

Przepisywanie Różewicza (w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku)

Piotr Pietrych

PIOTR PIETRYCH Łódź

PRZEPISYWANIE RÓŻEWICZA (W POŁOWIE LAT PIĘCDZIESIĄTYCH XX WIEKU)

Tytuł zapożyczam od Andrzeja Skrendy, który w *Przepisywaniu Różewicza* przedstawił niebagatelną skalę zmian, jakie autor *Niepokoju* wprowadził do zbioru uznanego powszechnie, choć nie do końca ściśle, za jego debiut książkowy¹. Trudno nie doceniać wartości szczegółowych zestawień i faktograficznych uwag Skrendy, choć trudno jednocześnie zgodzić się z jego interpretacją działań Tadeusza Różewicza. Badacz dopatruje się w nich bowiem gestu godnego wizjonerskiego poety, który wyprzedzał swój czas i który już w połowie XX wieku przejawiał postmodernistyczną świadomość zasadniczej niestabilności tekstu literackiego². Interpretacja to tyleż efektowna, co nieprzekonująca – i na gruncie tekstów Różewicza, i na gruncie tekstów Skrendy³. Zdecydowanie lepiej broni się założenie, że Różewicz przereklamowywał swoje utwory – nie tylko poetyckie – przygotowując kolejne ich wydania, podobnie jak przed nim i po nim robili to i robią inni autorzy.

Oczywiście „przepisywanie” własnej twórczości, jakkolwiek nie jest zjawiskiem niezwykłym, nie jest też działaniem niewinnym. Może wpływać – i nierzadko wpływa w sposób znaczący – na możliwości interpretacyjne, które tekst otwiera.

Poszerzając obraz Różewiczowskiego „przepisywania”, postaram się je pokazać na przykładzie tekstów prozatorskich, wydobywając ważką motywację literackich i redakcyjnych decyzji autora *Niepokoju* podejmowanych przez niego w połowie lat pięćdziesiątych, działań, które w istotny sposób wpłynęły na późniejszą recepcję jego twórczości.

1

Początki aktywności literackiej Różewicza kojarzone bywają zazwyczaj z wierszami z wydanego w 1947 roku *Niepokoju*, ale to skojarzenie nie do końca uprawnione. Nawet jeżeli pominąć utwory napisane w okresie partyzanckim i wydane jako druk konspiracyjny w tomiku *Echa leśne*⁴, pozostaje faktem, że powojennym debiutem

¹ *Przepisywanie Różewicza* A. Skrendo po raz pierwszy ogłosił w tomie zbiorowym *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza* (Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007), a następnie przedrukował w swojej książce *Przodem Różewicz* (Warszawa 2012).

² Skrendo, *Przodem Różewicz*, s. 123.

³ Pisałem o tym szerzej przy innej okazji – zob. P. Pietrych, „*Niepokój*” – niemal zapomniany tom poetycki Tadeusza Różewicza z 1947 roku. *Pamiętnik Literacki* 2017, z. 2, s. 144.

⁴ Publikacja szerzej znana dopiero od „normalnego” wydania książkowego w 1985 roku.

książkowym młodego autora nie był zbiór wierszy zawierający *Ocalonego*, ale zbiór satyrycznych wierszyków zatytułowany *W tyżce wody*, wydany w Częstochowie w 1946 roku⁵. Faktem pozostaje także, że tuż po wojnie równocześnie z wierszami, które znajdują się potem w *Niepokoju* i następnie wejda (albo nie) do kanonu wierszy Różewicza, drukował on utwory prozatorskie inspirowane w przeważającej mierze własnymi przeżyciami z okresu wojny. Początki twórczości Różewicza nie kojarzą się jednak z tekstami satyrycznymi czy z prozą zapewne dlatego, że o ile wiersze – których pisał on w tym okresie dużo – regularnie ukazywały się w kolejnych tomikach (w pierwszym powojennym dziesięcioleciu wyjątkowo licznych), o tyle jego utwory satyryczne miały wydanie książkowe dopiero w 1955 roku w tomie *Uśmiechy*. Podobnie rzecz się ma z pierwszymi opowiadaniem – ukazały się w książce także dopiero w roku 1955, w zbiorze zatytułowanym *Opadły liście z drzew*.

Niewielką w sumie książeczkę tworzyły dwie grupy tekstów: pierwszą stanowiły te, które miały pierwodruki w prasie literackiej w latach 1945–1948, drugą – opublikowane po raz pierwszy niedługo przed ukazaniem się całego zbioru, w latach 1954–1956⁶. Te dwie grupy różni nie tylko czas powstania, ale i stosunek do nich autora przygotowującego publikację książkową: opowiadania z lat czterdziestych Różewicz poddał zabiegom redakcyjnym, niekiedy bardzo zasadniczym i znaczącym, co sygnalizowała zmiana tytułów. Największe zmiany wprowadził do utworu, którym zadebiutował po wojnie jako prozaik, a który w pierwodruku nosił tytuł *Borem, lasem...*, natomiast w późniejszej o 10 lat wersji książkowej – *Ciężar*⁷.

Materiał tematyczny ma tu, podobnie jak w większości wczesnych opowiadań autora *Niepokoju*, charakter autobiograficzny: Różewicz, który przez kilkanaście miesięcy był członkiem partyzanckiego oddziału Armii Krajowej, zabrał do lasu egzemplarz *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego, ale spory tom okazał się w prymitywnych warunkach leśnego życia i w czasie licznych przemarszów przede wszystkim uciążliwym ciężarem i ostatecznie został przez młodego partyzanta wrzucony do ogniska na jednym z postojów⁸. W *Borem, lasem...* i w *Ciężarze* wrzucenie książki do ogniska to scena finałowa, poprzedzona kilkoma obrazkami z partyzanckiego życia: opisem wyczerpującego marszu w upale, a następnie postoju na leśnej polanie, który wypełniają prozaiczne czynności, takie jak pranie bielizny, zabijanie wszy, jedzenie „świniny”. Narracja w utworze jest trzecioosobowa, ale konsekwentnie prowadzona z punktu widzenia Gustawa, członka oddziału; trudno tej postaci, pierwszoplanowej także w większości pozostałych opowiadań Różewicza z tego okresu, nie utożsamiać z samym autorem.

Działanie redaktorskie Różewicza, który *Borem, lasem...* „przepisał”, przekształcając w *Ciężar*, można, poza zmianą tytułu, sprowadzić do jednego zabiegu: skró-

⁵ Inna sprawa, że jest to druk efemeryczny i praktycznie niedostępny, nie ma go w swoich zbiorach nawet Biblioteka Narodowa.

⁶ Zob. zestawienie pierwodruków dokonane przez J. Waligórę (*Proza Tadeusza Różewicza*, Kraków 2006, s. 11, przypis 2).

⁷ T. Różewicz: *Borem, lasem...* „Odrodzenie” 1945, nr 43, z 23 IX, s. 3; *Ciężar*. W: *Opadły liście z drzew*. Warszawa 1955, s. 15–21.

⁸ Zob. *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Oprac. J. Stolarczyk. Wrocław 2011, s. 21, 306–307.

cenia tekstu. Były to wszakże skróty nie tylko pokaźne objętościowo, ale też istotne dla interpretacji obu utworów.

Zakres skrótów dobrze widać na przykładzie dwóch opisowych akapitów z fragmentu początkowego:

BOREM, LASEM...

