

## Różewicz Leszka Szarugi

Leszek Szaruga napisał o Tadeuszu Różewiczu dwie książki (i nimi się tu głównie zajmę): tomik poezji *Panu Tadeuszowi*<sup>1</sup> oraz tom szkiców *Ludzki język muz. Czytanie Różewicza*<sup>2</sup>. Jednak o autorze *Niepokoju* wspomina w sposób mniej lub bardziej wyraźny wiele razy – i w różnych miejscach. Różewicz stanowi dla niego stały punkt odniesienia: w myśleniu o poezji, w myśleniu o krytyce literackiej, a także – o ile mogę sądzić – w myśleniu o samym sobie. Ta ostatnia uwaga brzmi może nazbyt familiarnie, warto zatem od razu wyjaśnić jej sens.

Nie tłumaczy jej jedynie – wbrew pozorom – jubileuszowy charakter naszego sympozjum<sup>3</sup>. Mówiąc, że Różewicz ma ogromne znaczenie dla myślenia Leszka Szarugi o samym sobie, zmierzam do tego, żeby wskazać pewne osobliwości czytania Różewicza przez Szarugę. Chodzi mi o specyfikę relacji, które ich obu łączą. O kontekst, w jakim Szaruga prowadzi swą grę z Różewiczem. Wreszcie – o stawkę w tej grze. Wszystkie te kwestie objaśnię najwięcej, jak potrafię – w czterech punktach, które stanowią szkielet mojego wystąpienia.

Po pierwsze, to, w jaki sposób Szaruga czyta Różewicza, mówi całkiem sporo o Różewiczu i wiele o Szarudze. Szaruga czyta Różewicza w swoistym rytmie powrotów, który jest dialektyką zbliżeń i oddaleń. Poprzez lekturę Różewicza bywa jakby nieustannie wyrzucany z ról, które odgrywa, albowiem – doskonale rozumiejąc sens Różewiczowskiego przedsięwzięcia – nie widzi nic oczywistego i pewnego ani w zajmowanej przez siebie pozycji poety, ani w roli krytyka. Pyta więc o to, z jakich miejsc można, z jakich wolno, a z jakich warto mówić o poezji Różewicza – za każdym razem kładąc nacisk na to, że mówimy o miejscach, nie zaś o miejscu. Oznacza to, że nieustanne Szarugowe powracanie do autora *nożyka profesora* nie tłumaczy się jedynie zgodą lub niezgodą na poglądy Różewicza. Z czym Szaruga się zgadza, a z czym nie, to oczywiście ważne i będę jeszcze o tym sporo mówił, ale w jego relacji z Różewiczem chodzi o coś jeszcze. Sądzę, że osobliwy przymus powrotu do Różewicza, któremu podlega Szaruga (dodałbym – nie on jeden), wynika z tego, że szuka on i nie może znaleźć przystępu do Różewicza; rozgląda się za dogodnymi podejściami; zachodzi z różnych stron; podchodzi na wiele sposobów. Uważam, że to najlepszy rodzaj lektury: unikanie totalizujących konceptów, stosowanie strategii jednorazowych wglądów, wejrzeń, podejrzeń i zajrzeń. Dzięki temu

<sup>1</sup> L. Szaruga, *Panu Tadeuszowi*, Szczecin 2001; dalej jako PT z podaniem numeru strony.

<sup>2</sup> Idem, *Ludzki język muz. Czytanie Różewicza*, Wrocław 2008; dalej jako LJM z podaniem numeru strony.

<sup>3</sup> Niniejszy tekst został wygłoszony jako referat na sympozjum z okazji siedemdziesięciolecia Leszka Szarugi, Uniwersytet Szczeciński, 03.06.2016.

Szaruga okazuje się niezmiernie czułym, wrażliwym instrumentem odbioru Różewiczowskiej frazy. To z tego powodu, by tak rzec po Norwidowsku, wiersze Różewicza potrafią się mu tak pięknie „odejrzeć”...

Powiem to inaczej. Szaruga z zastanawiającym (rzekłbyś – Różewiczowskim) uporem pyta Różewicza – za Różewiczem pytającym samego siebie – jakie miejsce Różewicz wyznacza dla nas, czytelników; z jakimi uczuciami w miejscu tym się odnajdujemy; i z jakich powodów nie powinniśmy się na nie godzić. Zwłaszcza kwestia ostatnia, określenie owych powodów, jest – jak zobaczymy – niezmiernie ważna. Lekcja Różewicza okazuje się zatem dla Szarugi przede wszystkim radykalnym doświadczeniem destabilizacji reguł komunikacji poetyckiej – ale na tym bynajmniej się nie kończy.

