

Pamiętnik Literacki 1999, 1, s. 21-46



Thomas Stearns Eliot w twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza

Jean Ward

JEAN WARD

THOMAS STEARNS ELIOT W TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ TADEUSZA RÓŻEWICZA

W artykule *Mój egzemplarz „Zbrodni i kary”*, napisanym na dziewięćdziesiątą rocznicę śmierci Dostojewskiego, Różewicz wyznał: „[powieść ta] nie jest już lekturą, ale częścią mojego życia. Mam takich książek kilka. Należą do najbliższej rodziny”¹. Ów cytat ukazuje ogromne znaczenie pewnych lektur dla niego – znaczenie nie tylko intelektualne, ale również emocjonalne. Celem niniejszego studium jest udowodnienie, że do tej „najbliższej rodziny” lektur Różewicza należy też twórczość poetycka Thomasa Stearnsa Eliota. Nie jest to bynajmniej kwestia „wpływu” w zwykłym tego słowa znaczeniu; relację zachodzącą między tymi poetami najlepiej, jak sędzę, opisał sam Różewicz, tworząc obraz książek, które stały się częścią „rodziny”. Rodzina potrafi irytować, wprawiać w gniew; z rodziną można się nie zgadzać, można się z nią zaciekle kłócić – lecz nawet gdyby się chciało ostatecznie ją porzucić, to więzi, które z nią łączą, pozostaną. Nikt nie pozbędzie się do końca obecności rodziny w swoim życiu. A może zwłaszcza wtedy, gdy jest to rodzina, którą samemu się przybrało.

Próba ustalenia, czy akurat Eliot należy do tej „rodziny” Różewicza, może jednak budzić wątpliwości. Wstrząs wywołany wojną, czynnik o decydującym znaczeniu dla polskiego poety, nie ma żadnego ekwiwalentu w życiu Eliota, który ani pierwszej, ani drugiej wojny światowej z bliska nie doświadczał. Wydawałoby się, że „mieszkaniec małego miasteczka północy” (R 1, 6)² Europy dorastający w czasach, które uczyły go, iż Bóg umarł i nie zmartwychwstał, niewiele może mieć wspólnego z Amerykaninem urodzonym trzydzieści trzy lata wcześniej w wielkim mieście St. Louis, który w dodatku w dwudziestym dziewiątym roku życia postanowił wtopić się zupełnie w kraj swoich angielskich przodków poprzez przyjęcie obywatelstwa brytyjskiego i wstąpienie do Kościoła anglikańskiego³. Różnice doświadczeń życio-

¹ T. Różewicz, *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 169.

² W ten sposób odsyłam do: T. Różewicz, *Poezja*. T. 1–2. Kraków 1988. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następna – stronicę. Ponadto stosuję skrót: E = Th. S. Eliot, *Wybór poezji*. Wybór tekstów i komentarze: K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wrocław 1990. BN II 230.

³ Andrew Eliot wyemigrował z Anglii (z East Coker, Somerset) do Nowej Anglii około roku 1660 w poszukiwaniu swobody religijnej. Jego potomkowie w Stanach przyznawali się na ogół do tradycji purytańskiej. Wydaje mi się, że Th. S. Eliot poprzez dwie ważne decyzje w roku 1927 dokonał wyboru na rzecz swojej dawniejszej, angielskiej przeszłości.

wych, intelektualnych i kulturowych są znaczne. Widać je po pobieżnym choćby rozejrzeniu się w cytatach przytaczanych przez tych poetów: oprócz oczywistych odwołań do rodzimej literatury – Eliot okazuje duże zainteresowanie francuską kulturą literacką, Różewicz natomiast o wiele częściej nawiązuje do kultury niemieckojęzycznej, m.in. do twórczości Goethego, przed którą Eliot bronił się przez długie lata⁴. Włochy były Eliotowi bliskie przez ogromny szacunek do Dantego, co do którego Różewicz przyznał ze wstydem, że nigdy nie mógł wniknąć w jego poezję⁵. Wiadomo zresztą, jakie złożone i ambiwalentne znaczenie mają Włochy w twórczości Różewicza.