Oddział posuwał się szybkim marszem. Chmura kurzu zasnuła maszerujących i tylko miarowy odgłos świadczył o tym, że pelzający obłok ma sto kilkadziesiąt podkutych gwoździami kończyn. Znużona, splątana droga rozwijała się mozolnie pod nogami piechurów. Wielogodzinny marsz osiadał ołowiem w całym ciele, usztywnione nogi grzebały w sybkim, mialkim piachu i miesiły go na ciasto. Ludzie maszerowali przygarbieni, na grzbietach nieśli plecaki, tornistry albo zgoła zwykłe parciane worki, na pośladkach kolebały się chlebak, torby z amunicją, kwiliły metaliczne manierki, brzęczały łopatki, bagnety. Słońce na niebie rozpałało się coraz mocniej, jakby ktoś podrzucił niezmordowanie paliwa. Od fali gorąca spływającej z nieba schła ziemia, trawy mdlały i kładły się czarne w przydrożnych rowach. Po drodze nie było wsi, spalonego krajobrazu nie przecinał żaden strumień, świat czuć było w ustach jak garść mialkiego, suchego i gorzkiego pieprzu.

[...]

Słońce schodziło na drugą połowę nieba, skośne długie promienie przebiegały gęstą, zieloną chmurę nad głowami maszerujących i fruwały jak lekkie, świetliste motyle, przysiadając na mchach i czerwonych pniach sosen. Z gęstej poręby, z ciemnego, niezgłębionego łona, z pachnących żywicą piersi lasu, zaczęła się sączyć przejrzysta, czystą strugą nuta jakiegoś leśnego ptaka. Śpiew to wzbijał się wysoko, to znów opadał jak cudowna srebrna sieć na głowy, drżał na gałazkach smukłych jasných brzoźek, wsiąkał w ziemię.

CIEŻAR (s. 15–16)

Chmura kurzu zasnuła maszerujących. Wielogodzinny marsz osiadał ołowiem w całym ciele; usztywnione nogi grzebały w głębokim piachu, jakby miesiły go na ciasto. Ludzie maszerowali przygarbieni, na grzbietach nieśli plecaki, tornistry albo zgoła zwykłe parciane worki, na pośladkach kolebały się manierki, łopatki, bagnety. Od fali gorąca schła ziemia, trawy mdlały i kładły się czarne w przydrożnych rowach.

[...]

Słońce schodziło na drugą połowę nieba, skośne, długie promienie przebiegały zieloną zasłonę nad głowami maszerujących i leciały jak świetliste motyle po mchach i czerwonych pniach sosen.

Różewicz w 1955 roku wykreślał epitety, ale przede wszystkim radykalnie przycinał tekst: w pierwszym z cytowanych akapitów z siedmiu zdań zostają trzy, w drugim – z trzech jedno. Przykład ten stanowić może uzasadnienie dla sądu Janusza Waligóry, że w *Cieżarze* Różewicz dążył do ograniczenia „młodopolskiej liryzacji opisu”⁹. Choć warto zauważyć, że skróty bywają czasem mechaniczne i nie zawsze prowadzą do ukonkretnienia narracji: zmiana tytułu i usunięcie pierwszego zdania w *Cieżarze* powoduje, że czytelnik może mieć początkowo problem z określeniem, kim są maszerujący, z kolei usunięcie zdania ze słońcem sprawia, że niejasne staje się pochodzenie „fali gorąca”, o której mowa w zdaniu następnym. Na-

⁹ Waligóra, *op. cit.*, s. 28.

tomiast zmiany w drugim akapicie dobrze pokazują, że jakkolwiek cięcia są radykalne, nie oznaczają całkowitej rezygnacji z „liryzacji opisu”.

Oczywiście skala skrótów bywa w całym utworze zmienna, niemniej *Cieżar* to tylko dwie trzecie tekstu *Borem, lasem...* Co istotniejsze, skróty, i to nawet niewielkie, mogą wprowadzać znaczące przekształcenia semantyczne zdecydowanie wykraczające poza redukcję „liryzacji”. Tak dzieje się w przypadku sceny finałowej; cytaty podaje w większości tylko za *Borem, lasem...*, bo istotne zmiany pojawiają się dosłownie w ostatnich zdaniach zakończenia:

Rozłożył koc koło Heńkowego i wywalił z plecaka i chlebaka wszystkie wnętrzości. Z deszczem metalowych, złocistych husek, między brudnymi onucami i tustymi szmatkami do czyszczenia broni, wypadła książka średniego formatu, w brązowej twardej okładce z wytłoczonym czarnym tytułem: *Król-Duch*. Gustaw wziął książkę i ważył ją w dłoni, jakby obliczał ciężar, wreszcie wstał i poszedł w stronę kuchni. W popiele tliły jeszcze rude główne. Obok ognia stał z rondelkiem Oset. Gustaw otworzył książkę i wydarł dwanaście kart pierwszego rapsodu.

– Co tam tak liczysz i medytujesz, Gustaw!

– A nic! Bo to tylko zawadza...

– Daj no, Gustaw, trochę tego papieru, jak ci zawadza, przecie i d...ie sprzykrzyło się to ucieranie listkami i ściółką!

Gustaw się nie odezwał. Z rozmachem cisnął w ognisko książkę; poleciała jak ptak, rozkładając w locie brązowe okładki. Za chwilę w popiołu buchnął jasny, wesoły płomień. Oset kucnął przy ogniu z rondelkiem, wbił trzy jajka i zaczął mieszać łyżką jajecznicę, przyspiewując:

BOREM, LASEM...

Stary dziaduś
z siwą bródką
właził na kozę,
trzęsie d...a...

CIEŻAR (s. 21)

Stary dziaduś
z siwą bródką
właził na babcie,
trzęsie dupką.

– posunął książkę dalej w ogień, karty zwijały się, skręcały czarne i rozpadały, Oset podniósł głowę do góry.

– Ech, Gustaw, bracie znasz to: „Nie czas żałować róż, kiedy płoną lasy”?... To też – Jego.

Po chwili znów podśpiewywał i mieszał jajecznicę. Z popiołu strzelał w górę jasny, radosny płomień.

Posunął książkę dalej w ogień, karty zwijały się, czerniały i rozpadały.

Z popiołu strzelał w górę jasny, radosny płomień.

Bardziej skrótowa narracja *Cieżaru* wydobywa kontrast między gestem spalenia *Króla-Ducha* a trywialnością realiów, smażeniem jajecznicy i przasną przyspiewką, wydobywając tym samym nieprzystawalność poematu romantycznego do partyzanckiej rzeczywistości. Można wręcz, jak dowodzi przykład Andrzeja Kijowskiego, upatrywać w tej scenie potencjał symboliczny. Recenzując w 1955 roku zbiór *Opadły liście z drzew*, Kijowski dostrzegł w *Cieżarze* „programowy akt pogardy dla sztuki” i konstruował znamiennej paralele: „Opowiadanie to przywodzi na pamięć *Pożegnanie z Marią* albo *Chłopca z »Biblią«* Tadeusza Borowskiego, który także niejednemu raz wygrażał kulturze za to, że w najcięższych chwilach okazała się zbędnym balastem”¹⁰; sugestię takiej interpretacji podjęli inni czytelnicy i badacze

¹⁰ A. Kijowski, *Źródło spokoju*. „Nowa Kultura” 1955, nr 38, z 18 IX, s. 6.

twórczości Różewicza, Waligóra pisze w tym kontekście o „swoistej demitologizacji” wzorców romantycznych¹¹.

