

Aneta Kula

MILCZĄCA ARKADIA TADEUSZA RÓŻEWICZA
NOWA PRÓBA ODCZYTANIA

„Nie ma czasu. [...] Czas pędzi wstecz z hukiem i świstem jak zatamowany potok i nowy Orfeusz rzuca swą lirę w bełkoczącą pianę: nie ma już więcej sztuki”¹ – mógłby ktoś powtórzyć za Mandelsztamem, komentując zapis Różewiczowskiej konstatacji o śmierci poety i poezji. Życiorys autora *Niepokoju*

kończył się
już kilka razy
raz lepiej raz gorzej” [P II 122],

ale zawsze były to granice oddzielające tylko pewne fazy w życiu. Żadne wydarzenia nie stanowiły cezury pomiędzy jakościowo różnymi etapami. Nigdy nie były to przemiany Gustawa w Konrada. Jedną z takich granic w biografii Tadeusza Różewicza-poety jest rok 1966, kiedy to w *Sezonie poetyckim* zapisał zmutowaną konstatację Honnegera: „zginął poeta. Któż dziś ośmieliłby się wymienić tytuł poety jako tytuł swego zawodu?” [Pdwa 101]². Wielu krytyków próbowało odczytać metaforyczną deklarację poety, akcentując zwątpienie Różewicza w sens tworzenia, w kulturę. Czynili to

¹ O. Mandelsztam, *Puszkin i Skrabin*, [w:] idem, *Słowo i kultura*, Warszawa 1972, s. 187.

² W *Liście do Bernarda Gavoty* Honegger pisze: „Prosi mnie Pan, abym napisał mały tomik o komponowaniu muzyki – dla Pańskiej serii MÓJ ZAWÓD. Nie chcę podejrzewać najmniejszej ironii w Pańskiej propozycji. Miałbym zatem ogłosić: «Jestem kompozytorem». No, ale proszę sobie wyobrazić, z jakim uśmiechem słuchaczy spotkałaby się wypowiedź jakiegoś pana: «Jestem poetą». [...] Jestem głęboko przekonany, że za niewiele już lat muzyka – w takim sensie, w jakim my ją pojmujemy – przestanie istnieć. Zniknie, tak samo zresztą, jak i inne sztuki, ale niewątpliwie jeszcze prędzej”. A. Honegger, *Jestem kompozytorem*, przeł. A. Porębiczoła, Kraków 1985, s. 7, 8.

jednak, wpisując biografię poety w szereg twórców jego pokolenia. Wyka mówił o ich „zarażeniu śmiercią”, co spotkało się z ripostą samego Różewicza [Pdwa 243], Błoński pisał o drodze poetyckiej pokolenia, której początkiem była wojna, a „doświadczeniem pierwszym i ostatecznym” też była wojna³. Piwińska mówiła o Różewiczu „narodzony z II Wojny”⁴. Źródłem tego rodzaju uproszczeń stało się ograniczenie interpretacji do wskazywania na doświadczenie katastrofy wojennej jako na punkt centralny biografii poety. Niewątpliwie Różewicz pomagał w powstawaniu podobnych eksplikacji jego utworów, pisząc o traumatycznym ocaleniu („ocalałem/prowadzony na rzeź”), formułując niezmiennie atrakcyjne wśród krytyki stwierdzenia w rodzaju: „Wszyscy jesteśmy po tej wojnie podejrzani” [*Nowa szkoła filozoficzna*]. Absurdem byłoby przeczyć ważności doświadczenia wojny przez Różewicza. Nie wolno jednak ograniczać przyczyn dojścia do kresu poezji wyrażonego ogłoszeniem jej śmierci do wskazania na apokaliptyczne niewątpliwie przeżycie. Różewicz nie był pierwszym, który rzucił swoją lirę w „belkoczącą pianę” czasu. Czyniono to tak często, że pozwolił sobie nawet na mówienie o micie poety „rzucającego precz swój bardon” [Mickiewicz, *Ekskuzja*]. Często zdarzało się, że ci artyści słowa mimo wszystko zanurzali się w pianę, wyciągali lirę i wygrywali na niej z powodzeniem nowe poematy. Nawet po wielu latach, tuż przed śmiercią, wracali na łono poezji, aby chociaż pięciowersowym tekstem potwierdzić swą poetycką tożsamość⁵. Sytuacja Różewicza jest jednak wyjątkowa. Przenikliwa interpretacja dwuznacznej wypowiedzi Różewicza dokonana przez Zbigniewa Majchrowskiego [*Poezja jak otwarta rana*]: „W partyzantce nosiłem w plecaku *Króla Ducha*, a spaliłem go tylko dlatego, że był za ciężki”⁶, otwiera przede mną pewne miejsce myślowe. Prawdą jest, że można te słowa potraktować jako „ironię polskiej historii literatury, a może ironię polskiego życia duchowego w ogóle”⁷, ale stwierdzenie, że „na początku poetyckiej drogi Różewicza był *Król Duch*”⁸, jest już nadużyciem badacza. Podążając za

³ J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*, [w:] *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 221.

⁴ M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 391.

⁵ A. Rimbaud dzień przed śmiercią podyktował swojej siostrze wiersz:

„Jeden udział: jeden kiel
 Jeden udział: dwa kły
 Jeden udział: trzy kły
 Jeden udział: cztery kły
 Jeden udział: dwa kły”

Cyt. za: J. Hartwig, A. Międzyrzecki, *Ja to ktoś inny, Korespondencja Artura Rimbaud*, Warszawa 1970, s. 359.

⁶ *Dużo czystego powietrza, Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, [w:] K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 67.

⁷ Z. Majchrowski, *Poezja jak otwarta rana*, Warszawa 1993, s. 197.