Jeśli zaś chodzi o drugi wektor tej relacji, o to, co Szarugowe czytanie Różewicza mówi o Różewiczu, to najpierw powtórzmy, że strategia zajrzeń i odejrzeń zawiera w sobie interesującą koncepcję tekstu poetyckiego. Aby ją dobrze pojąć, warto przypomnieć, co jest głównym zarzutem, jaki stawia Szaruga różewiczologom: „Niedostrzeżenie – czytamy w szkicu *Ars poetica*? – humoru Różewicza to bodaj jeden z podstawowych grzechów krytyków o nim piszących” (LJM 71). Czy to słuszny zarzut? Jest faktem, że w rozpowszechnionej (i wciąż rozpowszechnianej) opinii poezja Różewicza uchodzi za zimną i surową. Kiedy o niej myślimy, widzimy obraz pustyni poprzecinanej zacieranymi przez wiatr śladami stóp postaci, które odeszły. Jej ton wydaje się w jakimś niezachwianym (niemal – a może po prostu – funeralnym) sensie pefen powagi. Zasadnicza i wierna zasadom; wzniosła w swej surowości; nieustępliwa i przez swój upór oraz konsekwencję jakby nieludzka: oto poezja Różewicza. Szaruga na to odpowiada – a zdanie to bardzo mi się podoba – „mogliby w Tobie [zwrot do Różewicza] zobaczyć też humorystę, satyryka, a nie międlić tylko »na poważnie«” (ibidem, s. 93)... I dodaje, co wydaje mi się jeszcze bardziej ożywcze: „I nie jest tak, iż można wyodrębnić w twórczości autora *Płaskorzeźby* wiersze satyryczne jako osobną grupę. Przeciwnie: coraz wyraźniej widać, że »satyryczne« (...) tło przenika całą tę poezję, nadaje jej dynamikę” (ibidem, s. 49).

Teraz mamy już najważniejsze elementy, którymi Szaruga obraca, szukając własnego wglądu do Różewicza. „Humor” jako pojęcie najszerze, satyra jako węższe i (powiedziałbym, że wcale nie najważniejsze) humoru upostaciowanie. „Tło” – czyli coś, z czego dopiero wyłaniają się wyraźne kształty poetyki i do czego kształty te powracają. Jakiś rodzaj duchowości, w której mieści się zarówno doświadczenie traumy, jak i śmiech – Różewiczowska wiedza radosna. Jest bowiem rzeczą symptomatyczną, że Szaruga, nalegając na to, byśmy dostrzegali humorystyczne wymiary dzieła Różewicza, nie deprecjonuje wcale kluczowej roli wojny i Holocaustu. I całkiem słusznie – dodam. „Dynamika” – czyli zdolność Różewicza do przemiany i odmiany, jego szczególnie umiejętność i odwaga zbliżania się do najbardziej pospolitych i zenujących stron egzystencji, nawet za cenę artystycznego ryzyka. Raz jeszcze „humor” – tym razem jako pewna modalność istnienia poezji. Pojęcie szersze niż ironia i wobec niej jakoś konkurencyjne: sposób odkrycia afirmatywnego, a nie tylko negatywnego czy sarkastycznego sensu twórczości autora *Uśmiechów*. Oczywiście poza odróżnieniem pesymizmu i optymizmu. Do tego

zakaz „międlenia” – co rozumiem nie tylko jako obowiązek pisania o Różewiczu w sposób, by tak rzec, niezacieśniający (za „niezacieśnienia” chwalił humor bliski Różewiczowi Stanisław Brzozowski), lecz także ostrzeżenie przed wstawianiem Różewiczowi, że on sam międli... Wreszcie, ponownie „dynamika”, bo ostatecznie w książce, którą tu cytuję, *Ludzkim języku muz*, naszkicowany przed chwilą projekt zaglądnienia do Różewicza został, powiedziałbym, raczej lekko zaanonsowany niż zrealizowany... Ale tak właśnie postępuje Szaruga: raczej inspiruje, niż podąża odkrytymi przez samego siebie przejściami.

To był punkt pierwszy – teraz drugi. Otóż ów zakaz międlenia znajdujemy w tekście o znaczącym tytule *List półprywatny do Tadeusza Różewicza*. Nie mogę tu wchodzić w odniesienia owego tekstu do polemiki Wyki i Miłosza<sup>4</sup>. Chodzi mi o sam tytuł, a raczej jedno jego słowo: „półprywatność”. Otóż efektem owego wybijania z ról, którego Różewicz dokonuje na swoich wrażliwych czytelnikach i któremu podlega Szaruga (ci niewrażliwi pod wpływem Różewicza jeszcze mocniej się w nie wbijają, sądząc naiwnie, że w ten sposób dokonują krytyki Różewicza), otóż owym efektem jest coś, co chętnie nazwałbym „półprywatnością” relacji. Owa półprywatność doskonale koresponduje z waloryzacją humoru pojętego jako gwarant swobodnej i niezacieśniającej postawy twórczej Różewicza. Bo nawet jeśli mówi on wciąż to samo – to na jak wiele różnych sposobów i z jaką inwencją! Zresztą: któż nie mówi wciąż tego samego? Być może tylko słabi autorzy mogą sobie pozwolić na to, żeby wciąż zmieniać tematy... Silni z każdego innego czynią swój własny... Otóż owa półprywatność stanowi świetne rozpoznanie specyfiki Różewiczowskiej poezji: unika ona oficjalnego tonu, a zarazem nigdy nie osiada na mieliznach nieprzetrawionego autobiografizmu. Autobiograficzne, ale tylko w części, jest również pisanie Szarugi o Różewiczu: stanowi jego „tło” i decyduje o pisaniu tego „dynamicie”.