W wersji *Borem, lasem...* scena finałowa wypada zdecydowanie mniej dramatycznie. Decyzja Gustawa nie oznacza, jak chciał Kijowski, aż „pogardy dla sztuki” – znamienne, że Gustaw nie zgadza się na praktyczne wykorzystanie książki romantycznego poety jako papieru toaletowego, szczególnie, który pozostał także w *Cieżarze* – co nie mniej ważne, decyzja ta spotyka się z pełnym zrozumieniem. Wykazujący się nim Oset nie tylko bowiem smaży jajecznicę i śpiewa o „d...ce” (*nb.* normy obyczajowe w stosunku do słowa drukowanego, jak widać, w ciągu 10 lat zelżały), ale i przywołuje słowa wieszczka. To ważne z dwóch powodów: po pierwsze – słowa te bohaterowie przechowują w pamięci i materialny nośnik nie jest niezbędny, co osłabia wymowę faktu spalenia książki; po drugie – sytuacja nie tylko nie prowadzi do dewaluacji czy zakwestionowania słów poety romantycznego, ale też je właśnie potwierdza. Sam gest Gustawa ma w takim kontekście przede wszystkim walor pragmatyczny, a nie symboliczny, to decyzja pozbycia się ciężkiego przedmiotu utrudniającego życie partyzanta.

Zestawiając *Borem, lasem...* i *Cieżar* przywołać trzeba dwa znaczące opuszczenia będące efektem działań „przepisującego” Różewicza.

Pierwsze to krótka scenka z kapralem Koziółkiem mobilizującym do dalszego marszu, w *Cieżarze* w całości pominięta:

Koziółek latał już od grupki do grupki, od drzewa do drzewa – i krzyczał. Ludzie zrywali się i ustalali, niektórzy klęli i marudzili, kilku chrapało.

– Wstawaj! Wstawaj, byku! Widzicie go, jak się rozwalil. No dalej, jeszcze sto metrów.

Ale trzech czy czterech nie ruszyło się wcale.

– Cholera z nimi, zabrać tylko karabiny i jazda, jutro dołączą sami.

Dość zaskakująca jest ta pobłażliwość kaprała Koziółka dla członków oddziału, którzy ze zmęczenia posnęli na chwilowym postoju, lecz jakkolwiek ją oceniać, przynosi ona ważną informację: oddział najwyraźniej nie znajduje się w sytuacji bezpośredniego niebezpieczeństwa, skoro tak można postąpić ze zmęczonymi partyzantami, wędrownka jest wyczerpująca i nużąca, ale nie towarzyszy jej realne zagrożenie.

I wreszcie jedno z najobszerniejszych opuszczeń; Gustaw układa się do snu:

BOREM, LASEM...

Pod głowę wsadził chlebak, żeby było wyżej, zwinął się i leżał w ciemnościach nocy, w szumiącym łagodnie łonie lasu. Było mu coraz cieplej, ale zaczęła swędzić i palić skóra, najpierw pod pachami, a potem na udach, brzuchu i pośladkach. To świerzb. Wiercił się i przewracał z boku na bok, wreszcie odrzucił koc i leżał pograżony w chłodnej fali wiatru. Ugniatało go coś w głowę.

CIEŻAR (s. 19)

Okręcił się kocem, pod głowę wsadził chlebak, żeby było wyżej.

Było mu coraz cieplej, ale zaczęła swędzić i palić skóra, najpierw pod pachami, a potem na udach, brzuchu i pośladkach. Świerzb. Wiercił się i przewracał z boku na bok, wreszcie odrzucił koc i leżał pograżony w chłodnej fali wiatru. Ugniatało go coś w głowę.

¹¹ Waligóra, *op. cit.*, s. 28. Zob. też Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*”. (*Czytając Różewicza*). Warszawa 1993, s. 196–197.

– Pewnie znów ten *Król-Duch* – pomyślał – trzeba go wsadzić pod szmaty, ciężkie to i twarde, i tylko tyle z tego pożytku! Wysoko się latało, niby do obozu niosło się w plecaku *Króla-Ducha* i *Słowo o bandosie*. *Król-Duch* leżał przez kilka miesięcy między pakułami, onucami i wiechetkami do butów. Trzeba go wyrzucić, tylko cięży w marszu. Przez te kilka miesięcy partyzantki te wszystkie górne i chmurne rzeczy tak twardniały, zamieniały się w ciężar niepotrzebny, trza było ciągle coś odrzucać.

Gustaw leżał i myślał, że to wszystko jest teraz takie szare i zwyczajne, że opíše kiedyś wszystko i będzie z tego długa i nieciekawa historia. Tak jak było, nie można pisać, będą o tym różnie pisali i różne historie z tego powychodzą, „pierdółki inteligenckie”, jak mówi szef.

W oddziale nikt nie używał wielkich słów, jakby nie istniały. Nie było tu bohaterów, pola chwały, obowiązku obywatelskiego, zaszczytnej służby, brakło ołtarza ojczyzny – jeśli ktoś zaczynał w ten deseń, bractwo robiło „śmichujaszki”, a Koziołek, jeśli był w pobliżu, mówił: – Ale bo, duperele, duperele! Może słusznie. Bo jakie tu bohaterstwo! Marsz, marsz, marsz, trochę strzelaniny i kogoś tam zabija. Czyści się karabin, obiera kartofle, goni się Niemców, gniecie wszy, pierze gacie, gubi się świerzba, maszeruje się, strzela, żre świninę – to jakby już wszystko, bohaterstwo, a może to właśnie! A ojczyzna taka ogromna i jest wszędzie, nie myśli się o niej i nie nazywa...

Gustaw owinał się w koc, zrobiło mu się znów ciepło.

„Pewnie znów ten *Król-Duch* – pomyślał – trzeba go wsadzić pod szmaty, ciężkie to i twarde... Wysoko się latało, do lasu niosło się w plecaku *Króla-Ducha* i *Słowo o bandosie*. *Król-Duch* leżał przez kilka miesięcy między pakułami, onucami i wiechetkami do butów. Trzeba go wyrzucić, tylko cięży w marszu”.

Gustaw owinał się w koc, zrobiło mu się znów ciepło.

To fragment ważny nie tylko w *Borem, lasem...*, ale w kontekście wszystkich późniejszych opowiadań partyzanckich Różewicza, i to z dwóch powodów. Po pierwsze, wskazuje na tło aksjologiczne opisywanej sytuacji i, choć nie wprost, przywołuje je: patriotyzm, imperatyw walki z Niemcami. Gustaw rozmyśla o dystansie „bractwa” do „wielkich słów”, do patosu i utartych sposobów wyrażania tych wartości, co jednak nie świadczy o ich odrzuceniu. Inaczej można spojrzeć na gest spalenia *Króla-Ducha*, nawet jeżeli przypisywać mu wartość symboliczną: oznacza zakwestionowanie pewnego sposobu mówienia o rzeczywistości, ale nie – zakorzenionych w tradycji norm i wartości, które nadają sens trudom „szarego i zwyczajnego” życia partyzantów (o związku z tradycją świadczy też tytuł publikacji z 1946 roku, odwołujący się do znanej piosenki żołnierskiej). – W *Ciężarze* tego fragmentu brak, wartości, które stały zapewne za decyzją walki w partyzantce członków oddziału, zostały przeniesione do sfery miejsc niedookreślonych, w samym tekście nic nie równoważy i nie motywuje znoszonych trudów.

