 141)². Jak zatem przebiegała ta rozmowa?

Korespondencja jest świadectwem, że każdy z nich uważnie śledził twórczość interlokutora. Posyłali sobie z dedykacjami kolejne książki, wypowiadali się na swój temat w wywiadach i ogłaszanych drukiem komentarzach. Miłosz już od pierwszego listu z 1947 roku skrupulatnie informował Różewicza o tym, że przekłada jego wiersze, publikuje je w czasopismach lub antologiach oraz czyni przedmiotem dyskusji ze studentami. Był to gest dowodzący bez wątpienia wspaniałomyślności wobec początkującego poety. Różewicz, bardziej powściągliwy w komentowaniu twórczości starszego kolegi, nade wszystko szukał z nim bliższego, emocjonalnego kontaktu. Obydwaj, co charakterystyczne, nader rzadko nawzajem się komplementowali. Różewicz tylko raz wyznał otwarcie w liście z listopada 1957 roku, jakie wrażenie wywiera na nim poezja Miłosza: „W najgorszym dla mnie okresie często czytałem wiersze z tomu *Światło dzienne*. Jestem czytelnikiem wdzięcznym i dziękuję Panu za wiele pięknych wierszy, wzruszających, które znajdują się w tej książce” (RP 94). Na ten „najgorszy okres” przypadały, przypomnę, lata stalinowskie oraz socrealizm, a także traumatycznie przeżyta przez poetę śmierć jego matki. Jednakże nawet tytułów ważnych dla siebie wierszy z tego tomu Różewicz nie wymienia, nie ujawnia też powodów swojego wzruszenia. Miłosz, prawdziwie poruszony lekturą wiersza o incipicie *** *Czas na mnie...* poświęconego zmarłej matce poety (list z 10 maja 1993 roku), podkreśla z całą mocą: „nie waham się powiedzieć, że to jest wielki wiersz i że warto życie przeżyć, żeby taki wiersz napisać” (BP 116). Trudno o większy stopień uznania.

W listach pisanych tuż po wojnie Miłosz i Różewicz przemawiają wspólnym głosem, wyrażając troskę o stan polskiej poezji, negatywnie oceniają jej powrót do przebrzmiałych wzorów dwudziestolecia, a szczególnie epigonizm wobec wzorów awangardowych spod znaku Juliana Przybosa, w zawołowany sposób napomykają również o obawie przed nadchodzącym socrealizmem. W liście z 26 sierpnia

¹ Na szczególną uwagę zasługuje, opatrzona obszerną bibliografią, książka Andrzeja Skrendy: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002. O relacjach Miłosza i Różewicza zob. też: S. Burkot, *Spór o poezję [w:] tegoż, Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Kraków 2004; A. Fiut, *Dialog niedokończony [w:] tegoż, Z Miłoszem*, Sejny 2011.

² C. Miłosz T. Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*, wstęp A. Franaszek, wybór i oprac. E. Pasiński, Wrocław–Kraków 2021 – BP (cyfra wskazuje stronę).

1947 roku Różewicz nie kryje swojego oburzenia: „nie tylko krytyka, ale redakcje są ślepe na to, co się dzieje na świecie – ci wszyscy poeci, którzy się powielają, gotowi są odgrzewać swoje stare spory (...), no i mamy taki taniec szkieletów, zwyrodniałe poemaciska, diabli wiedzą o czym, i spory o rym (dosłownie)” (BP 79). Dodaje, że Miłosza przekłady wierszy poetów południowoamerykańskich „robiają »dobrze« i są w tych warunkach b. pożądane” (BP 85).

Miłosz, wysoko oceniając oryginalność Różewicza, nie stroni jednak od roli mentora. Po otrzymaniu w liście z 10 sierpnia 1949 roku kilku wierszy swojego kolegi po piórze zastrzega się wprawdzie, że do ich oceny odczuwa „brak kwalifikacji” (BP 84), jednakże udziela mu jednocześnie całego szeregu szczegółowych warsztatowych porad. Zarzuca zatem Różewiczowi, że w wierszu *Cień skrzydeł i ręce* „wszystko zostało powiedziane w ekspozycji (...). Jest to ekspozycja pewnej namiętności, jednakże ta namiętność nie zostaje rozwinięta, przechodzi w konstatację” (BP 84). Podobnie *Wieża*, która zawiera „obraz symboliczny, b. piękny”, ogranicza się do „konstatacji” (BP 84). Wiersze są w istocie „opisem procesu likwidacyjnego”, ale tym, przestrzega Miłosz, poezja nie może się długo pożywiać. Odwołuje się przy tym do własnego doświadczenia, za przykład podając *Pieśni Adriana Zielińskiego*, których napisanie uznaje za etap przebrzmiały. Znacznie trudniej jest, powiada, kiedy poezja „próbuje coś zbudować”. Co to oznacza? „Jeżeli zanalizować wiersz *Wodzę oczami*, jego treścią jest miłość ziemi i ludzi. Jest to jednak uczucie tak ogólne, że jeżeli nie jest zinstrumentalizowane umysłowo, równa się albo bezsłownej kontemplacji i czemuś, co zbliżone jest do stanów fizjologicznych, albo czystemu sentymentalizmowi” (BP 84). Zawarta w tym wierszu fraza: „Owoce tej pracy i cień/ nad jasnym czołem” to obraz mitologiczny, który „wprowadza przedwczesną realizację Złotego Wieku, podczas gdy my wiemy, że zdolność przekształcania przyrody i praca nie wyczerpują obecnie, niestety, warunków potrzebnych do ludzkiego szczęścia. I tu już jest cień sentymentalizmu” (BP 85).

Tłem tych uwag jest oczywiście własna metoda twórcza Miłosza. Potrzeba unikania w wierszach łatwych konstatacji, rozwijania wątków fabularnych, intelektualna kontrola nad emocjami oraz unikanie sentymentalizmu – to cechy, które można łatwo zilustrować utworami autora *Traktatu moralnego* z tego okresu. Ale w podtekście ostatniego zarzutu kryje się coś więcej. Szczególnej pikantarii dodaje tym uwagom fakt, że dwa ostatnie wiersze, o których Miłosz dywaguje, stanowią wymowny przykład poezji socrealistycznej w dorobku Różewicza. *Wola* to pochwała „bolszewików z Azerbejdżanu”, którzy „lotne piaski” zamieniając w winnice, „dali ludziom pracę i walkę”³. Miłosz, biorąc pod uwagę cenzurę, oględnie zauważa, że treścią tego wiersza jest „działalność zewnętrzna człowieka, a więc jeden z warunków szczęścia, warunek konieczny, ale niewystarczający”, czyli odnosi się pośrednio tyleż do oficjalnego programu partii, co do ilustracyjności poetyki socrealizmu. Na koniec wyraża nadzieję, że „[z]a szczera, choć może

³ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Warszawa 1971, s. 159.

niezbyt jasną analizę wierszy chyba Pan się nie obrazi”. Dodając: „[z]awierają one właściwie całą problematykę poezji w chwili obecnej” (BP 86).