Widać to mocno w tomie poetyckim *Panu Tadeuszowi* (2001). Najpierw o tej mniej autobiograficznej jego części. Dyskusja Szarugi z Różewiczem polega na swego rodzaju przepisywaniu. Szaruga przepisuje, parafrazując Różewicza, cytując go, dopisując dalsze ciągi do niektórych utworów (*ecie piecie o poecie a Poeta pamięta*), tworząc swego rodzaju strukturalne korelaty niektórych z nich (na przykład wiersz *morze łamało się Różewicza a Chwila*), niejako aranżując dyskusję Różewicza z Herbertem i Szymborską (*Następcy, Ręka*) i tym podobne. Najciekawsze są jednak wiersze, które umykają tego rodzaju kwalifikacjom. Na przykład *Zadanie*: „Porządek zdań / ma przyszłość: będzie / Odnawiany. Ćwiczcie się / w używaniu / Pierwszej Osoby”. Kto do kogo tu mówi? Jaki jest status takiego pojęcia jak „porządek” i takiej kategorii jak „zdanie” u Różewicza? Jaką moc ma w wierszu Szarugi pochwała tych kategorii i w jakiej mierze relatywizuje się ona wobec wpisanych mocno w wiersz, choć enigmatycznych, okoliczności wypowiedzi lirycznej? Jak mają się do siebie osobowe formy wypowiedzi lirycznej do odróżnienia osób boskich, bo chyba o nie tu też chodzi? Co, mówiąc o pierwszej osobie, ktoś,

<sup>4</sup> *Ogrody lunatyczne i pasterskie* contra *List półprywatny o poezji*; oba teksty, to ważne, ukazały się w roku 1946 w „*Twórczości*”, nr 5 oraz nr 10.

kto mówi w wierszu Szarugi, chce powiedzieć o takich ideach poetyckich Różewicza jak milczenie i głos anonima? Czym jest rytuał „Odnawiania”, co go ustanawia – bo mówimy tu chyba o jakimś rytuale? Jak się ma ten, kto mówi w *Zadaniu*, do autora wiersza? O jakim właściwie „zadaniu” mowa? I tak dalej, i tym podobne. W *Zadaniu* odbywa się naprawdę intrygująca dyskusja z Różewiczem. Jest rzeczą ciekawą, że sytuuje się ona – jak mi się zdaje – jakby obok kontekstu wyznaczanego przez komentarze zawarte w *Ludzki język muz*.

Wszystkie pytania wynikające z wierszy zawartych w tomie *Panu Tadeuszowi* zostają jednak wzięte w pewną ramę. I to jest – powiedzmy umownie – ta bardziej autobiograficzna część książki (czy może: jej autobiograficzny wymiar). Wytwarza ją zdjęcie zamieszczone na czwartej stronie okładki. Widzimy na nim, jak Tadeusz Różewicz trzyma na kolanach małego chłopca, Aleksandra Wirpszę... Zdjęcie to podarował autorowi *Klucza od przepaści* autor *Płaskorzeźby*... Scena z pewnością symboliczna i ważna, ale można by pytać, czy jakoś nie wchodzi ona w konflikt z polemicznym zamiarem będącym ważną częścią przesłania Szarugi. Znajdujemy wprawdzie i drugie zdjęcie, gdzie obaj pisarze w bardziej słusznym już wieku siedzą obok siebie w równorzędnych pozycjach. To już lepiej, ktoś by rzekł, ale dalej tli się pytanie, czy ktoś, kto będąc już w wieku średnim, siedzi obok sędziwego Różewicza, nie czuje się skrępowany tym, że siedział mu kiedyś na kolanach? Wydaje mi się, że w każdym razie – nie musi. Symbole bywają niejednoznaczne, a z dzieci wyrastają niekiedy niewdzięcznicy – co w literaturze nie jest wcale takie złe. Tak chyba stało się i tym razem, bo dyskusja Szarugi z Różewiczem odbywa się na poważnie i bez taryfy ulgowej, choć zarazem jest też, jak już wspominałem, pewną grą skrótów i przemieszczeń perspektywy. Jakoś to modeluje możliwości ekspresji i sporu, ale wbrew pozorom, nie zamyka ich i nie ogranicza.