Druga istotna informacja, którą zawiera pominięty w *Ciężarze* fragment *Borem, lasem...*, to przywołanie wprost literackich aspiracji Gustawa, co jest wyraźnym tropem autobiograficznym, a w obrębie utworu – nadaje rozmyślaniom bohatera

charakter autotematyczny i pozwala czytać tekst jako próbę realizacji tych aspiracji. W efekcie – pozwala inaczej potraktować i sfunkcjonalizować jego cechę, która w pierwszym oglądzie wydawać się może stylistyczną i kompozycyjną niespójnością: zderzanie rubaszości w dialogach i naturalistycznych detali, np. w obrazie oczyszczania ubrań z wszy¹², z lirycznymi opisami czy kulturowymi skojarzeniami (nadzy partyzanci pławiący konie w leśnym stawie zostają porównani do centaurów). Wspólnym mianownikiem dla tych odmiennych rejestrów stylistycznych jest świadomość młodego człowieka o literackich ambicjach, który próbuje pokazać codzienne życie partyzantów poza patetycznymi stereotypami i frazesami, ale nie potrafi oprzeć się poetyzmom w ujmowaniu rzeczywistości; ta stylistyczna mieszanina wydaje się niezwykle autentyczną cechą tekstu w jego aspekcie autobiograficznym, pozwala w Gustawie zobaczyć Różewicza jako autora *Ech leśnych*. – W *Ciężarze* poetyckie opisy zostały radykalnie ograniczone, a wzmianki o literackich aspiracjach Gustawa brak.

2

Różnice między *Borem, lasem...* a *Ciężarem* są na tyle znaczące, że można się zastanawiać, czy mamy do czynienia z wariantami tego samego utworu, czy też z dwoma różnymi utworami opartymi na tym samym, jak by powiedział rosyjski formalista, autobiograficznym materiale. Można się też zastanawiać, który z dwóch sposobów jego prezentacji jest lepszy, tzn. bardziej interesujący i/lub bliższy do świadczeniu wojennemu autora.

Wątpliwości w tym względzie nie ma Waligóra, dla którego jest rzeczą bezdyskusyjną, że to jeden utwór i że *Ciężar* to „ostateczna”¹³, a także zdecydowanie lepsza wersja:

Utwór, dzięki wprowadzonym zmianom, niewątpliwie wiele zyskał. Pomogła zmiana tytułu, rezygnacja z młodopolskiej liryzacji opisu i naiwnego monologu bohatera. Autor wywikłał się z konstrukcyjnych sprzeczności, czyniąc wymowę tekstu bardziej dobitną i wyrazistą¹⁴.

Z sądami tymi trudno się jednak zgodzić. Arbitralne jest deprecjonujące potraktowanie monologu bohatera o wartościach jako „naiwnego”, tak jakby poczucie sensu musiało być nieuchronnie stłumione przez trudy partyzanckiego życia. Nie jest też bezdyskusyjną wartością radykalne ograniczenie liryzacji w opisach – w *Ciężarze*, mimo obszernych cięć, trochę tej liryzacji zostało, natomiast zabrakło dla niej umotywowania, skoro wypadła wzmianka o literackich aspiracjach bohatera, w efekcie to w *Ciężarze* bardziej jeszcze stylistyczne poetyzmy mogą sprawiać wrażenie „kompozycyjnych sprzeczności”.

Zatrzymałem się przy opiniach Waligóry, ponieważ autor *Prozy Tadeusza Różewicza* to bodaj jedyny badacz, który zestawiał *Borem, lasem...* i *Ciężar*, próbując

¹² Zob. Różewicz, *Borem, lasem...*: „Dużo tego było, małe i wielkie, czarne i żółte. Wybierał to złe nasienie, ziarno po ziarnku, i puszczał niedbałym ruchem na wodę, pływały sobie gęsto jak żółte jagły. Jaja i gnidy trzaskały pod paznokciami”. Wyróżnione fragmenty nie weszły do *Ciężaru* (s. 17–18).

¹³ Waligóra, *op. cit.*, s. 24.

¹⁴ *Ibidem*, s. 28.

zaprezentować i zinterpretować zmiany wprowadzone przez „przepisującego” Różewicza. Te interpretacje, niekiedy zdumiewająco pośpieszne (Waligóra dostrzegł w początkowym opisie marszu aż „podawanie w wątpliwość celowości działań sprowadzających się do uciążliwego maszerowania”¹⁵), są jednak interesujące, paradoksalnie właśnie dlatego, że bywają arbitralne i nieprzekonujące. Jak się bowiem wydaje, sądy i interpretacje Waligóry w znaczącym stopniu motywowało aprioryczne przekonanie, że szczególnie cennym sposobem pisania o wojnie jest skupienie się na doświadczeniach tak elementarnych i dojmujących, że w konfrontacji z nimi wszelkie ideologie i wartości nieuchronnie ulegają, jeżeli nie podważeniu i kompromitacji, to przynajmniej „demitologizacji”.

Przekonanie to, traktowane przez Waligórę jako oczywistość, ma jednak, jak to z oczywistościami bywa, swoje historyczne korzenie. Krystalizowało się właśnie w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy ukazał się zbiór opowiadań Różewicza *Opadły liście z drzew*. Zbieżność nieprzypadkowa, książkowe wydanie tych tekstów współtworzyło ważne zjawisko, które zachodziło wtedy nie tylko w polskiej literaturze, ale i w całej kulturze: „odwilżowego” powrotu do tematu drugiej wojny światowej po okresie jego marginalizacji w latach bezwzględnej obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego; w twórczości Różewicza otwarty powrót tego tematu zaznaczył się już w 1954 roku, w tomie poetyckim *Równina* i w publikowanych wtedy w prasie literackiej opowiadaniach, które wejdą następnie do wydanego rok później zbioru.

Motyw doświadczenia wojennego nie zniknął zresztą całkowicie nawet z socrealistycznych tomików poetyckich Różewicza z początku lat pięćdziesiątych. Ale jego stała obecność w twórczości autora *Niepokoju* była wtedy oceniana negatywnie jako „obsesja wojny” i krytykowana z perspektywy socrealistycznych pryncypiów za brak „spojrzenia klasowego na minioną wojnę”, poprzestawanie w kręgu „mieszkańskiej beznadziejności” na „ogólnie humanistycznym stanowisku”. Przywołuję tu określenia Andrzeja Brauna z artykułu opublikowanego w 1951 roku¹⁶, bo pozwalają one zobaczyć zmianę, którą umożliwiła „odwilż”: w połowie dekady Jan Błoński mógł już otwarcie polemizować z Braunem i wartościować dodatnio to, że –

Różewicz nigdy nie zaparł się swego wojennego doświadczenia. Bo też w świadomości narodu sięgnęło ono głębiej, niż zdaje się naszej literaturze. Wojna przeorała Polskę najgłębiej ze wszystkich krajów Europy; z wyjątkiem może Niemiec. Ruina i zmartwychwstanie pojęć moralnych; wywrócenie wiekowej tradycji ekonomiczno-społecznej; tragiczne rozdarcie narodu... Tam także biją źródła współczesności – zbyt gwałtowne, aby im literatura mogła podoląć¹⁷.