⁸ *Ibidem*, s. 198.

sposobem myślenia krytyka, można by takim początkiem nazwać np. *Pożegnanie jesieni*, które – jak mówi sam poeta w *Językach teatru* – znalazł w zrujnowanej stolicy. Tym bardziej, że na zawsze pozostało jedną z niewielu książek, których lektura była dla Różewicza ważnym wydarzeniem w życiu intelektualnym, czego dowodem jest zaliczenie książki Witkacego do kanonu 10 utworów uznanych przez autora *zawsze fragment* za największe osiągnięcia sztuki pisarskiej⁹. Chociaż spalił „*Króla Ducha*, bo był za ciężki”, chociaż jego miejsce w plecaku zajęło *Pożegnanie jesieni*, to żaden z tych tekstów nie był „na początku”. Na początku poetyckiej biografii Tadeusza Różewicza było poczucie rozpadu środka świata.

W rzeczywistości skazanej na wyłącznie ludzki wymiar człowiek musi ustalić nowy porządek, znaleźć albo stworzyć nowy środek, który pozwoli na wyznaczenie granic pomiędzy innym *sacrum* i *profanum* niż te sprzed apokalipsy. Do dyspozycji ma tylko dwa klocki-elementy, które ocalały: matkę i ciało. Sens jego poczynań znajduje swoje potwierdzenie w immanentnym pragnieniu jednostki, aby znajdować się „w sercu rzeczywistości, w środku świata”¹⁰. Każda istota dąży do odnalezienia centrum (w tym własnego środka), będącego punktem odniesienia. Każdej traumatyczna świadomość wypędzenia z raju porządku i ładu nakazuje podejmowanie prób jego odnalezienia, rekonstrukcji lub kreacji. Poeta swoją pracę zaczyna od próby powrotu do domu sprzed katastrofy, od chęci restytuowania porządku zapisanego w swej świadomości. Znakomitą egzemplifikacją tezy, że próba obdarzenia motywu powrotu do domu środka (w tym także poezji sprzed apokalipsy) siłą umożliwiającą zrekonstruowanie rozbitego świata, poskładania ze starych klocków nowego uniwersum nie udaje się, jest wiersz *Syn marnotrawny*.

W sytuacji, gdy powrót do źródeł przyniósł tylko bolesne rozczarowanie i przeświadczenie o niemożności przywrócenia wcześniej obowiązujących hierarchii wartości, gdy stała się jasna daremność odbudowy dawnych środków estetycznych, etycznych i filozoficznych, poeta podejmuje wysiłek „przywrócenia pierwotnego układu dom – raj (ciało) – matka, uwzględniając jego podstawowe elementy i związki”¹¹. Jednak w *Poemacie otwartym* zapisał poeta koniec wyobrażeń o domu budowanym po apokalipsie. Wszystkie ludzkie czynności to „składanie, które się złożyć nie może” [PO 59]. I to właśnie w kontekście daremnych „składań” należy rozpatrywać wysiłek budowy domu. Jedyne, co zostało zbudowane, to „mur” [PO 52], przez który „przebić się nie możemy”, mur wzajemnej obojętności i obcości.

⁹ Patrz: Drewnowski, *Walka o oddech*, Warszawa 1990, s. 288.

¹⁰ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 62.

¹¹ J. Brzozowski, *O symbolizmie środka*, „Prace Polonistyczne” 1977, seria XXXIII, s. 157.

A dom? No cóż, jest „wiele domów które stoją/ale nie ma środka/jest wiele dróg które biegną / ale nie biegną do środka” [PO 67]. Radosne wyobrażenie o możliwości stworzenia domu-środka, w którym narodzony syn „żyłby w jasności” [CR 52], ustępuje miejsca tragicznemu obrazowi ludzi „krążących dokoła”, bo „nie ma środka” [PO 67].

Ze związku dom – ciało – matka odpada dom. Poecie zostaje nadzieja, że w rajskiej czystości ciała odnajdzie czynnik (wartość?) pozwalający na sakralizację nowej kosmogonii. Nadzieja to jednak daremna.

Została matka. Czynnik najważniejszy – dawanie życia, który pozwolił na uwznioślenie kobiety, stał się zarazem przyczyną niemożności przyznania statusu absolutnej doskonałości wykreowanemu mitowi kobiety. Jej poetycka biografia finalizuje się w dramacie *Stara kobieta wysiaduje*. Niestety, nie udaje się powtórka „praaktu pojawienia się życia w łonie ziemi”¹². I to przynajmniej z dwóch powodów. Pierwszy jest oczywisty – Stara Kobieta jest już bezpłodna i nawet najbardziej wyszukane fetysze nie pomogą w zrealizowaniu marzenia o macierzyństwie. Drugi związany jest z symboliką środka. Niedoszła matka oczekuje tutaj dziecka na śmietniku, nawet nie w kawiarni – stanowiącej marną co prawda namiastkę domu, który zawsze znajduje się w środku świata. Śmietnik wyklucza jakikolwiek podział na *sacrum* i *profanum*, wyklucza obecność środka. W tak nieukształtowanej rzeczywistości nie może powtórzyć się najdoskonalsza tajemnica ludzkości: poczęcie życia. Ze Starej Kobiety opadają „nakrycia głowy, sztuczne włosy, ozdoby, biżuteria, bransolety, naszyjniki, pończochy” – śmieszne rekwizyty Wielkiej Matki na śmietniku świata. I tak oto zapadła trzecia kurtyna w odświeżeniu dom – matka – ciało.