Innymi słowy, Miłosz, w istocie dosyć pobłażliwie traktując bardzo artystycznie słabe wiersze Różewicza, wcześniej dostrzegł niebezpieczeństwa, jakie groziły polskiej poezji już we wczesnym etapie wdrażania poetyki realizmu socjalistycznego. Ale czy nie trafnie wskazał na zasadnicze pęknięcie w światopoglądzie i praktyce poetyckiej Różewicza? Przestrzegał go przecież, że wizja poetycka ograniczona do „procesu likwidacyjnego”, gestu negacji, buntu i sprzeciwu może okazać się w znacznym stopniu niekompletna i jednowymiarowa. Z drugiej strony akt afirmacji sprowadzony do niewolniczego powtarzania ideologicznie zabarwionych schematów, nieuchronnie musi strącić w powtarzanie literackich klisz, estetyczny banal i tani sentymentalizm.

Odpowiedź Różewicza na te zarzuty i ostrzeżenia w liście z 3 listopada 1949 roku jest wymowna, a trzeba pamiętać, że był wówczas ostro atakowany przez krytykę stalinowską za brak optymizmu, odmowę udziału we wznoszeniu najlepszego z ustrojów oraz sianie defetyzmu. List stanowi ważne świadectwo dramatycznych rozterek poety, podejmującego, z jednej strony, próbę przełamania w sobie pesymistycznego poglądu na świat, z drugiej, niemogącego znaleźć pomocy i oparcia na hurraoptymizmie socrealizmu, który niedawno został oficjalnie zadekretowany. Wie, że w swojej poezji winien dokonać przełomu, ale zarazem spostrzega, iż historyczne okoliczności zupełnie temu nie sprzyjają – bowiem doktryna nieustępliwie spycha jego wyobraźnię i poetycką dykcję w jednym kierunku, co grozi nie tylko myślowym szablonem, powtarzaniem politycznych sloganów, ale i artystyczną sztafpą. Wyznaje z tajoną udręką wewnętrzną:

Pana list otrzymałem. Trafił on na ten okres (zbyt długi) w którym sztuka (poezja-poeci), malarstwo są podejrzane dla mnie. Niestety sam jestem dla siebie „podejrzany”. Ostatnie rzeczy, które pisałem, były usprawiedliwieniem wobec siebie. Pytałem się Pana, co Pan sądzi. Ja szukałem w ich porządku ratunku – ale taki wiersz jak *Wódzę oczami* to najlepszy dowód, że przez opis nie osiągnie się tej poezji, która (jak Pan pisał) buduje. Martwe (BP 88).

Zadaje retoryczne pytanie: „Przejdźcie na język urzędowego zawiadomienia – jako protest przeciwko tym wszystkim własnym i cudzym fałszom w poezji?” (BP 88). Dostrzega wprawdzie w swojej twórczości zauważone przez Miłosza pęknięcie, jednak jego przyczynę upatruje jedynie w poetyce, za niedostatki przesłanych wierszy winiąc opis. Jakby nie dostrzegał, że źródłem estetycznego porażenia jest propagowany schematyzm, któremu w wierszu uległ! Ale jednocześnie, co istotne, uświadamia sobie, że jego wyobraźnia nade wszystko karmi się negacją. W autokomentarzu do załączonego do listu utworu *Wyznanie* zauważa, że „[w]iersz w tych miejscach, w których czerpie z negacji (z tych pokładów, które mają treść »likwidatorską«), jakoś żyje – dalej schnie i drewnieje w oczach” (BP 88). List

kończy wątpliwość: „Poeci zdrowi, poezja wyrastająca tam, »gdzie wszystko idzie dobrze«, czy dla takiej uprzątamy – likwidujemy?” (BP 89).

Wynikiem tych sprzeczności będzie w tym okresie jego twórczości napisanie pod wewnętrznym przymusem kilku poetyckich gniotów socrealistycznych. Czy jednak już wówczas, z samego uświadomienia sobie poetycko nośnej potęgi gestu negacji doprowadzonego do skrajności nie postanowi Różewicz wywieść całej dalszej swojej twórczości? Wielorakiej, wielostronnej i konsekwentnej negacji: całej tradycji, kultury, cywilizacji, nowoczesności, form wypowiedzi oraz samego języka – jego przekonaniu całkowicie skompromitowanych przez doświadczenie Zagłady. Zarazem pozostawać będzie w strefie granicznej, tam gdzie jego poezja „schnie i drewnieje w oczach”. Gdzie pesymizm może zrównoważyć akceptacja, egzystencjalną udrękę – olśnienie urodą świata, katastroficzną diagnozę – ostrożny optymizm w widzeniu przyszłości. Tym samym Różewicz przyjmie strategię, która usytuuje go na przeciwległym biegunie niż Miłosza.

Załączony w liście wiersz *Wyznanie* (BP 90) stanowi ważne świadectwo rozterek oraz kompromisów zawieranych przez poetę w latach stalinowskich. Wiersz wyraża z patosem potrzebę wyodrębnienia z „szarej masy” „jednego oblicza”. Co było jednak posługiwaniem się ideologicznymi kliszami, zawiodło, gdy poeta, pewnie podczas któregoś wyjazdów w teren, zderzył się z „żywymi ludźmi”, z których „oczu czasem płynęły łzy”. Musiał wówczas skonstatować z gorzkim poczuciem porażki: „nie znaleźliśmy wspólnego języka”. Dlatego utwór kończą pobrzmiwające samokrytyką słowa: „Teraz uczyć się mówić/ od początku/ Stąd upadki i błędy/ stąd sztuczne śmieszne gesty/ które nazywane są/ przez niecierpliwych/ wierszami” (BP 90–91).

Co ciekawe, wiersz przy ostatniej strofie został opatrzonej przez autora komentarzem: „budujące? pozytywne (złe – aforystyczne)”, który mógł mieć istotny wpływ na ustalenie się ostatecznej wersji tekstu. Już samo postawienie sobie takich pytań, i to w wersji rękopiśmiennej przeznaczonej prywatnie dla Miłosza, budzi zastanowienie. Jak przypomina Emil Pasiński (BP 91), skrupulatnie opracowujący książkę, w zbiorze *Pięć poematów* (1950) wiersz został skrócony o trzy ostatnie wersy, czyli: „które nazywane są/ przez niecierpliwych/ wierszami”, natomiast w dalszych wydaniach kończył się na frazie: „Teraz uczyć się mówić/ od początku”. Pointa z pewnością brzmi lepiej, zarówno pod względem „ideowym”, jak i artystycznym. Ale dokonywane wcześniej na tekście zabiegi redakcyjne nie są bez samoistnego znaczenia. Jak je rozumieć?

Powtórzona przez poetę w 1950 roku samokrytyka starała się ustrzec od deprecjonowania poezji. „Sztuczne śmieszne gesty” przestają już określać same „wiersze”, czyli degradować ich znaczenie, pochoinnie identyfikować ich sens z godną potępienia postawą autora. Teraz te gesty odnieść można wyłącznie do jaskrawych błędów piszącego, który, jak przyznaje, nie umie swoją poezją trafić do prostych ludzi. Ostateczna wersja: „Teraz uczyć się mówić/ od początku” unika wyrazów samobiczowania, sugeruje natomiast pokorne przyznanie się do błędów oraz otwarcie nowego etapu w poetyckim rozwoju Różewicza. Nie przesądza o kierunku,

wyraża jedynie gotowość skorygowania dotychczasowej metody twórczej tak, by znaleźć wspólny język z przeciętnym czytelnikiem, tak zwanym szarym człowiekiem. Co ważne, podobnie jak gest negacji także i ten wymóg pozostał na stałe obecny w poetyckiej strategii Różewicza.