Cytat pochodzi z tekstu, który odegrał ogromną rolę w recepcji twórczości Różewicza. Błoński bowiem nie tylko dowartościowywał społeczne znaczenie doświadczenia wojny, a zarazem odrzucał socrealistyczną krytykę „obsesji” Różewicza, ale jednocześnie w tym obszernym artykule skodyfikował schematy interpretacyjne,

¹⁵ *Ibidem*, s. 24.

¹⁶ A. Braun, *O poezji Tadeusza Różewicza*. „Nowa Kultura” 1951, nr 16, z 22 IV, s. 4. Artykuł ten, z jaskrawym wątkiem odkrywania i napiętnowania u Różewicza wpływów „stylu szczerzo-beznadziejnej poezji angielskiego dekadenta”, czyli „barda imperializmu Eliota”, był najostrzejszą w okresie socrealizmu krytyką twórczości autora *Niepokoju*.

¹⁷ J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*. W: *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 224–225.

które już wtedy lekturze twórczości autora *Ocalonego* zaczęły towarzyszyć. Dwa takie schematy, ściśle zresztą powiązane ze sobą, zostały w *Szkicu portretu* szczególnie ekspresywnie wyrażone: pierwszy to traktowanie wczesnej poezji Różewicza jako „postkatastroficzej”, zdeterminowanej przez skrajne doświadczenie wojenne i w zakresie tematyki, i w zakresie poetyki („Poetyka Różewicza urodziła się z doświadczenia wojny, z przerażenia dosłownością spraw ludzkich”¹⁸); drugi – stosowanie paraleli Różewicz–Borowski, zgodnie z którą wiersze autora *Niepokoju* miały być poetyckim odpowiednikiem opowiadań oświecimskich Borowskiego, obaj autorzy ukazali bowiem „katastrofę moralności”¹⁹ przyniesioną przez wojnę. Oba koncepty dobrze współbrzmiały z tym, co było w poezji Różewicza z drugiej połowy lat czterdziestych najwyrazistsze, i dla obu – co oczywiście wzmagало ich moc perswazyjną – bez trudu można było znaleźć efektowne egzemplifikacje, np. w odczytywanej metapoetycko deklaracji bohatera *Wyobraźni kamiennej*, który wskazywał na doświadczenie wojenne jako na źródło wyobraźni, ergo poezji, „małej kamiennej i nieubłaganej”, czy w motywie dogłębnej traumy zmuszającej do podejrzliwego traktowania wszystkich wartości – „są tylko wyrazami”, jak określił to bohater *Ocalonego*. Ujęcia sformułowane przez Błońskiego stały się w latach następnych krytyczno- i historycznoliteracką oczywistością, niekwestionowaną także dlatego, że ich wiarygodność sankcjonował wprost późniejszymi wypowiedziami sam Różewicz²⁰.

Ale choć Błoński do dziś uchodzi za „najlepszego komentatora twórczości młodego Różewicza”²¹, na schematy interpretacyjne efektownie zapisane w *Szkicu portretu* warto spojrzeć z dystansem. Z jednej strony, oparte zostały na uproszczonym obrazie tużpowojennej twórczości Różewicza, co zresztą niekoniecznie trzeba traktować jako zarzut wobec autora *Szkicu*, ponieważ – z drugiej strony – tekst ten mocno wiąże się z czasem, w jakim powstał: jest tekstem „odwilżowym”, w którym ważnym wątkiem była polemika z dogmatami socrealizmu.

Sama paralela Różewicz–Borowski wyraźnie Błońskiego fascynowała i pojawiła się już we wcześniejszych jego wypowiedziach poświęconych autorowi *Ocalonego*: w recenzji *Pięciu poematów*²², a następnie w referacie otwierającym dyskusję o twórczości Różewicza, której zapis wydrukowano w „Życiu Literackim” latem 1954²³; ta ważna publikacja, zapowiadająca odejście od socrealistycznego pryncypializmu, który wobec Różewicza zaprezentował trzy lata wcześniej Braun, wprowadziła paralelę Różewicz–Borowski do dyskursu krytycznoliterackiego, co widać w recenzji Kijowskiego z tomu *Opadły liście z drzew*.

Bardzo pouczające jest zestawienie referatu Błońskiego z 1954 roku ze *Szkicem portretu*, bo pokazuje to różne etapy odchodzenia od dogmatów socrealistycznych, czyli właśnie uwikłanie owych utworów w kontekst historyczny. Różnice są tym

¹⁸ *Ibidem*, s. 240.

¹⁹ *Ibidem*, s. 221.

²⁰ Chodzi tu zwłaszcza o dwa teksty z lat sześćdziesiątych: posłowie do przygotowanej przez Różewicza antologii wierszy L. Staffa *Kto jest ten dziwny nieznanomy* (1963) i esej-wspomnienie *Do źródła* (1965); oba te teksty są nieodmiennie przywoływane i cytowane przez badaczy tużpowojennej twórczości Różewicza.

²¹ Skrendo, *Przodem Różewicz*, s. 17.

²² J. Błoński, „Pogłosy i zapowiedzi”. „Wieś” 1950, nr 25, z 25 VI.

²³ *Dyskusja o poezji Różewicza*. „Życie Literackie” 1954, nr 31, z 8 VIII.

wyrazistsze, że związek między nimi jest niewątpliwy, w obu pojawiają się identyczne sformułowania, zdania, koncepty; na związek wskazuje też data, którą Błoński opatrzył *Szkic portretu*: 1954. Data to jednak niewiarygodna. Na poziomie faktografii – w *Szkicu* uwzględnione zostały jeszcze wydane w 1955 roku *Uśmiechy* Różewicza – ale przede wszystkim na poziomie interpretacji, ocen, a także, rzecz niebagatelna, frazeologii. W opublikowanym w 1954 roku referacie Błoński skrajnie wnioski wyciągane przez autora *Wyobraźni kamiennej* z doświadczenia wojennego traktował jako cechę przeżycia pokoleniowego i pisząc o Różewiczu zasadniczo z uznaniem („jeden z najwybitniejszych liryków, jacy się po wojnie odezwali”), uwagi krytyczne wyrażał jeszcze z charakterystycznym socrealistycznym retuszem stylistycznym. Tak np. zestawiał Różewicza z „pacyfistą” Erichem Marią Remarkiem (*nb.* „pacyfista” to w słowniku socrealizmu określenie negatywne, bo obowiązywało hasło, cokolwiek oksymoroniczne, nieustającej walki o pokój), co więcej w zestawieniu tym Różewicz wypada gorzej ze względu na swój pesymizm („Remarque, ale gorzej niż Remarque, bo tamtemu pozostawała wiara w pokój, a tego kusi, żeby wszystko zobaczyć w czarnych barwach obozu”), znamieną dla socrealizmu jest też retoryka kolektywnego „my”, która uzasadniała formułowanie zarzutów troską o krytykowanego artystę („Zapewne, nie umieliśmy Różewiczowi pomóc”). I choć autor referatu wspomina o „nieprzemyślanych zarzutach”, jakie Różewiczowi stawiano, robiąc w ten sposób zapewne aluzję do artykułu Brauna, z tym ostatnim niejedno go łączy, np. właśnie zestawianie autora *Ocalonego* z Remarkiem czy retoryka kolektywnego „my”.