Bardziej kłopotliwy wydaje się tytuł. Pomysł, aby zatytułować książkę za pomocą formuły dedykacyjnej, okazał się chyba zbyt jednoznaczny i nazbyt ujednoznaczniający, trochę za bardzo okolicznościowy. Może określenie „Pan Tadeusz” byłoby lepsze – bardziej neutralne, nieco ironiczne i autoironiczne. Ale nie mam pewności...

Po trzecie, jeśli by skupić się na samych tytułach – *Ludzki język muz* oraz *Panu Tadeuszowi* – można by rzec, że stosunek Szarugi do Różewicza rozpięty jest między biegunami hołdu (na okładce *Panu Tadeuszowi* czytamy: „Poeta, krytyk, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego – składa hołd Tadeuszowi Różewiczowi”) a krytyki. Jest to być może słuszne (choć dodam, że słowo „hołd” wydaje mi się mylące), ale z ważnym zastrzeżeniem: wbrew temu, co sugerują tytuły, opozycja hołdu i krytyki nie opisuje relacji książek Szarugi do siebie, lecz raczej organizuje i naznacza każdą z nich z osobna. Co więcej, to niby okolicznościowy tom poezji zawiera krytykę ostrzejszą i bardziej zdecydowaną niż szkice i eseje.

Aby kwestię tę rozważyć, skupmy się na tekstach otwierających obie książki. *Panu Tadeuszowi* otwiera wiersz *Język muz*:

„język muz Tadeuszu  
jest językiem ludzkim bo

to ludzie ludziom zgotowali  
poezję historię muzykę

sfer w których trudno się  
odnaleźć sfer niskich sfer  
wyższych to one Tadeuszu  
to muzy mówią

o kurwa jak pięknie o  
Boże jak źle to język  
muz Tadeuszu ludzki  
język naszej powszedniej

poezji

11.03.1999”.

Teraz zajrzyjmy do *Ludzkiego języka muz*. Otwiera go nota *Zamiast wstępu*:

„Od lat Różewicz patronuje moim własnym poszukiwaniom poetyckim. Jest jednym z moich Mistrzów. Jednocześnie, wciąż go na nowo czytając, próbuję wejść w dialog z jego poezją. Tak jak w tym wierszu [tu zostaje w całości przytoczony *Język muz*]. Ta książka jest w pewien sposób rozwinięciem tego, co w wierszu niejednoznaczne”.

Zanim pójdziemy dalej, jedna tylko uwaga: zauważmy, że niejako dopisując stronicową książkę komentarzy do dziewięciowersowego wiersza, Szaruga nie mówi, że komentarz rozjaśni lub ujednoznacznia to, „co w wierszu niejednoznaczne”, lecz mówi, że owe niejednoznaczności „rozwinie”. To stwierdzenie godne uwagi – także z tego powodu, jak zobaczymy, że prawdziwe...

Co jest przedmiotem polemiki Szarugi? Daje się on łatwo skonkretyzować: postowie Różewicza do własnego wyboru wierszy Leopolda Staffa *Kto jest ten dziwny nieznamy* (1964, 1976). Przypomnijmy fakty. Różewicz startował jako poeta pod okiem Przybosia i Staffa. Ten pierwszy współtworzył tradycję awangardową, do której bez wątpienia Różewicz przynależy; drugi, choć hołubiony przez skamandrytów, jest dla Różewicza nie tyle przedstawicielem opozycyjnej wobec awangardy linii uprawiania poezji w międzywojniu, ile raczej zwornikiem pewnej o wiele bardziej rozległej tradycji, którą świetnie określa tytuł znanej antologii Wacława Borowego: *Od Kochanowskiego do Staffa*. Z takiej perspektywy awangarda to jedynie etap, ważny oczywiście, być może najważniejszy – ale tylko etap w rozwoju poezji. Etap, który można obejść, przez który należy przejść lub przeskoczyć ponad nim. Którąś z tych rzeczy (a być może wszystkie naraz) zrobić miał według Różewicza Staff. Ale nie jest do końca jasne, co konkretnie zrobił. Wspominając po latach swą pracę nad tomem Staffa, Różewicz napisał, że chciał pokazać Staffa, który przekroczył awangardę i wraz z nim znalazł się w krainie destrukcji oraz postmodernizmu. Co by to miało znaczyć, ponownie nie do końca wiadomo, poprzestańmy na tym, że według Różewicza Staff proponuje jakąś inną drogę, niż poprzez awangardę,