Miłosz jeszcze raz, po dziesiątkach lat, nie oparł się pokusie, by skomentować przesłany mu w liście wiersz Różewicza. Chodzi o *Zwiastowanie*. Jak wyznaje jego autor w liście z 12 sierpnia 1995 roku: „w czasie pisania tego wiersza myślałem często o Panu i naszej znajomości (a może przyjaźni? To zależy od Pana...). I wspomina: „dość długo pracowałem nad jego »kostycznym« wyglądem” (BP 135).

Wiersz, mówiąc w dużym uproszczeniu, opowiada językiem symboli o doświadczeniu bycia poetą. Opowieść zaczyna się słowami: „zwiastowanie poezji/ budzi w człowieku/ pełnym życia/ popłoch// odbłask słowa/ wyzłoconego w ciemności/ język ognia/ nad milczącą głową”. Poeta po przeżyciu wojny i jej okrucieństw (tak chyba należy rozumieć wers: „głowy rówieśników/ potoczyły się/ gadające kule/ na zielonej łące”) odpycha dar inspiracji: „nie lubię poezji mówi/ nie wiem co z nią zrobić”. Samotny i zagubiony „opuszcza dom rodzinny/ klęka nad zwierciadłem/ ucieka (...) i powoli staje się poetą/ zakochuje się w swoim odbiciu”. Następnie „napęlnia/ wszystko słowami/ tak często czerpie/ ze źródła aż dotknie/ dna gubi/ po drodze słowa/ ślepnie zapala żółtą/ małą świecę/ w obliczu ogromnego słońca”.

W odpowiedzi (list z 17 sierpnia 1995 roku) Miłosz powściągliwie reaguje na gest przyjaźni, wyrażając radość: „jakoś dla Pana istnieje” (BP 139), przestaje odgrywać rolę mentora, nie stroni jednak od roli niezbyt zadowolonego czytelnika. Z rozbijającą szczerością powiada: „Wiersz *Zwiastowanie* bardzo mi się podoba, z wyjątkiem samego tematu. To znaczy tematu – bycia poetą – choć po wielu latach opierania się i ja zacząłem tym się zajmować”⁴. Wywodzi dalej: „W Pana wierszu słusznie jest umieszczony zasadniczy narcyzm naszej profesji. Jeżeli dotyka dna, to chyba znika lustro wody i już nie widzi siebie? Popatrzyl w słońce – i ślepnie? Nie bardzo rozumiem, dlaczego źródło **poezji żywej** jest »obok«. Czyli pewna enigmatyczność w tym wierszu” (BP 139).

Enigmatyczność? Zależy jak ją rozumieć. Miłosz pozostaje zupełnie obojętny na układ obrazów o dosyć zresztą czytelnym symbolicznym znaczeniu oraz na swobodną grę skojarzeń odwołujących się do tradycji antycznej i biblijnej. Jak gdyby zapomniał, że jest autorem *Trzech zim!* Domaga się natomiast dokładności, zgodności opisu z najbardziej potocznym, zdroworoządkowym doświadczeniem. Bo, któż zaprzeczy, że jeśli dosięgnie się ręką do dna źródła, jego powierzchnia się zamąci i nie można już oglądać własnej podobizny? Albo że ślepnie się, patrząc w słońce? Znowu w tych zarzutach przegląda się poetycka praktyka Miłosza z tego okresu – dążność do kondensacji, precyzji opisu, wyczulenia na konkret. Ale równocześnie zdumiewa, że Miłosz zupełnie pomija w wierszu zasadnicze dla jego zrozumienia, tak częste również w jego poezji, zdesakralizowane

⁴ Mowa o szkicu: C. Miłosz, *O byciu poetą*, „Zeszyty Literackie” 1995, z. 51.

tropy wiodące do Nowego Testamentu! Tutaj – do sceny Zwiastowania oraz Ześłania Ducha Świętego (stąd przecież: „język ognia/ nad milczącą głową”)!

Zdaje się również dosyć ostentacyjnie lekceważyć symboliczną wymowę ślepoty bohatera oraz zapalenie przezeń świecy. Dlaczego? Trudno orzec. Można przecież przypuścić, że bohater ślepie podczas swojej życiowej drogi, bowiem traci zdolność poetyckiego widzenia, „gubi po drodze słowa”. Następnie „w obliczu ogromnego słońca”, które zdaje się ucieleśniać Absolut, zapala „żółtą świecę” swojej poezji niczym żalospną namiastkę widzenia w pełni, być może mistycznego, a teraz zupełnie niedostępnego. Samo odkrycie w sobie poetyckiego natchnienia okazuje się nikłym czy ułomnym powtórzeniem chwili Zwiastowania. Bo zamiast łaski, spływającej na Matkę Boga, poeta zostaje obdarzony darem, z którym nie wie, co począć, który na moment nagradza go narcystycznym samozachwytem, ale z biegiem czasu staje się nieznośnym ciężarem.

Różewicz w odpowiedzi na ten list napomyka, że jest po lekturze eseju Miłosza *O byciu poetą*, zaś jego zdaniem „Temat »bycia poetą« staje się powoli centralnym problemem poezji (i poezjowania)” (PB 141). W tym eseju, przypomnę, Miłosz ubolewał, że dawna pozycja poety uległa dramatycznej degradacji. Poeta nie tylko stracił swoją dawniej uprzywilejowaną pozycję społeczną, która wynosiła go ponad tłum zjadaczy chleba, ale obecnie jest także wykluczony na inny sposób. Jak otwarcie wyznaje: „Zazdrościłem ludziom, którzy wierszy nie piszą i których dlatego używałem za normalnych, w czym zresztą się myliłem, bo na tę nazwę zasługuje niewiele”. Dodając: „Poezja i wszelka sztuka jest skazą i przypomina ludzkim społeczeństwom, że nie jesteśmy zdrowi, choćby trudno nam było do tego się przyznać”⁵. Powiada nawet: „Oto obnosimy publicznie swoje hańbiące znamię dewiantów i wariatów”⁶.

Według Różewicza degradacja postąpiła jeszcze dalej oraz znacznie bardziej się pogłębiła. Jego zdaniem: „Okres, kiedy zazdrościłem »ludziom normalnym«, »przeciętnym«, »zdrowym« przeminął... od czasu, gdy zrozumiałem, że »świat« jest nienormalny” (BP 141). Z jednej strony obecnie został unieważniony podział na ludzi „normalnych”, „przeciętnych” od poetów, których, zgodnie z romantyczną i postromantyczną tradycją, określało się mianem szalonych, ale obdarzało przywilejem boskiego daru, profetyzmu lub natchnienia. Z drugiej strony sam „świat” stał się nienormalny, a poezja przemieniła w zjawisko kultury masowej. Jak pisze z ironią, przynajmniej w tej mierze do przynależności do tej samej formacji kulturowej co Miłosz: „My się wstydzimy »bycia poetami« ... a poetów jest coraz więcej i więcej, i »wszyscy« chcą być poetami (albo chociaż literatami), wszyscy chcą być artystami” (BP 142). Pisanie wierszy przestaje być zajęciem wyróżniającym. Poeta nie jest już kimś wyjątkowym i wykluczonym, nawet wskutek wstydliwego poczucia własnej duchowej ułomności. Przeciwnie, każdy dumnie i samowładnie rości sobie pretensję do bycia poetą, wskutek czego

⁵ Tamże, s. 5.