W późniejszym o kilka, a może kilkanaście miesięcy *Szicu portretu* już nie ma deprecjonującego zestawienia ani socrealistycznej retoryki, co więcej, Błoński polemizuje z Braunem otwarcie i określa jego artykuł jako „jawny dowód szaleństwa, jakie ogarnęło wówczas niektórych”²⁴. Ale zmiana zaszła przede wszystkim w ocenie skrajnych ujęć doświadczenia wojennego i jego konsekwencji: nie są już tylko sprawą pokoleniową, lecz stają się ważnym składnikiem doświadczenia całego społeczeństwa, którego świadomość wojna „przeorała”.

Zatrzymałem się przy *Szkicu portretu* Błońskiego, ponieważ daje on wyobrażenie o kontekście historycznoliterackim, w którym Różewicz dokonywał aktów „przepisywania” własnej tużpowojennej twórczości. Ale tekst Błońskiego jest niezwykle interesujący również dlatego, że pokazuje, skąd się brała w połowie lat pięćdziesiątych szczególnie „odwilżowa” atrakcyjność ekstremalnych wariantów doświadczenia wojennego, a tym samym i paraleli Różewicz–Borowski. Autor *Dnia na Harnieżach* opisał graniczny wariant lagrowy tego doświadczenia, w którym ważne są już tylko „przejawy elementarnego buntu przeciw śmierci, wspólne każdemu ludzkiemu ciału, powszechne każdemu cierpiącemu człowiekowi”. Elementarny poziom egzystencjalny i fundamentalna uniwersalność ekstremalnych doświadczeń pozwalały zawiesić „spojrzenie z wysokości historii”, pominąć formuły interpretacji i oceny obligatoryjne w socrealizmie (czyli uciec od „spojrzenia klasowego na minioną wojnę”, którego domagał się Braun). Interpretacja ideologiczna zostaje w ten sposób nie tyle wprost zakwestionowana, ile wzięta w nawias, ponieważ – jak zdecydowa-

²⁴ Błoński, *Poeci i tni*, s. 273, przypis 14.

nie dopowiadał Błoński – „Cierpienia nie można oddać w wieczną dzierzawę »mieszczuchowi«”²⁵.

Egzystencjalna uniwersalność, którą oczywiście najłatwiej dostrzec w sytuacjach ekstremaalnych, okazała się sposobem na wyjście z krainy socrealistycznych dogmatów, wyzwoleń spód władzy ideologii. „Odwilżowy” tekst Błońskiego, warto zauważyć, zapowiada modę na taką uniwersalność, która objawi się w literaturze polskiej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, wspierana „odmrożoną” recepcją twórczości francuskich egzystencjalistów²⁶ czy przyswojeniem ówczesnej nowości: dokonani teatru absurdu; *Szkic portretu*, choć nazwiska Jeana-Paula Sartre’a, Alberta Camusa czy Samuela Becketta jeszcze się w nim nie pojawiają²⁷, pokazuje niejako gotowość polskiej literatury połowy lat pięćdziesiątych na przyjęcie takich inspiracji. Tę gotowości można dostrzec także w *Cieżarze* Różewicza, który w roku 1955 najwyraźniej nie chce już przedstawiać partyzanckiej codzienności jako „zwyyczajnej” i wpisującej się w polską tradycję: zastąpienie aluzji do żołnierskiej piosenki tytułem metaforycznie niejednoznacznym, ogólnikowe wyretuszowanie początku, zacierające, przynajmniej na wstępie lektury, historyczną konkretność opisywanej sytuacji, czy usunięcie odniesień do wartości, które stały za decyzją bohatera, aby wstąpić do partyzantki, to zmiany wpływające na semantykę tekstu – sytuacja, w której znajduje się Gustaw, pokazywana jest nie tyle jako akceptowalna i akceptowana konsekwencja jego wyboru, ile jako pewna sytuacja egzystencjalna, z którą zmuszony jest się zmagać.

Jak jednak można przypuszczać, pojawianie się egzystencjalnego retuszu to (jeszcze) w *Cieżarze* efekt uboczny, głównym zamysłem Różewicza „przepisującego” *Borem, lasem...* była zapewne próba udramatyzowania wcześniej opublikowanego obrazka z partyzanckiego życia tak, aby zbliżyć go do wyrazistej w swej skrajności wizji wojny i jej skutków zawartej w najbardziej znanych, a napisanych później wierszach; *nb.* dokonując tego aktu „przepisywania”, Różewicz znał już zapewne koncept Błońskiego zestawiania go z Borowskim. Wyrazistości i jednolitości oczekiwali od utworów Różewicza również odbiorcy, z czego autor *Borem, lasem...* zapewne także zdawał sobie sprawę. „Ze zrozumiałym zainteresowaniem sięga czytelnik po prozę znakomitego poety, tym bardziej że wszystkie te opowiadania dotyczą okupacji, a więc tematu, który ukształtował twórczość Różewicza i stanowi jego twórczą obsesję” – rozpoczął swoją recenzję Kijowski, który, podobnie jak Błoński w *Szkicu portretu*, widział już w drugiej wojnie światowej doświadczenie traumatyczne dla całego „narodu”, nie tylko dla pokolenia Różewicza²⁸.

Kijowski pisał o prozie autora *Niepokoju* z uznaniem, nie było to jednak reguła,

²⁵ *Ibidem*, s. 223.

²⁶ Pierwsze przekłady utworów Sartre’a i Camusa ukazywały się w prasie literackiej już w drugiej połowie lat czterdziestych, wtedy też zapowiadano wydanie w Polsce książek tych autorów, do czego jednak przed wprowadzeniem socrealizmu nie doszło.

²⁷ Choć, warto odnotować, Błoński będzie w latach następnych ważnym propagatorem dzieł Becketta w Polsce.

²⁸ Zob. K i j o w s k i, *loc. cit.*: „W żadnym zaś razie nie może i nie powinien zestarzeć się temat okupacji, która stanowi najcięższe doświadczenie naszego narodu na przestrzeni wieku. Okupacja zrodziła i wychowała kilka pokoleń, a na pokolenie tych, co byli za młodzi lub za starzy, by podlec jej bezpośredniemu wychowaniu, rzuciła w każdym razie cień. Nie wolno więc zapomnieć o okupacji

Inni czytelnicy oceniali tom *Opadły liście z drzew* bardziej wstrzemięźliwie, nie mogąc oprzeć się wrażeniu, że – jak to ujął Michał Głowiński – „wiele wierszy Różewicza było głębszych, dosadniejszych, bardziej namiętnych w formułowaniu prawdy o wojnie”²⁹. Jeszcze wstrzemięźliwszy był Błoński. Prozę i utwory satyryczne Różewicza autor *Szkicu portretu* odnotował w swoim obszernym tekście bardzo oględnie i zdawkowo, wieńcząc kilka zaledwie zdań na ich temat kategorią stwierdzeniem: „Jasno trzeba powiedzieć, że zarówno opowiadania, jak humorystyczne felietony Różewicza nie pozostają w żadnym artystycznym stosunku do jego poezji”³⁰.

Nie jest moim celem całościowe omawianie tomu opowiadań Różewicza z roku 1955 i ich ówczesnego odbioru, chciałbym natomiast – na przykładzie *Ciężaru* – wydobyć pewną ich cechę, która mogła wpływać na poczucie niewspółmierności między poezją a prozą Różewicza i która każe z dystansem spojrzeć na paralele Różewicz–Borowski.