Do omówionych dotychczas wysiłków poety mających na celu odbudowę środka świata dodać należy jeszcze jedną, niezwykle ważną próbę. Jest to podróż do źródeł kultury śródziemnomorskiej. Bohater Różewicza bardzo często zmienia miejsce swego pobytu. Jego małe i wielkie podróże są konsekwencją przyjętego przez poetę obowiązku odnalezienia utraconego ładu, egzemplifikacją nieustannego sprawdzania własnej tożsamości, sposobem weryfikowania obowiązujących norm, zasad, próbą demistyfikacji ustanowionych przez poprzedników „starych dekoracji”. Jako że bohater jest często *porte parole* autora, jego podróże zakorzenione są w biografii samego Różewicza. A są to wojaże o wielkim rozmachu (Chiny, USA, Krym), wyprawy do światowych galerii malarstwa. Poeta przyznaje, że „zawsze marzył o tym, żeby znaleźć się przynajmniej raz w życiu w miasteczku, gdzie urodził się Rimbaud, że przywiązuje wielką wagę, może nawet naiwną i prymitywną, do miejsc, w których przebywał jakiś wielki twórca”¹³.

¹² M. Eliade, *Mit, sacrum, historia*, s. 145.

¹³ T. Różewicz, *Odra 2000*, s. 52.

Oprócz tego równie ważną gałęzią Różewiczowego podróżowania są wyprawy odbywane za pośrednictwem wiadomości napływających do poety z różnych obszarów świata, wszelkich dziedzin życia, za pośrednictwem gazet, książek, telewizji. W obydwu odmianach podróży autor *zawsze fragment* uczestniczy z wielkim zaangażowaniem, z obydwu wyciąga wnioski ważne dla kultury i dla siebie. Żadna jednak z wypraw nie obciążała w taki sposób „traurige Wissenschaft” poszukującego bohatera utworów Różewicza jak podróż do Italii, której poetyckim zapisem jest znajdujący się w *Głosie Anonima* poemat *Et in Arkadia ego*.

Różewicz był we Włoszech trzykrotnie, po raz pierwszy od 17 maja do 14 sierpnia 1960 r. Doświadczenia z tego właśnie pobytu zaowocowały interesującym mnie poematem i *Śmiercią w starych dekoracjach*¹⁴. Temat włoski pojawia się w jego utworach, począwszy już od debiutanckiego tomu wierszy. Zanim pojechał, były – niczym Sfinksy na butelkach (Białoszewski) – opisy karnawału weneckiego (*Maska*), zabytków włoskich (*Bocca della Verita*, *Grób Dantego w Rawennie*). Najpełniej oczekiwania związane z pobytem we Włoszech wyjaśnił bohater *Tarczy z pajęczyny* (*porte parole* autora) – „Nie mówiłem nikomu, że wyjadę. Chodziłem tu po ulicach i byłem już nieobecny. Byłem tam w słonecznej Italii. Chodziłem po ulicach i myślałem o powtórnych narodzinach. O tym, że wypowiadam się, że obmyję się, że raz jeszcze zobaczą niebo i ziemię” [Pr I 252]. Dotychczasowe doświadczenia przyszłego podróżnika sprawiły, że marzenia o powrocie do porządku, do domu straciły rację bytu. Daremne metaforyczne podróże syna marnotrawnego do miejsc genetycznie związanych z jego narodzinami, nieudane próby powtórzenia tego układu kazały szukać nadziei gdzie indziej. To „gdzie indziej” jest jedno: kolebka kultury śródziemnomorskiej, *loci communes* wszystkich topoi, archetypów i mitów naszego kręgu kulturowego.

Nie jest prawdą, że Różewicz „przyjechał do Włoch z ideą zburzenia mitu Italii”¹⁵. Różewicz przyjechał do Włoch doświadczyć tego, o czym prawdopodobnie już wiedział. Jego podróż jest próbą przekonania się, czy możliwy jest jeszcze powrót do źródła, do środka kultury śródziemnomorskiej. Pojechał sprawdzić, czy jeszcze coś z niej zostało, przekonać się, jaką rolę spełnia sztuka we współczesnej rzeczywistości i jakie jest miejsce sztuki współczesnej na obszarze, którego granice wyznaczyły początki śródziemnomorskiej tradycji i najnowsze osiągnięcia ikonograficznych przedstawień. Do Italii pojechał nie intelektualista, ale poeta. Rozumowo bowiem mógł sobie Różewicz wytłumaczyć, że żadna arkadia po wojnie nie jest możliwa, że mit Goetheański już milczy. Ale poecie rozum nie wystarczy. Poeta musi przeżyć to, o czym zapewne wie, poczuć to, co być może przeczuwa.

¹⁴ Daty podróży poety podają za: K. Wyk a, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

¹⁵ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 142.

Najważniejszą płaszczyzną dialogu z kulturą jest *Italienische Reise* Goethego. Autor Fausta był w Neapolu w lutym. Wśród jego wspomnień znajduje się zapis z 28 lutego 1787 r.: „Wszyscy są na ulicy, wygrzewają się w słońcu, póki nie zajdzie”¹⁶. Zaraz po nim następuje przywołanie wyobrażeń neapolitańczyków o raju na ziemi, w którym jakoby żyją. Bohater Różewicza do Włoch przyjechał latem, dlatego gdy wyszedł na ulicę, „uderzyło go słońce”, miasto było wyludnione. Nie raj to zatem, lecz pustynia. Pierwsze wrażenia Goethego ze spaceru po Neapolu są zgodne z metaforą raju: „Można o tym wszystkim mówić i opowiadać, można malować, ale to, co się widzi, przekracza wszelkie wyobrażenia. Brzegi, zatoki, Wezuwiusz, miasta, przedmieścia, zamki, wille. [...] Wybaczam wszystkim, którzy w Neapolu odchodzą od zmysłów”¹⁷. Bohater *Et in Arcadia ego* ma natomiast wrażenie, że stąpa po rozpalonych płytach chodnikowych. Towarzyszy mu wiatr „pędzący śmieci papiery”.