⁶ Tamże, s. 8.

nowoczesna kultura charakteryzuje się zalewem bezwartościowych niby-wierszy, produktów kompleksów i pochlebiania sobie, które się nawzajem unieważniają, zamieniając w bezbarwną, pozbawioną sensu słowną papkę.

Dlaczego źródło poezji jest w *Zwiastowaniu* „obok”? Autor cierpliwie wyjaśnia: „Pod koniec (życia? pisania?) myślę? (czuję?), że źródło jest »obok«. Kiedy byłem młody, myślałem, że jest we mnie (tak myśleli romantycy)” (BP 141). Dodając: „poeci tylko wędrują do źródła, ale nie są źródłem (...), tyle że każdy idzie swoją ścieżką, drogą, bezdrożem” (BP 143). Znowu zarysowuje się zasadnicza różnica: Miłosz, świadomy kontynuator tradycji romantycznej, nadal pojmował swoje powołanie jako bycie medium cudzych głosów, pozostawanie w mocy władających nim sił. Co nieraz, i z całą mocą deklarował. Był głęboko przekonany, że „Poezja otwiera się i czeka na sprawcę, ducha, dajmoniona”⁷. Dla Różewicza źródłem poezji zdają się traumatyczne doświadczenia drugiej wojny światowej, a szczególnie zagłady Żydów, obrazy niebywałego okrucieństwa oraz bolesna pamięć o zbrodniczości ludzkiej natury, którą pozostawiła w nim okupacja i walka partyzancka (vide *Do piachu*). Ale także obserwowana chłodno i bezstronnie przyziemna, na pozór pozbawiona większego znaczenia, trywialna codzienność. Dlatego: z jednej strony „źródło z którego płynie/ poezja żywa/ jest obok/ jest zimne/ ciemne postacie/ myją w nim ręce/ z których spływa krew”, z drugiej – „bezański pies/ chłepce w ciszy/ wodę” (BP 138). Codziennosc staje się jednakże niepostrzeżenie wtórnie symboliczna. Przesądzą o tym epitety: źródło jest „zimne”, postaci „ciemne”, pies „bezański”. Współtworzą one obraz świata nieprzychylnego, pełnego zagrożenia, wtrącającego w samotność i bezdomność.

Co ciekawe, w ostatecznej wersji tekstu *Zwiastowania*⁸ Różewicz dokonał całego szeregu ważnych zmian. Ograniczę się do wskazania kilku z nich: „gadające kule” głów rówieśników zmienił na „bilardowe kule”, zapewne, by pokreślić ich zreifikowanie i zależność od przypadku; bohater nie „powoli”, lecz „nagle staje się poetą”, co pozostaje w zgodzie z raptownością, aktem wyjątkowym „zwiastowania”. Ale w jednym miejscu Różewicz, jak się zdaje, poddał się argumentacji Miłosza, zastępując frazę: „tak często czerpie/ ze źródła aż dotknie/ dna”, frazą: „tak często czerpie/ ze źródła aż dotknie/ kamienia”. Trudno orzec, czy ta zmiana była trafna, skoro „dno” budziło więcej znaczeniowych skojarzeń niż „kamień”.

*

Czesław Miłosz niejednokrotnie podkreślał znaczenie, jakie mają jego przekłady wierszy Tadeusza Różewicza, zwłaszcza w tomie *Postwar Polish Poetry*, dla szerszego propagowania poezji młodszego kolegi. W liście z 15 lipca 1965 roku z wyraźną satysfakcją donosi, że podczas kursu literatury polskiej, gdzie między innymi omawiał *Spadanie*, jeden z amerykańskich studentów: „rozdarł Ciebie na strzępy, z dziką furją, zarzucając głównie, że nie znasz Gaia, nietzscheańskiej (choćby)

⁷ C. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 2011, s. 59.

⁸ T. Różewicz, *Zwiastowanie* [w:] tegoż, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 49–50.

Radości” (BP 98). List zakończył wyznaniem: „piękno świata zasługuje na nasze względy i w sporze owego studenta z Różewiczem moje sympatie są podzielone po równi” (BP 99).

Jest to chyba pierwsze otwarte przyznanie się przez Miłosza do pokrewieństwa jego wrażliwości poetyckiej z wrażliwością Różewicza. Dowodem mogą być wiersze wyrażające pomieszane z litością obrzydzenie zwierzęcą, trywialną stroną ludzkiej natury, by wspomnieć *Pokój* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* czy odwracające się z niesmakiem od cywilizacji technicznej oraz jej dehumanizujących wytworów, jak ma to miejsce choćby w wierszu *Trzy rozmowy o cywilizacji*, który znalazł się w wówczas opublikowanym *Guciu zaczarowanym*. Ale zarazem, także w tym tomie, Miłosz niezłomnie przeciwstawia temu sposobowi widzenia na swój sposób rozumianą afirmację „piękna świata”, której zupełnie brak u Różewicza.

Uświadomienie tego powinowactwa, ale i zasadniczej różnicy będzie miało swoje dalsze konsekwencje. Wyrazi się przede wszystkim tym, że aby odejść od podkreślania w pisarstwie Różewicza wyłącznie jego pesymizmu i nihilizmu, poczynając od noty w *Postwar Polish Poetry* (1965), Miłosz zacznie się posługiwać paradoksami w rodzaju: „Jest nihilistycznym humanistą, stale poszukującym dróg wyjścia z negacji, którą osłabia jedynie litość” (BP 289). Podobnie w *Historii literatury polskiej* (1969): „To poeta chaosu pełen nostalgii za porządkiem” (BP 293). W komentarzu do *Spadania* Miłosz dodaje: „Nie mniej paradoksalny jest jego status »antypoety« (...). Byłby kompletnym nihilistą, gdyby całego jego dzieła nie przenikały, chociaż rzadko wyrażane wprost, dwa wątki: »normalna« egzystencja negowana jest w imię postulowanej egzystencji »pełnej i autentycznej«. Ta pierwsza to jest owo »nic«, które cywilizacja ofiarowuje nieszczęsnemu Kalibanowi; ta druga jest nieosiągalna. Tu leży sedno konfliktu Różewicza” (BP 299); w *Wypisach z ksiąg użytecznych* (1994): „Pewnie że nihilista. Ale rozpaczający, obolały, wrażliwy, jakby odarty ze skóry, cierpiący nad naszą kondycją ludzką” (BP 306).