Cokolwiek może paradoksalnie, problem z tą paralelą dobrze widać u Kijowskiego, który z przekonaniem użył jej w odniesieniu do *Ciężaru*. Bardziej to jednak świadczy o nastawieniu krytyka, niż jest wyważonym opisem omawianego utworu³¹: to, że Gustaw/Różewicz zabrał do lasu opasły tom z mistycznym poematem romantycznego wieszczka, było przede wszystkim dowodem młodzieńczej egzaltacji, trudnej do obrony, nie nadającej się też do radykalnych generalizacji – *Król-Duch* to jednak nie *Biblia*. Trudno także zgodzić się z Kijowskim, że uciążliwy marsz, dokuczliwe wszy, bąble na nogach wystarczają, aby uznać, że los partyzantów uzasadnia podobnie skrajne wnioski jak los ofiar hitlerowskich więzień i obozów.

Kijowski mimowolnie sygnalizuje zasadniczą wadę paraleli Różewicz–Borowski: sugeruje ona bowiem nie tylko porównywalną siłę artystycznej ekspresji doświadczenia wojny w twórczości obu autorów, ale też – porównywalność samych tych doświadczeń. Warto tu odnotować, że Błoński, który wprowadził to zestawienie do obiegu krytycznoliterackiego, biograficzną faktografię traktował dość swobodnie. Przypisywał Różewiczowi spojrzenie „w czarnych barwach obozu” i stwierdzał wręcz – w referacie z 1954 roku – że to Borowski jest podobny do Różewicza, retorycznie odwracając w ten sposób faktyczną zależność, bo ważnym źródłem perswazyjnej mocy zestawiania obu twórców było, jak wskazuje chociażby zacytowany zwrot, odwołanie do biografii Borowskiego, nie Różewicza. Wydaje się jednocześnie prawdopodobne, że niewiarygodna data umieszczona pod *Szkicem portretu* to unik ze strony autora, który odsuwał od siebie konieczność skonfrontowania własnych konceptów z opowiadaniem Różewicza³². Opowiadania te bowiem, czytane jak

człowiekowi, któremu dane było ją przeżyć, jak nie wolno zapomnieć np. o śmierci rodziców. Nie wolno pomijać jej pisarzem w swej twórczości – pisarze nie mogą pozwolić, by ludzie zapomnieli”.

²⁹ M. Głowiński, *Proza Różewicza*. „Życie Literackie” 1956, nr 1, z 1 I, s. 3.

³⁰ Błoński, *Poezi i inni*, s. 258.

³¹ We fragmencie poświęconym *Ciężarowi Kijowskiemu* (*loc. cit.*) przydarzył się zresztą lapsus, który każe podejrzewać, że ten fragment recenzji pisał już bez zaglądania do tekstu opowiadania: według recenzenta Gustaw wrzucił *Króla-Ducha* do ogniska „zmęczony nocnym marszem”.

³² Można zresztą w *Szkicu portretu* doszukać się śladów lektury tych opowiadań, gdy np. Błoński stwierdzał, że autor *Ocalonego* dokonywał „odbrązowienia” partyzantki (*zob.* s. 225), wiersze z *Nie-pokoju* i *Czerwonej rękawiczki* nie stanowiły wystarczającej podstawy do takich uogólnień.

poezja autora *Ocalonego* w trybie autobiograficznym, realistyczne, siłą rzeczy operujące w większym zakresie niż poezja detalami i realiami, mogły prowokować pytanie, czy wojenne doświadczenie Różewicza było aż tak traumatyczne i skrajne, aby uzasadniać zestawienie z Borowskim. Warto podkreślić – choć to akurat pozostawało poza świadomością czytelników Różewicza z połowy lat pięćdziesiątych – że *Ciężar*, utwór specjalnie „przepisywany” na potrzeby wydania w 1955 roku, jest ważkim argumentem za odpowiedzią negatywną. Z zasadniczego powodu: mimo radykalnego przeredagowania i skrócenia potencjał autobiograficznego materiału okazał się zbyt mały, aby odbierając migawkom z partyzanckiego życia „zwyczajność”, nadać im rangę zapisu doświadczenia, jeżeli już nie traumatycznego i skrajnego, to przynajmniej jednoznacznie dramatycznego.

Ciężar nie tylko bardziej podważa, niż potwierdza zasadność paraleli Różewicz–Borowski. Podważa również drugi ze schematów interpretacyjnych skodyfikowanych przez Błońskiego: przekonanie o deterministycznym „postkatastrofizmie” twórczości Różewicza, prostym związku między doświadczeniem wojennym autora a tematyką i poetyką jego tużpowojennej twórczości – podważa samym faktem swojego istnienia. Aby w 1955 roku „odzwyczajnić” autobiograficzny materiał, Różewicz musiał ingerować w jego zapis już przecież „postkatastroficzny”, w tym sensie, że *Borem, lasem...* prawdopodobnie powstało, a na pewno zostało opublikowane, gdy wojna, a więc i doświadczenie wojenne, należały już do zamkniętej przeszłości. Mówiąc wprost: to *Borem lasem...*, a nie *Ciężar*, pokazuje, jak niedawny partyzant opisywał swoje doświadczenie bezpośrednio po „katastrofie”. Wątpliwości, jakie budzi *Ciężar*, nieobce były zresztą samemu Różewiczowi, skoro nie włączył tego utworu do kanonu swoich tekstów prozatorskich i po 1955 roku go nie przedrukowywał.

Nie znaczy to jednak, że z „przepisywania” swojej wczesnej powojennej twórczości Różewicz zrezygnował. Przeciwnie. To właśnie w okresie „odwilży” i Października, kiedy temat wojny powracał jako jeden z najistotniejszych dla polskiej kultury, autor *Borem lasem...* dokonał aktu dla recepcji swej twórczości najważniejszego i najbardziej brzemiennego w skutki: „przepisał” *Niepokój*. Stało się tak przy okazji przygotowywania *Poezji zebranych* (opublikowanych w 1957 roku), których tytuł, podobnie zresztą jak tytuły wszystkich późniejszych formalnie kompletnych edycji utworów Różewicza, jest mylący.

„Przepisując” swój tom poetycki z 1947 roku w połowie lat pięćdziesiątych, Różewicz usunął sporo tekstów i przeredagował większość pozostałych, dążąc do zniwelowania śladów silnego wpływu Przybosa na swoje pierwsze powojenne wiersze i, co okazało się ostatecznie ważniejsze, do ujednoczenia sposobu pisania o doświadczeniu wojennym. Z *Niepokoju* zniknęły znacząco odmienne warianty ujmowania tematu wojny, występujące w oryginalnej wersji tomu – w efekcie tych zmian za oczywiste „różewiczowskie” mogło uchodzić potem „sprozaizowane” prezentowanie owego doświadczenia jako źródłowego dla poety, traumatycznego i skrajnego; ujęcie, dla którego emblematiczny stał się czytany w trybie autobiograficznym wiersz *Ocalony*.

Tak przeredagowany *Niepokój* mógł jedynie wzmacniać przekonanie o prostym „postkatastrofizmie” poezji Różewicza, czego rewersem było wyrugowanie ze świadomości czytelników tej poezji, także profesjonalnych, że pisanie o wojnie w szero-

ko rozumianej poetyce *Ocalonego* to daleki od oczywistości efekt tużpowojennych prób i poszukiwań młodego poety, a nie formuła narzucająca się mu i spontanicznie przyjęta jako reakcja na niedawne przeżycia i doświadczenia. Były to poszukiwania, których nieoczywisty rezultat wykrystalizował się pod wpływem lektur lagrowych, relacji Rudolfa Redera z obozu zagłady w Bełżcu, a zapewne także od początku głośnych, bo bulwersujących pierwszych czytelników, opowiadań oświęcimskich Borowskiego – co każe oczywiście inaczej spojrzeć na relację Różewicz-Borowski: nie w kategoriach paraleli, ale relacji intertekstualnej³³.