Trzy niemieckojęzyczne fragmenty odsyłające do modelu podróży estetycznej przytaczane są przez Różewicza niewątpliwie „z sarkastycznym uśmiechem” – jak konstatuje Przybylski. Badacz, czyniąc punktem wyjścia do refleksji na temat roli fragmentów książki Goethego metaforę Mandelstama, że „cytata to cykada”, pisze: „W poemacie Różewicza część cytat rzeczywiście cyka. Są bowiem traktowane jako drugi głos. Harmoniczny, współbrzmiący, kontrapunktyczny. [...] Stanowią niekiedy celne podsumowanie, a niekiedy dopełnienie rozważań narratora. Czasem zaś wygodny punkt wyjścia do refleksji. Tak jest z Honeggerem, Lautreamontem, św. Tomaszem z Akwinu. Zupełnie inaczej jest z cytatami z Goethego. Nie cykają one, lecz brzęczą” [s. 162]. Dwie pierwsze rzeczywiście „brzęczą”, wydają fałszywy dźwięk w zestawieniu z tym, co widzi i czego doświadcza Różewiczowski narrator. Mottem poematu uczynił poeta fragment notatki Goethego z 27 lutego 1787 r.:

Und wie man sagt, dass einer
dem ein Gespenst erschienen, nicht
wieder froh wird, so konnte man
umgekehrt von ihm sagen, dass er
nie ganz unglücklich werden konnte,
weil er sich immer wieder nach
Neapel dachte –

(*Mówią, że człowiek, kiedy widział ducha, nigdy już nie będzie wesóły. O moim ojcu można by powiedzieć coś wręcz przeciwnego: nigdy nie poddawał się ponurym nastrojom, bo zawsze mógł wspominać Neapol*).

¹⁶ J. Goethe, *Podróż włoska*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1980.

¹⁷ *Ibidem*, s. 168.

Różewiczowski bohater pojechał do Neapolu przekonać się, czy rzeczywiście jest on rajem, do którego można będzie uciekać chociaż we wspomnieniach. Przeżył Neapol i będzie pamiętać o nim, tylko że wspomnienie włoskiego miasta nie ukoi, nie złagodzi niczego, nie przeniesie podmiotu do kręgu innej rzeczywistości. Włoskie miasto jest tak samo skazane na „spadanie” jak wszystkie inne.

Drugi cytat z Goethego znajduje się wśród wspomnień z pobytu bohatera w Wenecji (w *Italienische Reise* jest on poprzedzony marzeniem podróżnego o samotności): „Dnia 22 czerwca 1960 roku/wysiadłem na dworcu kolejowym/w Wenecji/In Venedig kannt mich vielleicht/nur ein Mensch, un der wird/mir nicht gleich begegnen”, co znaczy: *w Wenecji zna mnie tylko może jeden człowiek, i on mnie w najbliższym czasie (wkrótce) nie spotka*. Naszego bohatera spotkali znajomi: wykopaliskowe „olbrzymie kukły z potwornymi głowami”, które przywołały wspomnienie głów z „zaklejonymi gipsem uśmiechami”.

Sprawa komplikuje się przy próbie określania roli trzeciego fragmentu notatki Goethego. Autor *Italienische Reise* przytacza skrót wyobrażeń mieszkańców Neapolu na temat krajów Północy:

Der Neapolitaner
glaubt im Besitz des Paradieses zu sein
und hat von den nordlichen Landern
einen sehr traurigen Begriff
Sempere neve, case di legno
gran ignoranza...
Immer Schnee, holzerne Hauser,
grosse Unwissenheit...

(Neapolitańczyk wierzy, że jest w posiadaniu raju i ma o krajach Północy bardzo smutne wyobrażenie: zawsze śnieg, drewniane domy, wielka niewiedza...)

Neapolitańczyk myli się. Wiedział o tym i Goethe. Niekoniecznie należy wskazywać na Różewicza jako na tego, który dwieście lat po niemieckim poecie odkrył fałszywość wyobrażeń mieszkańców Italii o krajach Północy. Już Goethe słyszał „brzęczenie” mniemań neapolitańczyków na temat warunków życia na północy Europy.

Nieprzystawalność cytatów z Goethego do doświadczeń bohatera na gruncie włoskiej przestrzeni kulturowej podkreśla ich językowa alienacja. Dokonane jednak przez poetę przekształcenia oryginalnych fragmentów¹⁸ implikuje dialogowość w stosunku do wypowiedzi autora *Fausta*. Ukazując

¹⁸ Motto pozbawia Różewicz wątku osobistego, w którym Goethe wybiegał myślą ku ojcu. Dzięki temu uzyskuje perspektywę uniwersalną. Z drugiego fragmentu usunął Różewicz określenie Wenecji – „całą”. W ostatnim cytacie pominął stwierdzenie: „pieniędzy w bród”. Podaję za: R. Cieślak, *Oko poety*, Gdańsk 1999, s. 260.

kres mitu Italii – arkadii artystów, kruszy Różewicz kamień węgielny tego toposu literackiego poprzez wskazanie na nieprawdziwość fragmentów *Italianische Reise* w odniesieniu do współczesnej ikonograficznej przestrzeni Włoch.