Miłosz zauważył zatem dosyć wcześnie istotną właściwość poezji Różewicza, którą badacze posługujący się nowoczesnym instrumentarium próbują przyszpilić rozmaitymi terminami w rodzaju: „stosunek »aprobatywno-negujący«” (Andrzej Falkiewicz); „strategia aprobatywno-negująca” czy „koniunkcja wykluczających się alternatyw” (Ryszard Nycz); „gra granicy i transgresji” (Andrzej Skrendo)⁹. Wiele z Różewiczowskich problemów było oczywiście bardzo bliskich także Miłoszowi. Jednakże największa różnica mowy wiązanej tych twórców wyraża się chyba tym, że Różewicz był poetą paradoksu, Miłosz poetą antynomii. Pierwszy opozycje spletał w nierozzerwalny węzeł, drugi nieustannie igrał przeciwieństwami. U pierwszego wartości pozytywne umieszczane były wyłącznie w sferze projektowanej, jako milczące, w domyśle podzielane przez czytelnika, założenie sprzeciwu, u drugiego – wypowiedane jawnie, całym głosem, nieraz rozpaczliwie brzmiącą afirmacją – wbrew.

⁹ A. Skrendo, dz. cyt., s. 63, 66.

*

W liście z 7 listopada 1993 roku Miłosz dziękuje Różewiczowi za ciepłe słowa, jakie mu poświęcił w *Postwium* do wydania wierszy swojego brata, informuje go, że przełożył na angielski sporo jego wierszy, a nawet nagrał z Aleksandrem Watem rozmowę o jego poezji (nagranie, niestety, przepadło). Doświadczenie starości zbliża obydwu poetów. Miłosz stwierdza z melancholią: „Zawsze myślałem o Panu jako o młodym poecie, a tu 71 lat, ja natomiast 81,5. Są to konstatacje, które nie dają okazji do żadnych słów, bo jakich. Tyle że czas jest niezgłębionym tematem kontemplacji” (BP 104). Dzieli się troską, „żeby nie wydać się kim innym niż się jest”, podkreśla zasadniczą rozbieżność publicznego wizerunku z prywatną prawdą o sobie. Pisze z ironią zabarwioną goryczą, że na zewnątrz może „wyglądać na króla życia”, gdy tymczasem nie mówi publicznie o swoich nieszczęściach, jak choćby o wieloletniej chorobie żony. Dodając: „I gdybyż starość była wiekiem pobłażliwego odezwania. Ponieważ czytał Pan to, co napisałem o starości w *Dalszych okolicach*, wie Pan, że oprócz przebaczenia jest też dużo niepokoju” (BP 106). Do listu Miłosz dołączył swój nigdy niepublikowany wiersz – o incipicie: „Młody, niepewny, nawiedzany snami/ i później:/ Stary, niepewny, udręczony snami”. Rozrachunek kończą wymowne słowa: „Długie życie (...) wydaje się nierzeczywiste./ I jest niby opowieść bazarza,/ który zacina się, gubi wątek/ i ciągle zaczyna od nowa” (BP 106).

Świadectwem początku bliższych związków jest szczególnie ważny list z 1 marca 1993 roku, Miłosz pisze: „List dostałem i bardzo się wzruszyłem, po czym spałem, jak Pan sobie życzył, ale z wielkim żalem, bo te samoniszczące życzenia są dwuznaczne, jedna nasza część chce tak, druga inaczej, i podejrzewam, że tak było u Kafki”. I dzieli się taką, ważną refleksją:

Myszę zresztą, że ta chęć zniknięcia jest u Pana jakoś funkcjonalnie złączona z samonegacją polskiego społeczeństwa, które, po zbyt wielu rozpaczliwych przeżyciach, jest, jak rzekł ktoś z zagranicy, trochę kopnięte. Te tendencje śledziłem w Pańskiej poezji, ale w niej rozpacz jest zrównoważona przez wielką czułość. A co do Pana niewiary, to przecie Simon Weil powiedziała, że ateista jest może najbliżej Boga (BP 108).

Wśród paradoksów Miłosza opisujących pisarstwo Różewicza najwyraźniej zabrakło jednego: ateista, ale zrozpaczony odejściem Boga. Nie potrafię zrozumieć, dlaczego autor *Dругiej przestrzeni* pominął, także w tych listach, refleksję nad bliską mu przecież dialektyką wiary i niewiary oraz trudnościami wyrażenia jej językiem poezji¹⁰. Ograniczył się jedynie, dosyć późno, bo w *Notach o Różewiczu* (1996) do stwierdzenia: Różewicz „całą swoją twórczością idzie śladami Biblii. Rajski ogród i wygnanie po zjedzeniu jabłka z drzewa wiadomości, cierpienie wygnanców, oczekiwanie – przynajmniej końcowej sceny, kiedy Nieba się zwiną i nastąpi Sąd” (BP 310). Natomiast w szkicu *Różewicz w roku 1996* użył niezwykle celnej

¹⁰ Pisałem o tym obszernie w szkicu *Po śmierci Boga* [w:] A. Fiut, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.

formuły: „ateistyczna poezja Różewicza opowiada o pozbawieniu odczuwanym przez wielu (...). Szept Różewicza jest więc jakby teologią Nieobecności” (BP 316). Szkoda, że tej formuły nie rozwinął, pisząc o swojej lekturze wierszy Różewicza.

*

W liście z 24 kwietnia 1993 roku Różewicz informuje Miłosza: „w poemacie o wodospadzie Niagary są dwa »przyczynki« do Pańskiej rozprawy *Przeciw poezji niezrozumiałej*” (BP 113). Mowa o wierszu *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia*¹¹, gdzie autor odnotowuje z ironią:

Z dalekiego świata/ przez Ocean/ dochodzą mnie głosy// że dziatwa Apollona/
występuje tam „Przeciw poezji niezrozumiałej”. Dodając: „problem/ próbowałem roz-
gryźć/ we wczesnej młodości/ przed/ 44 laty// przeszedłem przez powietrze/ ogień
i wojnę// i rozumiałem u kresu wędrówki// że// zrozumiała poezja/ staje się w koń-
cu/ niezrozumiała” (BP 113).

„Niezrozumiałej poezji”, czyli czerpiącej impuls z feerii metafor i gry językowymi możliwościami Miłosz przeciwstawiał w tym eseju poezję skupioną na opisie pojedynczych przedmiotów ujranych w epifanicznym błysku. Różewicz, który uparcie przywołuje doświadczenie wojennej apokalipsy (stąd odwołanie do słów *Suplikacji Święty Boże*), uznaje taką twórczość już za „niezrozumiałą”. Jak trafnie komentuje ten fragment Dariusz Szczukowski:

Dla Miłosza „poezja zrozumiała” to taka twórczość, która zakorzeniona jest w byciu i niesie w sobie hermeneutyczny postulat sensu, związany z jasnym, pewnym gruntem *esse*. Z taką wizją nie może zgodzić się Różewicz, gdyż poezja nie jest dla niego kluczem Hermesa, za pomocą którego można otworzyć tajemnicę. Raczej twórczość, zakładająca postulat osadzenia samej siebie niejako a priori w horyzoncie znaczenia, staje się podejrzana, gdyż „niezrozumienie” określa ludzką egzystencję, wskazując na nieoczywisty związek poezji z rzeczywistością¹².

W tym samym liście Różewicz napomyka mimochodem: „W *Płaskorzeźbie* był poemat o »zaczarowanym Guciu« (z końca naszego XX wieku), a tu, w trzy lata po napisaniu tego wiersza, czytam o tych dwóch Guciach (10-letnich! an[*g*]ielskich, którzy w okrutny sposób zamordowali 2-letniego chłopca... poezja widzi pewne rzeczy i zjawiska wcześniej niż polityka, filozofia, socjologia i teologia” (BP 114).