do nowej poezji – do poezji, która sprostą obecnym koniecznościom. Jest to droga inna niż Przybosia, droga inna niż Miłosza (w obu przypadkach słowo „inna” oznacza „lepsza”), również inna droga niż Różewicza (w tym jednak przypadku słowo „inna” znaczy... „inna”). Co zabawne, akurat w tej ostatniej sprawie Różewicz, jak się okazało, głęboko się mylił... Dziś nie mamy wątpliwości, że był (i jest) tak samo mocno „przywiązany, związany” (pierwszy tytuł poematu *Niejasny wiersz* pisanego po śmierci Staffa) „do” i „z” tradycją / tradycji jak Staff – choć zapewne w odmienny sposób. Na marginesie dodam ponadto, że nie jestem pewien, czy z tego, co pisze Różewicz, wynika, że rzeczywiście uważał on Staffa za lepszego poetę niż Przybosia czy Miłosza, czy nie. Pewne jest tylko, że przypisywał Staffowi swoją własną świadomość dotyczącą tego, co powinno się myśleć o poezji w czasach powojennych, ale zarazem uważał, iż owa świadomość sama przez się nie sprawia, że pisze się świetne wiersze, lecz jedynie zapewnia, że ma się adekwatne do sytuacji pojęcie na temat tego, czym poezja jest lub raczej czym być powinna. Tylko tyle – i aż tyle.

Ponadto – co być może najistotniejsze – w swoim posłowniu do wierszy Staffa Różewicz przywołuje opinię Paula Valéry’ego, że poezja jest jak taniec, twierdząc, iż taniec poezji zakończył się w obozach koncentracyjnych, że słowo przestało dziwić się słowu, a metafora przestała rozkwitać. Poeci zaczęli mówić (a w każdym razie – Różewicz zaczął) nie w języku muz, ale w języku ludzkim, a sens poetycki (tytuł zbioru esejów Przybosia) został zastąpiony przez sens ludzki.

Co na to Szaruga? W polemicznym wierszu *Język muz* wychodzi od przekonania – i czyni to, powiedzmy wyraźnie, wbrew założeniu Różewicza – że język muz nie ogranicza się jedynie do sfer wysokich, lecz obejmuje wszystkie sfery. Nawiązanie do znanej frazy Nałkowskiej o tym, co ludzie „zgotowali” ludziom, sugeruje, że nie zmieniają tego nawet najbardziej tragiczne doświadczenia historyczne. Język muz pozostaje zatem nadal i wciąż językiem ludzkim, a potrzeba poezji to coś tak „powszedniego” jak chleb (tę analogię podpowiada zdjęcie kłosów zboża na okładce tomu szkiców *Ludzki język muz*). Inaczej mówiąc: taniec poezji nie skończył się w obozach koncentracyjnych. „Taniec jest też przecież sposobem istnienia, bywa wyrażającą prawdę sztuką – argumentuje Jacek Łukasiewicz – i to wielką sztuką, bezpojęciową, jak muzyka czy malarstwo abstrakcyjne, albo sztuką narracyjną, o czym świadczą balety rytualne, liturgiczne i teatralne. Tworzy się, tańcząc, zawsze radośnie, zawsze jest w tym tworzeniu, tak jak w tworzeniu poezji lirycznej, element dionizyjski (nastrój, natchnienie), który porywa. Tak więc poezja nie przestaje i nigdy nie przestanie być analogonem tańca”<sup>5</sup>. Co oznacza: poezja nigdy nie przestanie być językiem muz. Myślę, że Szaruga chętnie zgodziłby się z Łukasiewiczem – nawet jeśliby inaczej skonstruował argumentację.

Dowodzi tego kończący tomik *Panu Tadeuszowi wiersz Trzynastozgłoskowiec dla Jarosława Marka Rymkiewicza*:

---

<sup>5</sup> J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 229 (przypis 228).

„To trzynastozgłoskowiec stary rytm i nowy  
W tym rytmie prowadzimy od wieków rozmowy

W tym rytmie się modlimy w tym rytmie mieszkamy  
W tym trzynastozgłoskowcu bytu mamy ramy”.

Tak się to zaczyna... Pamiętajmy: jest rok 1999, więc jeszcze nikt nie wie, z jakiego rodzaju poglądami pochwała trzynastozgłoskowca połączy się w myśleniu Rymkiewicza. Niezależnie od Rymkiewicza winniśmy jednak zapytać: co oznacza takie zakończenie? Sąd, że na końcu swej rozprawy z Różewiczem Szaruga wybiera Rymkiewicza przeciw Różewiczowi, byłby chyba zbyt pochopny. Wiersz kończący tomik Szarugi ma charakter stylizacyjny, wzięty został jakby w podwójny cudzysłów; zarówno Szaruga, jak i Różewicz rzadko używają trzynastozgłoskowca w swych wierszach – i z tych wszystkich powodów można by uznać utwór Szarugi za rodzaj prowokacji. Ale mimo to dalej trzeba pytać, co ona oznacza. Chyba tyle, że nawet najbardziej tradycyjne przywileje mowy poetyckiej, te związane z klasycyzmem, mają się dobrze i warte są poparcia mimo Różewiczowskiej anatemy. Tak oto wygląda „hold”, o którym mowa na okładce... Trzeba wyraźnie uświadczyć sobie sens tego, co robi Szaruga. Pamiętajmy, jak Różewicz wojował z Przybośiem, jak bardzo był wobec niego surowy. Ale wobec Rymkiewicza obaj przyjęliby bez wątplenia wspólny front, uznając go za drugorzędnego stylizatora. A tu oto dowiadujemy się, że w trzynastozgłoskowej mierze wiersza ukochanej przez Rymkiewicza „bytu mamy ramy”... No chyba że jest to podstępny żart z Rymkiewicza...