Et in Arcadia ego jest poematem ukazującym „koniec mitu Italii, Arkadii artystów, koniec azylu estety” – konstatuje autor komparatystycznej pracy o tym kluczowym dla zrozumienia Różewicza tekście. Zdawać by się mogło, że teza Przybylskiego jest jasna i nie wymaga komentarza. Gdy jednak prześledzimy kolejne eksplikacje poematu dokonane przez Drewnowskiego, Wykę, Zaworską i Cieślaka, okaże się, iż można zrozumieć je opacznie, pomijając nawet, czy był to celowy zabieg polemisty. Mówiąc o „końcu Italii”, Przybylski sugeruje, że Różewicz skompromitował długo pokutujące w literaturze od czasów Goethego i Winkelmanna marzenie o włoskim raju – eskapicznym azylu artystów. Różewicz niszczy mit, wskazując na inne niż dotychczas przyczyny jego kryzysu¹⁹. Jedna czaszka Guercina nie jest w stanie wstrząsnąć jego „kamienną wyobraźnią”, nawet gdyby tysiące czaszek sygnujących tragedię wojny światowej uznać za jej zwielokrotnienie. On już „widział różne rzeczy”, w swoim kraju spotykał uczestników kuriozalnej *Wycieczki do muzeum*. To zatem nie „wiatr historii” (Miłosz) może zburzyć mit ukształtowany przez literaturę. „Mit może zostać zniszczony przez nową świadomość, która jest jej ideologiczną i światopoglądową nadbudową” – zauważa Przybylski [s. 140]. Niewątpliwie może być również jej konsekwencją. Historia po drugiej wojnie postawiła ludzkość w obliczu konieczności stworzenia nowych kanonów wartości, bo rekwizytornia dotychczasowych została brutalnie spustoszona. Niszczącemu żywiołowi nie oparła się nawet sztuka. Poeta utracił wiarę w prawdziwość przekazywanych przez pokolenia relacji o krainie poezji zapewniającej wyzwajającą z zewnętrznego chaosu, bolesnych doświadczeń możliwość ucieczki, alienację estetyczną. Legendę o Italii „zabiło zniecierpliwienie artysty, który postanowił wytrawić z poezji wszelkie, choćby i najbardziej ozdobne kłamstwo”²⁰. Niewątpliwie w tak pojmowanym sensie jest Różewiczowski poemat kresem mitu Italii. Ma rację Wyka, mówiąc, że demistyfikacja dokonana przez poetę nie objęła wszystkich wartości włoskiej przestrzeni kulturowej, że klęska mitu polega na tym, iż „na jego powierzchni pospolitą swą pieczęć odcisnął zwykły dzień Włoch dzisiejszych”²¹. Nie ma jednak racji, przeciwstawiając te sądy tezie Przybylskiego. Rozumienie mitu Italii autora *Eseju o tęsknotach poetów* nie jest bowiem tożsame z konstrukcją myślową Wyki. Dla pierwszego mit Italii to mit eskapicznego azylu twórców, dla drugiego – kraina sztuki dawnej i kraina artystów.

¹⁹ O tym, jak niszczyli go inni, pisze Przybylski.

²⁰ R. Przybylski, *op. cit.*, s. 141.

²¹ K. Wyka, *Arkadia potępiona?*, [w:] *idem*, *Różewicz parokrotnie*, s. 26.

Okolo 1621–1623 r. w Rzymie Giovanni Francesco Guercino namalował obraz przedstawiający dwóch pasterzy zaskoczonych widokiem ogromnej czaszki leżącej na fragmencie muru. Pełza po niej mucha, blisko jest również mysz – symbole zniszczenia i nie dającego się przebłagać czasu²². Na murze wyryty jest napis: „Et in Arcadia ego”. Arkadia milczy, mówi śmierć. Przedstawienie obrazowe Guercina jest niewątpliwie przypomnieniem końca a tłumaczenie: Ja, śmierć, jestem nawet w Arkadii, stanowi jedyną poprawną jego wersję translatorską (czego dowodzi Panofsky). Umieszczenie w tytule utworu transkrypcji w jej tradycyjnym (poussinowskim) znaczeniu²³ jest niezwykle ważnym zamysłem kompozycyjnym Różewicza. Poprzez metatekstowe wskazanie frazy z początku XVII w. przywołuje poeta nie tylko przedstawienia malarskie Guercina i Poussina, ale pośrednio także wskazuje na ciąg tradycji kultury śródziemnomorskiej. Będzie pisał poemat o smutnym końcu Arkadii artystów, przywołuje zatem pierwsze ikonograficzne przedstawienie Arkadii i śmierci. Fraza Guercina zostaje powtórzona przez poetę również w drugiej części poematu:

jestem mięsożerny
 czy pan życzy nogę czy pierś
 czy podać tatarą
 jestem przedmurzem
 proszę tatarą najazdy tatarskie
 kwiat rycerstwa zginął
 tatarą przyprawić
 pan życzy życzę tatarą
 Et in Arcadia ego.

Kontrapunkcyjne zestawienie obciążonego tradycją zdania z wypowiedziami przy stoliku kawiarnianym na temat potraw mięsnych jest dowodem wyjałowienia wielkiej kultury. Ponadto wypowiedziana kilka wersów wcześniej konstatacja o kryzysie współczesnej cywilizacji łączy się tematycznie ze zdaniem z siedemnastowiecznego płótna. Śmierć już nie tylko w Arkadii, ale również w naznaczonej piętnem konsumpcjonizmu teraźniejszości.

„Jako że najlepszym narzędziem demitologizacji jest oko” [Przybylski 142], ja wolę użyć określenia „narzędziem sprawdzania”, Różewicz każe bohaterowi poematu przede wszystkim patrzeć. Jest to widzenie świata w kategoriach myślenia o rzeczywistości. Od początku istnienia filozofii zmysłowi wzroku przyznawano rolę kluczową w procesie poznania. Widzenie uznawano za „model wszelkiej percepcji i miarę innych zmysłów”²⁴. Dominacja

²² E. Panofsky, *Et in Arcadia ego*, [w:] *Poussin i tradycja elegijna*, s. 330.