Wypada przypomnieć o *Myrmekologii* (*dalszym ciągu bajki o Guciu zaczarowanym*). Zachęcony przez Miłosza do lektury *Gucia zaczarowanego* Zofii Urbanowskiej Różewicz doszedł do zupełnie przeciwstawnych wniosków niż jego interlokutor. Dla Miłosza ta trąca myszką, archaiczna w stylu i obrazowaniu

¹¹ „Odra” 1993, nr 6.

¹² D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 213.

moralistyczna bajka o chłopcu, który za swoje lenistwo i egoizm pokutował zamieniony w muchę, stała się nade wszystko asumptem do przygody wyobraźni, eksploracji świata pozaludzkiego, rzeczywistości widzianej okiem owadów, szansą zmiany perspektywy, olśniewającą podróżą poznawczą. Miłosz zresztą nie ukrywał, że utwory pozwalające widzieć świat z wielorakich stron, w sposób niedostępny ludzkim oczom fascynowały go od dziecka. Nie przypadkiem do lektury *Cudownej podróży* Selmy Lagerlöf odwołał się w wykładzie noblowskim.

W wierszu Różewicza wyraźnie pobrzmiewa szyderstwo z tych złudzeń i wyobrażeń. Świat natury nie tylko jest od przynależnego człowiekowi całkowicie oddzielony, ale ludzka wobec niego obojętność zamienia się w bezmyślne okrucieństwo, które budzi moralny sprzeciw poety.

Gucio Miłosza:

Leciał przez okno w jarzący się ogród.
I tam nieposkromione promy liści
Wiozły kroplę napiętą od nadmiaru tęczy¹³.

Tymczasem Guccio Różewicza:

rozgląda się spłoszony
obcasem
czarnym kopytkiem
miażdzy ocalone z pogromu
stworzonka boże
uchodzi
z miejsca zbrodni¹⁴.

Upajając się dziełem zniszczenia, „czuje okrutną słodycz władzy”¹⁵. W niczym nie przypomina Guccia Zofii Urbanowskiej, który po odbyciu pokuty staje się chłopcem pracowitym i pełnym empatii. Dzieci wbrew wielowiekowej tradycji w niczym nie przypominają niewinnych aniołków: choć to na pozór „dzieciństwo anielskie”, naprawdę – „sprawki diabelskie”¹⁶. I ubolewa z gorzką ironią: „O! dzieci! dzieci!/ jedyni mieszkańcy nieba/ na ziemi/ co się z wami stało?/ Guccio zaszarowany/ zmienia się na gorsze/ z końcem XX wieku”¹⁷. Na dowód przytacza notatkę prasową o okrutnej zbrodni, której dopuścił się ośmioletni morderca na swoim koledze za to, że „chłopiec mu ubliżył”¹⁸. Okrucieństwo wobec owadów

¹³ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 12.

¹⁴ T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 87.

¹⁵ Tamże, s. 89.

¹⁶ Tamże, s. 87.

¹⁷ Tamże, s. 89.

¹⁸ Tamże.

okazuje się zatem jedynie prefiguracją ludzkiego bestialstwa wobec bliźnich, przygotowaniem czy wstępem do zabijania innych, i to już od wczesnego dzieciństwa (nie przypadkiem mowa o „pogromie”).

Na czym zatem ma polegać zdolność przewidywania, którą obdarzony jest poeta, dostrzegający „pewne rzeczy i zjawiska wcześniej”, niż czynią to badania naukowe? Że podobne zbrodnie nie są czymś wyjątkowym? Że stają się regułą we współczesnym świecie pozbawionym reguł i zasad moralnych? Wyraźna satysfakcja przebijająca ze słów Różewicza przekonuje, że poeta jak gdyby jeszcze raz utwierdza samego siebie, iż jego pesymistyczna diagnoza obecnej cywilizacji jest trafna i znajduje liczne potwierdzenia. Czy jednak nie nazbyt ekstrapoluje pojedyncze przypadki, czyniąc z nich ogólną zasadę? Widać wyraźnie, jak wpada w pułapkę negatywistycznej wizji świata, poza którą zdaje się nie dostrzegać jej alternatywy.

*

„Rozmowa o wierszach” zamienia się zatem stopniowo w „rozmowę w wierszach”, a miła wymiana zdań przekształca się w poważne starcie. W liście z 5 sierpnia 1996 roku Różewicz donosi: „Przesyłam Panu dwa wiersze pisane z myślą o Panu (i *de se ipso*)” (BP 148). Są to: *Zaćmienie słońca* (tytuł został ostatecznie zmieniony na *Zaćmienie światła*) oraz *poeta emeryt* (ostateczna wersja tytułu: *poeta emerytus*). W pierwszym z wierszy Różewicz jawnie szydzi z tak ważnych dla Miłosza pism Emanuela Swedenborga:

Drogi Miłoszu
dzięki Panu zacząłem czytać
na stare lata
Swedenborga

ani mnie grzeje ani ziębi
z trudem brnę przez jego sny
podejrzewam go
księgę o niebie i piekle
rzucam na ziemię
zasypiam (BP 150)

Jak przekonująco dowodzi Andrzej Skrendo¹⁹, Różewicz, pisząc *Zaćmienie światła*, nie tylko dosyć niedokładnie i powierzchownie przeczytał pisma Swedenborga, ale także zasadniczo rozminął się z założeniami *Ziemi Ulro*. Do tych subtelnych wywodów dodałbym, że uznanie przez Miłosza szwedzkiego uczonego za mieszkańca „pogranicza wydziedziczenia”²⁰, które jest skutkiem dokonującego się od XVIII wieku rozbratu nauki z religią, nie przekonuje Różewicza,

¹⁹ A. Skrendo, dz. cyt., s. 225–231.

²⁰ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 159.

ponieważ dla niego ostateczne wydziedziczenie nastąpiło dopiero podczas drugiej wojnie światowej, która do końca pogrzebała całe chrześcijańskie dziedzictwo Europy. Dlatego pozostaje głuchy na argumenty Miłosza w rodzaju: „Nie teologia przesądza o znaczeniu Swedenborga, ale jego działalność odczytywania Pisma i budowania »słownej przestrzeni«, jak w zastosowaniu do Dantego wyraził się Osip Mandelsztam”²¹. Odczytywanie Biblii na modłę alegoryczną, co praktykował Swedenborg, Różewiczowi wydaje się zajęciem bezpłodnym, skoro po Piśmie w jego pamięci oraz w pamięci jemu współczesnych pozostały już tylko nieliczne ślady wyzbyte znaczenia sakralnego. Dla autora *Spadania* odtwarzanie hierarchicznej „słownej przestrzeni” wsparte twierdzeniem, że „Człowiek bowiem musi mieć gdzie mieszkać i nie wystarcza mu dach nad głową w sensie fizycznym, jego umysł potrzebuje odniesień i orientacji, poziomych oraz pionowych”²², brzmi co najmniej nieprzekonująco. Postulowana przez Miłosza heroiczna obrona wyobraźni religijnej poprzez przywracanie, przynajmniej w poezji, „drugiej przestrzeni” staje się dla Różewicza wysiłkiem daremnym i bezowocnym, gdyż żyjemy w dobie, zapowiedzianego przez Nietzschego, a obecnie panującego, nihilizmu.