Jakie zatem znaczenie ma dla Różewicza to, że powstają wciąż nowe „balety rytualne, liturgiczne i teatralne”, a ludzie nadal (czy aby jednak na pewno?) cieszą się trzynastozgłoskowcem tak jak niegdyś? Zacznę od tego, że przeciwstawienie języka ludzkiego i języka muz daje dobry wgląd w meandry recepcji jego twórczości. Dokonując owego wglądu, widzimy zapiekłe kłębownisko zacieśnień i zapętleń, które nie tyle zostały rozwiązane lub złuzowane, ile po części (może i szczęśliwie) zapomniane. Oczywiście nadal można się zastanawiać, czy – na przykład – Różewicz sprozaizował poezję, czyli niejako zamienił ją w jej przeciwieństwo, czy jedynie pozbawił pewnych przywilejów. Równie dobrze wolno rozważyć kwestię odwrotną i pytać, czy czasem nie nadał jej dodatkowych przywilejów, na przykład przywileju wypełniania funkcji niektórych gatunków prozatorskich (choćby reportażu). Oznaczałoby to, że niejako poszerzył (za cenę przemieszczenia) dziedzinę poezji, a tym samym zmienił sposób istnienia oraz granice terytorium nazywanego prozą... Postawmy jednak sprawę inaczej i dokonajmy pewnego odróżnienia. Otóż czym innym jest powiedzieć, że poezja potrafi objąć podzielone sfery, a czym innym, że poezja to wprawdzie sfera odrębna, lecz dalej i nadal „powszednia”. Albo inaczej: zachodzi różnica między stwierdzeniem, że język muz jest językiem ludzkim, a stwierdzeniem, że język ludzki powinien stać się językiem muz, czy raczej – że może pełnić niektóre funkcje – lecz nie wszystkie, do pewnych funkcji nie ma powrotu – pełnione niegdyś przez język muz. Jeśli się nie mylę, Szaruga z Łukasiewiczem optują za tą pierwszą tezę, a Różewicz (ściśle mówiąc: Różewicz według mnie) – za drugą. Wedle pierwszej ostatecznie

nie możemy wyjść poza utrwalone tradycją sposoby mówienia, lecz co najwyżej możemy je przekształcać. Poza językiem muz nie ma nic – zawsze pozostajemy w jego wnętrzu. Wedle drugiej, do języka muz niejako nie ma wejścia. Trzeba zacząć szukać źródeł poezji poza literaturą, w języku ludzkim, wykorzystując w tej robocie – pokiereszowane i leżące na rumowisku – wybrane pozostałości języka muz. Zwolennicy pierwszej tezy powiedzieliby, że to, o czym mówi druga, jest utopijne. Zwolennicy drugiej – że pierwsza to zachęta do trwania w fikcji i złudzeniu. Tyleż heroicznym, co śmiesznym. Wychodzi zatem na to, że znajdujemy się między dwoma niemożliwościami: i, jak się wydaje, jest to dobry opis sytuacji Różewicza.

Problem z argumentacją Szarugi i Łukasiewicza polega na tym, że nie dokonują oni rozróżnienia, które uczyniliśmy wyżej. Powiadają: przecież w życiu codziennym potrzebujemy tego, co niecodzienne; taniec, wbrew pozorom, jest czymś równie naturalnym jak marsz; język muz to nasz własny język, albowiem to, co nas „porывa”, jak sugeruje Łukasiewicz, jest takim samym elementem życia, jak to, co nas sprowadza na ziemię. Czy ktoś temu zaprzeczy? Nie – ale też w czym innym rzecz. Różewicz chce poezji i tylko taką mowę poezją nazwie, w której cała problematyka dotycząca tego, czy potrzebujemy tańca w życiu wypełnionym marszem, czy nie, zostanie unieważniona. Tęskni za czasami sprzed powstania tej problematyki (albo zdaje się sytuować po jej upadku). Symbolem owej wcześniejszej epoki jest Szekspir. W wierszu *Dialog z Twarzy trzeciej* (1968) czytamy: „Szekspir morze / dźwigał na swoim grzbiecie / ładowne ziarnem statki (...) Szekspir zapładniał Europę / grzebał umarłych / toczył wojny”. Jak widzimy, Szekspir robił różne rzeczy, ale akurat o tym, że pisał poezje lub dramaty albo – *horribile dictu* – uprawiał „język muz”, Różewicz nie uznał za stosowne wspomnieć. Myślę, że nie przez przypadek. Zauważmy też, że z zarysowanej w ten sposób perspektywy Adam Mickiewicz, najważniejszy dla Różewicza poeta, przeżywa całkiem współczesne rozdarcie, dając ostatnią w poezji polskiej „próbę całości”, czyli wiersze w języku nie podzielonym na język muz i język ludzki, w miniaturach zwanych lirykami lozańskimi.