²³ Patrz Przybylski i Panofsky.

²⁴ H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991, s. 163.

wzroku, głęboko zakorzeniona w świadomości starożytnych, jest również na stałe wpisana w nasz „pojęciowy język”²⁵. Wzrok daje możliwość równoczesnego odbierania różnych znaczeniowo elementów przestrzeni, podczas gdy np. słuch „tworzy swoje postrzegalne jednostki różnorodności z czasowej sekwencji wrażeń”²⁶. Poznanie świata za pomocą oka zapewnia dystans pomiędzy postrzegającym a postrzeganym. Wrażenia zmysłowe innego rodzaju „atakują bezpośrednio”²⁷, a słuch, który jako jedyny mógłby współzawodniczyć ze wzrokiem, „niepokoi bierny przedmiot”²⁸. Obserwator, w przeciwieństwie do słuchacza, „nie traktuje teraźniejszości jako przemijającej jedynie chwili doświadczenia, lecz przekształca ją w wymiar, gdzie rzeczy mogą być oglądane jako trwające”²⁹. Takie rozumowanie staje się podstawą stwierdzenia, że wzrok pozwala na uznanie rzeczy postrzeganej za trwającą, nawet jeżeli nie zawsze, to wystarczająco długo, by stać się początkiem opisu i nośnikiem znaczeń związanych nie tylko z chwilą, w której rzecz została przyswojona przez zmysł. Bohater Różewicza, oglądający przestrzeń kulturową Włoch współczesnych, widzi elementy ikonosfery trwające od setek lat i nakłada doznania wzrokowe na posiadaną na ich temat wiedzę utrwaloną w pismach Goethego i Winckelmannna. To, co już na stałe wpisane w historię literatury, nie wystarcza bohaterowi Różewicza, który samodzielnie pragnie dotrzeć do prawdy o milczącej (lub nie) Arkadii. Każdą wiedzę zdobywa się, zaczynając od badania zjawisk dostępnych zmysłom. Nic zatem dziwnego, że bohater poematu zacznie od postrzegania za pomocą zmysłu wzroku, który, jak starałam się wykazać, zajmuje najwyższą cenioną pozycję wśród pozostałych czterech.

Oglądający widzi: śmierć, gnijące owoce na straganach, spoconych ludzi, zakurzone ulice. Obrazy znajdujące się w poemacie nie są jednak lustrzanym odbiciem fragmentów rzeczywistości. Podmiot świat ogląda i na podstawie zaistniałych oglądów kreuje jego subiektywny obraz. Pierwsza część poematu ma kompozycję klamrową: otwiera ją i zamyka opis martwych natur, których łączność z malarskimi przedstawieniami Fransa Snydersa i Soutine’a wykazał już Przybylski:

wisiały grona cytryn
z liściem sztywnym lakierowanym
leżały banany
pokryte czarnymi plamami
brunatne figi

²⁵ *Ibidem*, s. 163.

²⁶ *Ibidem*, s. 164.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 165.

różowe melony księżycy
z wody i światła w skórze nosorożca
z szeregami pestek w ustach
obok tej głowy leżała druga głowa
głowa na głowie i głowa przy głowie
piramida głów wznosiła się
do zbiegającego nieba
ślepe głowy kokosowych orzechów
poryte brunatnym włosem

Za dużo „głów”, aby przejść obok nich obojętnie. Tym bardziej, że w drugim opisie straganów pojawiają się znowu:

ludzie płacą wyciągają ręce
biorą do siatek do gazet
rybki jak otwarte nożyki
tuńczyki granatowe ze słojami drzewa
głowę śpiącej meduzy nogi ośmiornicy
flaki leżą na lodzie [...] i dziwaczne ryby
z głowami jak czerwone młoty

Nieprzypadkowo poeta posługuje się motywem głowy, dokonując opisu straganów. Tę technikę obrazowania wykorzysta, oglądając Wenecję:

olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiozaurze
Wykopaliska w moim kraju mają czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy,

aby w ten sposób wkomponować w tekst fragment swojej *Maski* otwierającej *Niepokój*. Głowy warzyw na straganie wywołują skojarzenie ze stosami ludzkich głów i z głową na płótnie Guercina. Już zatem w części inicjacyjnej poematu otrzymujemy obraz sygnujący wszechobecną śmierć. Znaczące jest, iż w części I mamy do czynienia z narracją trzecioosobową. Rzeczywistość Neapolu ogląda turysta. Nic zatem dziwnego, że jego uwagę przyciąga ulica, upał, kawiarnie, hotele. Przybysz jest rozczarowany wyglądem arkadyjskiej krainy, obrzydliwość i brud, z jakimi się styka na każdym kroku, kompromitują jego wyobrażenia o miastach słońca i błogiego wytchnienia. Najbardziej tragiczną oceną arkadyjskiej przestrzeni jest konstatacja, że „dusze wychodzą z ciał”. Czasy nie sprzyjają duszy, człowiekiem zaczęła rządzić skarłala duszyczka (problem animuli przyjdzie jeszcze rozwinąć). Italia współczesna to kraina automatów, zreifikowanych istot ludzkich.