Pewnego rodzaju złagodzeniem tonu miał być, jak wolno sądzić, wiersz *poeta emeryt*, gdzie Różewicz – z myślą tyleż o sobie, co o Miłoszu – kreśli portret starego poety, który pod koniec życia „siada na ławce/ zdejmuje okulary, zamyka oczy (...) traci równowagę/ podpira się laską (...) na stare lata woli/ rozmawiać z ludźmi/ którzy milczą”. A „wtedy przylatuje/ wielki ptak/ przeciąga czarnym piórem/ po jego ustach/ zamyka je/ i odlatuje” (BP 152). „Wielki ptak” w ostatecznej wersji tekstu został zamieniony na „kruka”, zwiastuna śmierci, która zamyka również usta pocie. Pełne wymowy jest w tej scenie „czarne pióro” – część upierzenia ptaka, a także atrybut pisarza.

W odpowiedzi Miłosz pisze: „Drogi Panie Tadeuszu, Przesyłam dwa wiersze polemiki z Panem” (BP 184). Są to wydruki komputerowe utworów: *Różewicz* i *Natura* (tak brzmiał poprzedni tytuł *Unde malum*). Pierwszy z tych tekstów, podchwytyjący styl autora *Niepokoju*, charakteryzuje, by zacytować Miłosza, „pewna enigmatyczność”. Jakby noblista, celowo odchodząc od swojej dykcji poetyckiej, posłużył się językiem obrazów symbolicznych, by nadać kreślonemu portretowi niejednoznaczność. Bo czym naprawdę jest „to”, które „wziął poważnie” „poważny śmiertelnik” (BP 185)? Niedocieczoną zasadą bytu? Czy może skazany na zagładę egzystencjalny i cywilizacyjny wymiar ludzkiego istnienia? Skoro ów „śmiertelnik” „nie ma pobażania/ dla frywolności form/ zabawności ludzkich wierzeń/ chce wiedzieć na pewno” (BP 185)? Na pewno? Czyli nie wątpi w możliwość dotarcia do sedna istnienia, lekceważy fakt, iż ludzkie możliwości poznawcze, podobnie jak wierzenia, to wyraz „frywolności form” umysłu, zatem mają charakter przejściowy, li tylko historyczny?

²¹ Tamże, s. 174.

²² Tamże, s. 175.

Aby przekroczyć bramę poznania:

zapala dwie grube świece
siada przed lustrem
ubawiony własną twarzą (BP 185).

Co w ten sposób osiąga? Scena, być może, nawiązuje aluzyjnie do sceny ze *Zwiazowania*, gdzie bohater wpatrywał się w lustro. Tam jednak powtarzał gest Narcyza, a tutaj? Zapala dwie grube świece, jak przy trumnie. Pogrzebowy obrzęd obraca się jednak natychmiast w scenerię magiczną, przypominającą trochę zwyczaj andrzejkowy, czyli próbę odgadnięcia przyszłości przez wpatrywanie się w lustrzaną szybę. Ale zamiast wizji tego, co go czeka, bohater widzi swoje odbicie, jest „przeżony własną twarzą”. W wersji ostatecznej wers ten brzmi: „ubawiony własną twarzą”²³. Różewicz ubawiony? Czym właściwie? Rzeczy bierze przecież „poważnie”. I „kopie” (w wersji ostatecznej, co bardziej precyzyjne: „ryje”²⁴) „w czarnej ziemi/ jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem”. Ten kret zapewne przywołuje wiersz Różewicza *Opowiadanie dydaktyczne*, gdzie we śnie poeta „mówi do siebie”: „ślepy krecie/ ten złoty pas w dymie to Wenecja/ niebo pochmurne różowy koral Palazzo Ducale”²⁵. Tam ślepy kret nie może dostrzec piękna włoskiego renesansu, tutaj jest kretem i łopatą, która go rani. Łopata byłaby symbolem poznania, które odsłania, co zakryte, czy też, a może jednocześnie, wyrazem okrucieństwa wobec natury? Albo inaczej: skoro kret jest także raniącą go łopatą, obraz odsłania bolesny związek kondycji ludzkiej, z jednej strony różniącej się od statusu zwierząt, z drugiej – górującej nad nimi rozumem, który obdarza zdobyczami cywilizacji, te jednak nierzadko zadają cierpienie?

Na tym szereg pytań, które można postawić temu wierszowi, wcale się nie kończy. Bowiem w wersji tekstu przesłanego Różewiczowi jest zakończenie później usunięte:

w porównaniu z nim jestem cyniczny
bo tylko cyniczny człowiek
mógł w 1943 roku napisać „Świat, poema naiwne”

na dowód że w każdym nie zawiera się tak
i w każdym tak zawiera się nie (BP 185).

Decyzja z pewnością była trafna – wiersz wybrzmiał w wersji ostatecznej mocniej, wyraziściej. Ale co tę, dosyć zasadniczą w końcu zmianę, uzasadniało poza

²³ C. Miłosz, *Unde malum* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 145.

²⁴ Tamże.

²⁵ T. Różewicz, *zawsze fragment*, dz. cyt., s. 33.

względami artystycznymi? Innymi słowy, dlaczego *Świat. Poema naiwne* uznał Miłosz po wojnie za wyraz swego cynizmu?

W *Świat. Poema naiwne* wpisana została, przypomnę, dialektyka afirmacji i negacji, którą wyraża splecenie dwóch wizji świata²⁶. Jedną jest przebrane w moralistyczną powiastkę dla dzieci, a naprawdę wywiedziony z filozofii Tomasza z Akwinu, obraz dzieła Stworzenia jako wspartego na trzech cnotach chrześcijańskich ucieleśnienia pełni (*integritas*), harmonii (*consonantia*) i jasności (*claritas*). Drugą wizją świata, przywołana jedynie domyślnie, przez podanie po tekście poematu miejsca i daty jego napisania (Warszawa 1943), był obraz bestialstwa okresu okupacji, szczególnie powstania w getcie. Może za wyraz swojego cynizmu wobec radykalizmu Różewicza uznał Miłosz, mając w pamięci osobiste doświadczenia swojego interlokutora, sam dystans wobec piekła Zagłady, jakim było przywołanie rajskiego ogrodu dzieciństwa? Tym bardziej że okrucieństwo ludobójstwa pozostawił jedynie domysłowi czytelnika. Z nim zmierzył się bezpośrednio, gdy napisał *Campo di Fiori, Biednego chrześcijanina patrzącego na getto* i *Przedmieście*.