Teraz trzeba by się jeszcze zastanowić, co myśleć o owej tęsknocie Różewicza – o ile to istotnie tęsknota – za czasami Szekspira. Powiedziałbym, że właściwie nie jest to tęsknota, bo Różewicz przecież nie sądzi, że należy do czegoś wracać i że jest do czego wracać. Spośród dwu wskazanych wyżej niemożliwości – warto to podkreślić – obie są równie niemożliwe. Rzecz tylko w tym, co dzieło Różewicza zmienia w ich wzajemnych relacjach, czyli jak odpowiadamy na pytanie, za co cenimy Różewicza. Czy za to, że wbrew sobie pokazał, iż język muz ma się całkiem nieźle – czy za to, że powołał do istnienia coś zamiast niego? Ale czy istotnie „powołał”? To drugie zdanie mówi za dużo. Lepiej powiedzieć: sprawił, że potrafimy się jakoś obyć bez języka muz, zachowując o nim pamięć, a przede wszystkim – świadomość tła czy tkanki, z której wyrósł, czyli owego czasu sprzed podziąta. Pokazał, że w jakiś ułomny – choć być może znów jest to złe słowo, bo bierze za punkt wyjścia utracone raz na zawsze „stare, dobre czasy” – a więc nie w ułomny, ile w elementarny i zapewniający tymczasowe przetrwanie sposób możemy zaspokajać przynajmniej niektóre potrzeby zaspokajane niegdyś przez język muz. Język muz,



czyli ten język, który jest dziś jak ogromna paczka słodyczy – na sam jej widok robi się mdło... Różewicz głosi zatem swoistą potrzebę diety umysłu, bo poezja nie zatańczy jak kiedyś, nawet jeśli zacznie tańczyć lub właśnie to czyni. Powtórzmy: Różewicz nie przeczy, że potrzeba tańca jest równie elementarna jak inne elementarne potrzeby, zauważa jedynie, że być może pozostawać musi – nie wiadomo, jak długo – niezaspokojona.

Tak dochodzimy do wniosku, że rozpatrywane teraz przez nas zagadnienie – które odróżnienie języka muz i języka ludzkiego pozwala sformułować, ale utrudnia jego rozwiązanie – sprowadza się do pytania, na czym polega afirmatywny sens przedsięwzięcia Różewicza. Dookoła tej kwestii Szaruga krąży (i jest to jego wielką zasługą) nieustannie, na przykład wtedy, gdy przywołuje pojęcia satyry czy humoru. Otóż można utrzymywać, że afirmatywny sens twórczości Różewicza polega na tym, że przywraca on lub przywrócić powinien językowi muz wcześniej zanegowane prawa. Ale wolno też twierdzić, że wyraża się on w próbie wyjścia poza alternatywę rozpadu i restauracji. Tę próbę można nazwać nauką chodzenia – i chyba nie powinno dziwić, że taki tytuł otrzymał jeden z późnych tomików Różewicza. Zauważmy: uczyć się chodzić to znajdować się niejako przed alternatywą marszu i tańca...

Na tym jednak nie koniec opowieści o Różewiczu Leszka Szarugi. Jak zaznaczyłem, Szaruga stwierdza w pewnym momencie, że relacja między jego wierszami a esejami o Różewiczu polega na osobliwym „rozwijaniu niejednoznaczności”. I tak się istotnie dzieje. W *Ludzkim języku muz*, jakby nawiązując do swego wiersza dla Rymkiewicza, Szaruga pisze:

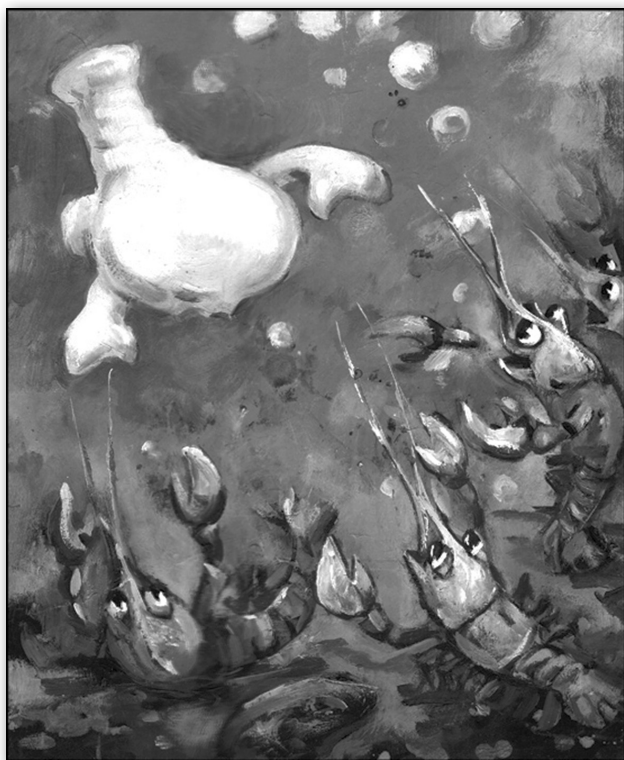
„Świat wciąż się przekształca (formuje? deformuje?). Próba jego pochycenia w słowach musi więc być wciąż ponawiana (nawet gra wyartymi rymami może w końcu zyskać nowy kształt, gdy się przetrzuci rym z końca wersu na jego początek). Ale owo ponawianie nie jest tym „ponawianiem wzoru”, o którym pisał w swych manifestach klasycystycznych Jarosław Marek Rymkiewicz. Nie jest ponawianiem wzoru, gdyż nie ma wzoru, który można by ponawiać” (LJM, s. 70–71).

Trudno nie dostrzec, że pogląd, iż w trzynastozgłoskowcu „od wieków rozmawiamy” i że zawierają się w nim „bytu ramy” różni się od poglądu, że wprawdzie musimy „wciąż ponawiać”, tylko że nie ma czego. Być może, jak zastrzegałem, *Trzynastozgłoskowiec dla Jarosława Marka Rymkiewicza* był jedynie przewrotnym potwierdzeniem tez Różewicza, nie zaś swego rodzaju prowokacją w niego wymierzoną? Być może jest po prostu tak, że Szaruga poeta i Szaruga krytyk literacki toczą ze sobą jakiś rodzaj wewnętrznego sporu o Różewicza? Być może Szarugi „dialog” z poezją Różewicza to nie jest to samo, co jego „własne poszukiwania poetyckie” – i musimy za każdym razem ustalać, kiedy Szaruga „dialoguje”, a kiedy „poszukuje”? Czyli kiedy zatapia sprawę Różewicza, a kiedy własne sprawy przy pomocy Różewicza. Nawiasem mówiąc, sporo można by o tej drugiej kwestii powiedzieć, biorąc za punkt wyjścia twórczość innych nowofalowców. Ale sprawa ta wymagałaby osobnej uwagi.

Jak łatwo się domyślić, to drugie postawienie sprawy Różewicza, to z esejów, bardziej mi się podoba. Umieszcza ono sprawę języka muz w innym świetle. Jeśli „ponowienie” dokonuje się bez czegoś, co ponowieniu podlega, związek z tradycją zostaje zachowany,

ale sytuuje się poza kategoriami nawiązania i zerwania. Oznacza to, że nie istnieje coś takiego jak „język muz” *tout court*, w związku z czym spory o jego „ludzkość” lub „nieludzkość” okazują się niewczesne. Poezja obejmuje wszystkie sfery, ale nie dlatego że piękno jest powszednie, ale dlatego że znajduje się poza odróżnieniem piękna i brzydoty.

I tu kończy się punkt trzeci, a zaczyna czwarty: najkrótszy. Jak państwo, być może, zauważyli, we wszystkim, co teraz mówię o Leszku Szarudze, staram się znaleźć właściwy ton – półprywatny. Nie mogę przecież ukrywać, że w ciągu trwającej – wciąż nie mogę w to uwierzyć – ponad dwadzieścia lat znajomości, rozmawiałem z Leszkiem o literaturze i o Różewiczu wiele razy. Wszystko, co tu powiedziałem, to tylko dalszy ciąg naszych rozmów. Rodzaj dopowiedzenia, czyniony przez kogoś, kto wobec Leszka Szarugi sytuuje się w pozycji niewypłacalnego dłużnika. Być może – jak to powiedział Leszek, oddając się wspomnieniom podczas otwarcia naszej sesji – dłużnika zawsze dość poważnie zarozumiałego. Ale nawet jeśli tak było, to były to błędy minionej młodości. Choć, kto wie... Bywa przecież i tak, że młodość – miniona, ale błędy – nie...



Roussanka Alexandrova-Nowakowska, *Plum-14*