Kraina, w której „muzyk ginie podobnie jak zginął poeta”. Nie ma wśród automatów miłości rodem z Dantego czy Petrarcki, nie ma zatem poetów, którzy mogliby taką miłość opiewać. Kobieta nie jest już jak kwiat (ani jak śliczny aniołek – jak pisał Goethe). To „piękne stare porównanie” trzeba „odłożyć na bok”. Kobieta to „Ewa wypędzona z raju”, portowa dziewczka. Nie bez przyczyny opowiada Różewicz w skrócie historię wygnania z Edenu pierwszych ludzi. Jest ona paralelna do refleksji o raju artystów: „a byli oboje nadzy/a nie wstydziła się” – bo absolutnej doskonałości na zewnątrz odpowiadała doskonałość i harmonia wewnętrzna, nieświadomość grzechu, bo były tylko dekoracje raju. „i postawił przed rajem rozkoszy/cherubin i miecz płomienisty i obrotny/ku strzeżeniu drogi drzewa żywota” – wypędzenie poprzedziła utrata jedności z otoczeniem: rozpad wewnętrznej harmonii, doznanie wstydu. Do dekoracji raju doszły dekoracje piekła. Wędrowka turysty z „małego miasteczka Północy” po Neapolu zaowocowała jawnym odbrażowaniem mitu tego urokliwego miejsca na ziemi. Część druga poematu, *Blocco per note*, ma już formę narracji pierwszoosobowej. Nastąpiła zmiana perspektywy narracyjnej: do głosu dochodzi ja podmiotu przefiltrowane przez jego świadomość. Jest to niezwykle ważny zamysł konstrukcyjny, bo po rozrachunku z mitem arkadyjskiego miejsca przyszedł czas na „sprawdzenie” wytworów ludzkiej aktywności z dziedziny szczególnie interesującej dla poety – sztuki. Różewicz, wychodząc z założenia, że

czas terażniejszy
to doskonały morderca
przeszłości
najokrutniejszy bo niezwiązany
ze swoją ofiarą,

nakłada na sztukę wyjątkowo trudne zadanie. Skoro ma ona przetrwać, musi stale dowodzić swej aktualności, zwycięsko wychodzić z dokonywanych nieustannie prób sprawdzania jej przydatności. Przekonanie o spacylizacji czasu, oprócz tego, że dało poecie asumpt do polemiki z Eliotem (co wnikliwie omówił Przybylski), pozwoliło również na rozważenie postulowanych osiągnięć awangardowych kierunków artystycznych. Wśród palimpsestowo poukładanych notatek znajduje się m. in. fragment dotyczący ekscentrycznych zachowań Salvadora Dali:

Malarz S. D.
na konferencji prasowej
wychodzi z olbrzymiego jaja
albo ukazuje się we fraku
pokrytym osiemdziesięcioma ośmioma
kieliszkami

każdy z nich jest napełniony
likierem miętowym
w jednym znajduje się zdechła mucha
ale mnie to nie dziwi
widziałem różne rzeczy.

Poprzedza go konstatacja:

Napisać rozprawę
o tożsamości
w nowej poezji

rzeczywistość
jest wypełniona
rzeczywistością.

Kontrapunktyczne zestawienie deklaratywnego sądu o dominacji realizmu nad wyobraźnią: „nie zostawić ani jednego miejsca/ani jednego białego pola/dla wyobraźni” – z opisem prowokacyjnych gestów surrealisty służy wskazaniu na niestosowność postulatów nadrealizmu w sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka. („Nadrealizm zostaje sprowadzony do opisu zachowań artysty”³⁰). Surrealizm „opierając się na wierze we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli, dąży do ostatecznego niszczenia wszelkich innych mechanizmów psychicznych i zajęcia ich miejsca w rozwiązywaniu podstawowych zagadnień życia”³¹ – pisał Breton. Brzmi to jak kpina w zestawieniu z zagadnieniami życia, z jakimi borykał się Tadeusz Różewicz-poeta. Kontrowersyjne zachowania Dalego nie dziwią go, nie wywołują u niego „kryzysu świadomości”³² – jak chcieli ci, dla których każdy mógł być poetą, zwłaszcza kiedy śpi. Zadziwia bohatera coś zupełnie innego: Sąd Ostateczny Michała Anioła:

nie wiem jak wyrazić
ten wstrząs
musiałem głowę położyć na oparciu ławki,

„piękne piekło w Torcello”. Zadziwia także powszechny odbiór dzieł sztuki:

W Sykstyńskiej Kaplicy
taki ruch gwar większy
jak na dworcu kolejowym.

³⁰ R. Cieślak, *op. cit.*, s. 146.

³¹ A. Breton, *Pierwszy manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 77.

³² A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, tamże, s. 125.

Nie ma mowy o indywidualnym kontakcie z arcydziełem, a słyszane na każdym kroku emfaticzne okrzyki tłumu są dowodem całkowitego odpersonalizowanego „podziwiania”. Piękno uległo muzealizacji, zostało poddane strywalizowanemu oglądowi turystów pozbawionych pretensji poznawczych. Jego opis jest również daleki od profesjonalnych komentarzy:

przewodnicy kopulują pośpiesznie
z pięknem w oczach turystów.

Dialog oglądających z kulturą malarską minionych wieków zostaje spłycony przez opowiadających:

W muzeum watykańskim
Sobieski pod Wiedniem
przewodnik objaśnia siwe Amerykanki
że to król polski który właśnie
pod Wiedniem pobił Turków
i uwolnił stolicę Austrii.