Na *Różewicza* trochę inne światło rzucają notatki do niepublikowanego, powstałego w 1996 roku, a zatem wcześniej wiersza Miłosza – o incipicie: „Przywitałem go w 1948 roku/ i miałem rację” (BP 269–270). Powiada w nim poeta z wyraźnym uznaniem: „Znalazł swój sposób,/ a to bardzo dużo”, podkreślając jednocześnie: „zawsze czytałem go polemicznie”. Dlaczego? Bowiem „Opisywał nędzę dwudziestego wieku./ Jego czystością był gniew./ A naprawdę żał po/ utraconym przymierzu/ człowieka i Boga”. Co jest zatem przedmiotem polemiki? „Może jednak za poważnie/ wziął Różewicz »śmierć Boga«”? Miłosz zadaje zasadnicze pytanie: „jaki znowu przymierze”? Skoro praktyka religijna, by przywołać choćby tradycję szlachecką, to w istocie zredukowana do obyczajów: „utopia/ minionego czasu”. Natomiast w samym spojrzeniu na pełną okrucieństwa historię, które przeczą obecności w nich Boga, uderza „Idealizacja (...) Rzezi, wbijania na pal,/ dlatego tylko że dawno?”. Pod tym względem XX wiek niczym nie różni się od dawnych stuleci. Wiersz kończy wymowna deklaracja: „To mówię ja, spadkobierca/ podgolonych łbów, wąsów (...) za mną stulecia bełkotu” (BP 270).

Gdyby czytać te wiersze jako wobec siebie komplementarne, a wiele za tym przemawia, wówczas przynajmniej niektóre pytania zadane tekstowi *Różewicza* znalazłyby swoje odpowiedzi. Przy czym sekwencja symbolicznych obrazów została zastąpiona tym razem przejrzystym intelektualnym dyskursem, któremu zarazem służy stylizacja „pod Różewicza”! A zatem „to” oznaczałoby na słabych przesłankach oparte przekonanie o „śmierci Boga”, „frywolność form” i „zabawność ludzkich wierzeń” wyrażałyby inaczej zawsze kuchni i nietrwały społeczny rytuał, czyli „wieki bełkotu”, zaś samooskarżenie o cynizm uzasadniałoby ponadto szacunek dla buntu poety, którego „czystością był gniew”.

²⁶ Obszernie analizowałem ten poemat w studium *Poema nienaiwne* w mojej książce *W stronę Miłosza*, Kraków 2003.

W drugim z wymienionych wierszy, w *Naturze*, Miłosz, odwołując się do zacytowanej jako motto, końcowego fragmentu poematu Różewicza *recycling*, tezy: „Skąd bierze się zło/ jak to skąd// z człowieka”²⁷, odpowiada:

Niestety Panie Tadeuszu
 dobra natura i zły człowiek
 to romantyczny wynalazek
 gdyby tak było
 można by wytrzymać (BP 186–187).

O tym wierszu sporo już napisano. Może warto nań spojrzeć pod trochę innym kątem, jako na pośrednią odpowiedź Miłosza na *Myrmekologię*? Nie jest przecież bez znaczenia fakt, że opisując świat mrówek, Różewicz cytuje Henriego Bergsona: „są władcami środowiska ziemnego tak jak człowiek naziemnego”. Od razu dodając ze świętym oburzeniem: „grzechy małych chłopców/ wobec mrówek/ są wielkie/ i o pomstę do nieba wołające”²⁸. Z tym by się autor *Ocalenia* pewnie zgodził, ale od razu dorzuciłby: o pomstę do nieba woła cierpienie i śmierć jako fundament całego istnienia. Neomanichejczyk Miłosz jest olśniony nieprzebrany pięknem i bogactwem Natury, ale zarazem porażony przez panujące w niej śmierć i okrucieństwo – również w tak podziwianym przez Różewicza mrowisku. Przeświadczenie ontologiczne nieodmiennie prowadzi Miłosza do etycznego buntu wobec porządku świata. Zło według niego uościło się tyleż w ludzkiej naturze, co w odwiecznym deterministycznym porządku przyrody, którym włada Archont Ciemności. Stąd powtarzające się uparcie i z rozpaczą pytanie zwrócone do Stwórcy: *unde malum?*

Jak zatem rozumieć zakończenie wiersza? Kreśli w nim poeta wizję świata po samozagładzie rodzaju ludzkiego, gdzie: „jastrząb będzie spadać na zająca/ bez świadków”. Stąd konkluzja, w której autor zdaje się pozornie przyznawać rację Różewiczowi: „zniknie ze świata zło/ kiedy zniknie świadomość// rzeczywiście panie Tadeuszu/ zło (i dobro) bierze się z człowieka”. Czy na pewno? Pod warunkiem, że zarówno zło ontologiczne, jak i zło moralne to tylko złudzenia ludzkiego umysłu. Innymi słowy, należałoby wówczas przekreślić istnienie Boga, czego Miłosz – przy wszystkich swoich buntach, aktach niewiary oraz szukania odpowiedzi w rozmaitych religiach czy herezjach – nie potrafi zaakceptować.

W jednym z ostatnich listów Różewicz przesyła Miłoszowi rękopis wiersza *tajemnica*, gdzie wspomina o ich rozmowie w Teatrze Starym w Krakowie, w garderobie Ludwika Solskiego, zorganizowanej przez Renatę Górczyńską. Przywołuje także ciepłe wspomnienie ich spotkania na Targach Książki we Frankfurcie: „z Miłoszem czytałem wiersze/ przed nami biegła Nike”²⁹.

²⁷ T. Różewicz, *recycling*, Wrocław 1999, s. 117.

²⁸ Tenże, *Płaskorzeźba*, dz. cyt., s. 85.

²⁹ Tamże, s. 39.

Po tym liście poeci wymienili tylko kilka kartek. Miłosz przesłał Różewiczowi tom *Druga przestrzeń* z wymowną dedykacją: „Tadeuszowi Różewiczowi, którego zawsze podziwiam za jego życie niemożliwe. Czesław Miłosz 25 luty 2002” (BP 204). Po śmierci noblisty autor *Płaskorzeźby* poświęcił mu *Elegię, cień Miłosza, na ty z Czesławem*. W pierwszym z utworów odwołał się do wiersza Różewicz. Przyznał, że nie potrafi napisać „Elegii o winie i chlebie”, czyli o Eucharystii, a od tego czasu „pędzi żywot kreta”. Wiersz kończą słowa, które są pożegnaniem, a zarazem swego rodzaju pointą rozmów „wierszami i o wierszach”:

a co z nami?
 co z naszymi sporami
 przyjacielskimi
 Ty zmarłeś więc nie pytasz
 co ze mną? Pewnie odrzucę starą
 formę szatę
 i z Orfeusza zmienię się
 w łopatę.

Bibliografia

- Burkot S., *Spór o poezję* [w:] tegoż, *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Kraków 2004.
- Fiut A., *Dialog niedokończony* [w:] tegoż, *Z Miłoszem*, Sejny 2011.
- Fiut A., *Po śmierci Boga* [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.
- Fiut A., *W stronę Miłosza*, Kraków 2003.
- Miłosz C., *O byciu poetą*, „Zeszyty Literackie” 1995, z. 51.
- Miłosz C., *Piesek przydrożny*, Kraków 2011.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009.
- Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
- Miłosz C., Różewicz T., *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*, wstęp A. Franaszek, wybór i oprac. E. Pasierski, Wrocław–Kraków 2021.
- Różewicz T., *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Warszawa 1971.
- Różewicz T., *recycling*, Wrocław 1999.
- Różewicz T., *Zwiastowanie* [w:] tegoż, *zawsze fragment*, Wrocław 1996.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.