Natomiast w kontekście prozy Różewicza o jeszcze jednym akcie „przepisywania” trzeba koniecznie wspomnieć, akcie bardziej osobliwym, ale niewątpliwie ważnym. W roku 1956 Różewicz napisał *Nową szkołę filozoficzną*³⁴, tekst – wydawać się może przy pobieżnej lekturze – wspomnieniowy, poświęcony okresowi, gdy tuż po wojnie poeta zaczął studiować w Krakowie i zamieszkał w słynnym domu literatów na Krupniczej. Różewicz jednak w szczególny sposób wystylizował tu swoją biografię i „wspomnieniowość” *Nowej szkoły* w pełni zasługuje na cudzysłów. Wiarygodność tego tekstu jako autobiograficznego świadectwa jest bowiem ograniczona, skoro w obrazie życia bohatera pogrążonego w depresji, zmagającego się z poczuciem braku sensu, skrajnie wyalienowanego i mizantropicznego – konsekwentnie została pominięta ożywiająca działalność literacka Różewicza, której efektem był i obszerny zbiór wierszy składających się na *Niepokój*, i utwory prozatorskie, w tym *Borem lasem...*, a także utwory satyryczne i po prostu humorystyczne³⁵. A jednocześnie uderzające jest podobieństwo bohatera *Nowej szkoły* do bohaterów prozy Camusa i Sartre’a. Utwór Różewicza z 1956 roku może być dowodem na szybkie rozprzestrzenianie się w okresie Października mody na „czarną” literaturę w stylu francuskich egzystencjalistów, autor bowiem niejako odświeżył postać *Ocalonego*, poddając go aktualizującemu egzystencjalistycznemu retuszowi³⁶. A jednocześnie odniesienia autobiograficzne umacniały tendencję do utożsamiania Różewicza z *Ocalonym*,

³³ Kwestie te tylko sygnalizuję, bo zarówno różne warianty przedstawiania tematu wojny w tużpowojennych wierszach Różewicza, jak i tezę o wpływie literatury lagrowej na ukształtowanie się poetyki „różewiczowskiej” prezentowałem szerzej w innych tekstach – zob. P. Pietrych: *op. cit.*; *Prowokacja i autokreacja we wczesnej poezji Tadeusza Różewicza*. W zb.: *Widma „przekłętego”. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*. Red. G. Pertek, B. Przymuszała. Poznań 2019.

³⁴ Pierwodruk: „*Twórczość*” 1957, z. 2; data powstania znajduje się pod tekstem.

³⁵ Szczególny sposób, w jaki Różewicz potraktował w *Nowej szkole* materiał biograficzny, dobrze pokazuje wzmianka o lekturze, która wzmaga niechęć bohatera do świata i ludzi. W szerokim znaczeniu jest to lektura lagrowa – nie chodzi jednak o opowiadania Borowskiego czy relację Redera, ale o autobiograficzne zapiski komendanta Oświęcimia, Rudolfa Hössa. Szczegół ten potwierdza znaczenie tużpowojennych lektur w biografii Różewicza, ale jednocześnie myli tropy, naznaczony jest bowiem jaskrawym anachronizmem. Höss spisał swoją autobiografię w czasie pobytu w polskim więzieniu (1946–1947), nikt oczywiście nie mógł jej czytać tuż po wojnie – lecz Różewicz zapewne czytał ją pisząc *Nową szkołę filozoficzną* w 1956 roku, wtedy ukazało się pierwsze książkowe wydanie polskiego przekładu autobiografii Hössa.

³⁶ 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 T. Różewicza z 14 II 1958 (*Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”*. W: *Proza*. 3. Wrocław 2004, s. 332–333. *Utwory zebrane*).

utożsamienia, które stało się ważnym składnikiem interpretacyjnych stereotypów, w jakie obrosła recepcja jego tużpowojennej twórczości.

Warto na koniec zauważyć, że pod pewnym względem to właśnie *Nowa szkoła filozoficzna*, a nie nieprzedrukowywany *Ciężar*, zastąpiła *Borem lasem...* w korpusie utworów prozatorskich Różewicza. Chodzi o motywy metaliteracki: Gustaw z partyzanckiego opowiadania był *in spe* autorem utworów w rodzaju *Ech leśnych* Różewicza, bohater *Nowej szkoły filozoficznej* to nie tyle nawet autor *Ocalonego*, ile po prostu Ocalony. W kontekście pytania o wojenne doświadczenie samego Różewicza, które wcześniej postawiłem, znaczące wydaje się też przesunięcie czasowe: Różewicz w *Nowej szkole* zrezygnował z próby pokazywania jakiegoś fundamentalnego dla siebie doświadczenia wojennego, ale przedstawia siebie już w okresie powojennym jako kogoś, kto zmagą się z bagażem dramatycznych i traumatycznych (w domyśle, bo nieopowiedzianych) doświadczeń.

Przepisywanie Różewicza w połowie lat pięćdziesiątych to jeden z przełomowych momentów w dziejach jego twórczości, która, ambiwalentnie oceniana w okresie socrealizmu, wyraźnie zyskała na uznaniu wraz z „odwilżowym” powrotem tematu drugiej wojny światowej. Znaczące cięcia i zmiany redaktorskie wprowadzone wtedy przez autora zwłaszcza do *Niepokoju* sprzyjały utrwaleniu kluczowych dla recepcji jego tużpowojennych utworów schematów interpretacyjnych, które praktycznie funkcjonują do dziś, traktowane zazwyczaj jako oczywistości nie wymagające krytycznej refleksji. Natomiast *Nowa szkoła filozoficzna* pokazuje, że Różewicz owe schematy nie tylko aprobował, ale gotów był je sam utrwalać, co potwierdziły w pełni jego późniejsze wypowiedzi programowe. Choć, rzecz jasna, otwarte i chyba nierozstrzygalne pozostaje pytanie, do jakiego stopnia były to działania podejmowane przez autora *Ciężaru* świadomie, a w jakim – poddanie się atmosferze przełomowych dla polskiej kultury przemian zachodzących w połowie lat pięćdziesiątych.

Abstract

PIOTR PIETRYCH Łódź

REWRITING RÓŻEWICZ (IN THE MID-1950S)

The paper juxtaposes *Borem, lasem...* (*Through Forest and Woods...*, 1945) and *Ciężar* (*Burden*, 1955), two Tadeusz Różewicz's prose publications that recollect his experience as a member of a partisan unit of Armia Krajowa (Home Army) at the time of World War II. Formally, the pieces are variants of the same text reedited in the year 1955 in connection with book publication (in the collection *Opadły liście z drzew* (*The Leafs Have Fallen from Trees*)), but the changes are so profound and meaningful in the semantic sphere that the versions ultimately give a dissimilar image of the war. In the mid-1950s literary critics of Różewicz express the opinion that the poet reedited his piece in a way that harmonises with the then changes—linked to post-Stalinist thaw—in perceiving World War II and in appraising its literary accounts. Różewicz supported the changes and co-created them with the then literary choices of his, including the crucial one: “rewriting” his own pieces composed shortly after the war.