Et in Arcadia ego jest poematem dowodzącym istnienia piękna w Italii, które sprostało wymaganiom czasu. Niestety, stało się tylko „starą dekoracją” (tak jak i w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*) dla współczesnej ikonosfery, dla niewrażliwych i nieprzygotowanych odbiorców. Italia zajmuje tylko jedną z ławek w poczekalni, jaką jest obecnie świat (Mauriac). A w poczekalni „można co najwyżej czytać gazety”. Zaczęto liczyć, ile piękna przypada „na głowę jednego człowieka”. Stało się towarem w rzeczywistości rządzonej przez kopulację, konsumpcję, banał, hybrydyczne twory nowoczesnych artystów. „Piękno Italii straciło swą siłę kulturotwórczą” [Przybylski 159]. Mit Italii niczego już nie powie, topos pocieszającego rajku na ziemi przestał istnieć. Uroczym historii przekazywane przez pokolenia straciły swą wątpliwą moc pocieszania człowieka. Wszelkie zmyślenie, efektowny sztafaż poetycki postrzega poeta jako tragicznie śmieszne w obliczu autentycznych potrzeb czytelniczych. Piękno Italii zaniemówiło. Czas teraźniejszy – doskonały morderca przeszłości – ujawnił jałowość wielomównego dla minionych pokoleń mitu włoskiego rajku kulturowego. Dla współczesnego wędrowca mit Italii milczy. W *Et in Arcadia ego* ukazuje poeta bankructwo kryteriów estetycznych, języka sztuki obowiązującego od czasów Goethego i Winkelmannia. Język ten okazał się atrapą, nie komunikuje już minionych znaczeń. Dekoracyjny charakter dawnego piękna nie ma mocy odnowy człowieka, wpływania na kształt jego osobowości, jest zaprzeczeniem właściwej dla mitu Italii wiary w zbawczą siłę piękna. Daremna okazała się podróż bohatera Różewicza do Italii, bo chociaż „piękno dotknęło go (i) płakał

w tym kraju”, nie „narodził się powtórnie”. Jechał z chęcią „wyspowiadania się”, tymczasem bardziej grzeszni okazali się niedoszli spowiednicy. Nie wyciągnęli żadnych wniosków z historycznych wydarzeń i wiwatują, obserwując defiladę „żołnierzy w hełmach stalowych”. „Grają orkiestry [...] /nikt tutaj przecież nie będzie zabijał.” Bohater już wie, że będzie zabijał, gdy „nagręcający mechanizm” wyda odpowiedni rozkaz. Wiedza mieszkańców „nordliche Landern”, których neapolitańczycy posądzali o grosse Unwissenheit, pozwoliła mu w kolorowej defiladzie zauważyć „przyczynę zmieniającą świat w poczekalnię, cywilizację w chaos” [Przybylski 164], kulturę w śmietnik, dostrzec bezmyślność ludzi, ich zdolność do szybkiego zapominania. Goetheańskiemu okrzykowi radości i podziwu: „Auch ich bin in Arcadien”, przeciwstawił Różewicz swoje smutne liryczne „próbowałem wrócić do raju”. Nie powiodła się próba poety, bo i raju artystów już nie ma, i źródła sztuki śródziemnomorskiej przestały bić. Nie ma żadnej Arkadii, gdzie kultura oparłaby się prawom spacji czasu, gdzie trwałaby niezmienna niezależnie od sytuacji historycznej. Nawet ta, która zrodziła się u źródeł, w środku tradycji śródziemnomorskiej, została „oddana na pastwę błaznów” [Przybylski 158], i to na dodatek „błaznów bez króla” [Rzk]. Miejsce laudacji pod jej adresem zajęła ironia odsłaniająca dystans podmiotu do wszelkich artefaktów, nawet tych, które reprezentują wielowiekową tradycję. Najbardziej chyba reprezentatywnym tego przykładem jest sytuacja, w jakiej znalazł się na placu św. Piotra w Wiecznym Mieście bohater *Śmierci w starych dekoracjach*. Przyjechał do Rzymu z przekonaniem, iż „wielkie światło się nad nim zaświeci. Wielkie słońce” [Pr I 402]. Z tą myślą zaczął rozważać w cieniu kolumny prawa rządzące wiecznością i nieskończonością: „Nic się nie dzieje. Upływa czas. Przez chwilę wydaje się człowiekowi, że pojął już wszystko. I właśnie w tej chwili spotkał go drobny, nieprzewidziany wypadek [...]. Po prostu ptak nasrał mu na głowę” [Pr I 430–431]³³.

³³ Bohater *Śmierci w starych dekoracjach* nie jest tym samym „próbującym wrócić do raju”, co podmiot *Et in Arcadia ego*. Jest on około sześćdziesięcioletnim człowiekiem, który wiele przeczytał. Chodzi po Rzymie, posiłkując się ułamkami wiedzy. Jest naiwny, ciekawy, potrafi formułować logiczne sądy na temat dzieł sztuki, wyciągać rozsądne wnioski z obserwacji włoskiej przestrzeni kulturowej. Podróżuje śladami Różewicza, ale nie jest *porte parole* poety.

*Aneta Kula***STILLSCHWEIGEN ARCADIEN ZUM TADEUSZ RÓŻEWICZ
DAS IST NEUE ZURVORLEISENPROBE**

(Zusammenfassung)

Die Reise von Róewicz an die Ouellen der Kultur des Mittelmeerraumes ist ein der vielen Versuche, die den Ziel hatten, die Weltmitte neu aufzubauen. Die vergeblichen, metamorphischen Reisen des verlorenen Sohnes an die mit seiner Geburt genetisch verbundenen Orte, die missgelungenen Versuche der Wiederholung dieser Struktur, liessen den Dichter seine Hoffnung woanders suchen: die Wiege der Mittelmeerraumkultur, loci communes aller Topoen, Archetypen und Mythen unseres Kulturkreises. *Et in Arcadie ego* beweist, dass die Italiamythe nichts mehr Neues zeigt, ihre Schonheit wurde sprachlos. Die Gegenwart – der perfekte Morder der Vergangenheit – zeigte die Unfruchtbarkeit der fur die vergangenen Generationen mehrdeutigen Mythe des italienischen Kulturparadises. Meine Erorerung ist ein Versuch, den Poem im Zusammenhang mit dem Bankrott der bisherigen Esthetiksprachen abzulesen.