Różnice między tymi autorami dotyczą nie tylko ich doświadczeń życiowych i lekturowych. Należy też rozważyć ich rozumienie zadania poezji – sprawę dla obu ogromnie ważną. Tu różnica z pewnego względu wydaje się uderzająca. Eliot, chociaż krytycy nie przestali szukać więzi między jego życiem a twórczością, uchodzi za orędownika poezji uwolnionej od pierwiastka osobistego, a należy to do przewodnich tez eseju *Tradycja i talent indywidualny* – natomiast w wypadku Różewicza oddzielenie „ja” lirycznego od samego twórcy zdaje się nie być całkowicie uzasadnione. Wiersz *Appendix dopisany przez „samo życie”* przedstawia relację między autorem a postacią literacką przez niego stworzoną jako relację sobowtórów (R 2, 352)⁶. Wiele tekstów sprawia wrażenie, że ich twórca mówi wprost o sobie. Przykładem jest tu zawarty w tomie *Płaskorzeźba* wiersz *teraz*, który opisuje, jak nastawienie poety do pracy pisania zmienia się z czasem:

dawniej
 czuwałem
 w każdej chwili
 mogła mnie napaść poezja
 biegłem do utraty tchu
 za obrazem który się poruszył
 teraz
 pozwalam wierszom
 uciekać ode mnie
 marnieć zapominać
 zamierać
 żadnego ruchu
 w stronę realizacji⁷

Ponadto Różewicz ma skłonność do umieszczania w obrębie utworów dat i faktów znanych z jego biografii, sugerując w ten sposób, że mówi bezpośrednio o własnych doświadczeniach. Wyka np. pisząc o lokalizacji wiersza *Motyle* (R 2, 172) „na tle włoskich pobytów Różewicza” zwraca uwagę na to, „jak dalece jego poezja osadzona jest w doznawanej bezpośrednio rzeczywistości”⁸. Niewątpliwa bliskość tej relacji może jednak wprowadzać czytelnika w błąd, stwarzając iluzję prostego związku „ja” lirycznego z autorem, kiedy w istocie

⁴ Th. S. Eliot, *Goethe Mędrzec*. W: *Szkice literackie*. Redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik. Warszawa 1963 (tłum. H. Pręczkowska).

⁵ T. Różewicz, *Wstyd*. W: *Proza*, t. 2, s. 191–194.

⁶ Maltego, postać stworzoną przez Rilkego, przeciwstawiono w tym wierszu Rilkemu, jego „sobowtórówi”.

⁷ T. Różewicz, *teraz*. W: *Płaskorzeźba*. Wrocław 1991, s. 15.

⁸ K. Wyka, *Podróżnictwo i temat włoski*. W: *Różewicz parokrotnie*. Warszawa 1977, s. 24.

takiego związku nie ma. We wczesnych utworach Różewicza więzi z rzeczywistymi wydarzeniami są silne; w całym jego dorobku znajdują się wiersze, w których, jak się zdaje, słychać głos autora mówiącego we własnym imieniu. Niemniej to kunszt poety potrafi sprawiać złudne wrażenie; niewykluczone, że sprzeczność z postulatami Eliota jest o wiele mniejsza, niż na pierwszy rzut oka się wydaje. Różewicz także dąży do pewnego rodzaju odpersonalizowania, polegającego chyba na sprowadzeniu wyrazu doświadczeń jednostki do wyrazu doświadczeń człowieka w ogóle. Wprawdzie mówiący np. w poemacie *Et in Arcadia ego* „głos anonim” opowiada o miejscach z rzeczywistych podróży autora, jest jednak głosem prawie zupełnie pozbawionym cech, które wiązałyby go z konkretną osobą.

Porównanie postaw poetyckich Różewicza i Eliota prowadzi do wniosku, że nawet słynny paradoks twórczości tego pierwszego (przy nieustannym twierdzeniu o własnej bezradności i niemożności uprawiania poezji wciąż podkreśla on jej ważność i ciągle ponawia próby poetyckie) ma pewien odpowiednik u starszego poety. Ów wątek bowiem jest dość mocno wyczuwalny w *Czterech kwartetach*. W piątej części każdego z tych poematów pojawiają się stwierdzenia wiążące się z poczuciem bezsily poety i słów, jak choćby to z *East Coker*:

każda próba
jest nowym początkiem, najazdem na niewysłowione
Z nędznym uzbrojeniem, zawsze niszczącym⁹.

Świadomość prowizorycznego i niezadowolającego charakteru mowy ludzkiej — nawet poetyckiej — ujawnia się u Eliota także w opisie nędznych, unikających mówienia „wydrążonych ludzi” oraz w wielu nieudanych próbach rozmowy podjętych przez postacie w *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*, w *Portrecie damy* i w *Ziemi jalowej*.

Nie pomijając znacznych różnic, stwierdziłabym więc, że w zakresie poetyki istnieje możliwość porównywania tych dwóch autorów. Zaskakująco bliskie Różewiczowi jest pragnienie Eliota, by pisać „poezję, która by była samą poezją, ale bez poetyckiego sztafażu, poezją obnażoną do kości, względnie tak przezroczywą, abyśmy nie widząc samej poezji, patrzyli przez nią, na to, co wiersz ukazuje”¹⁰. Dokładnie tak samo można by opisać dążenia Różewicza, jakie się ujawniają np. w wierszu *Na powierzchni poematu i w środku*:

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbiierać obraz z obrazu
kształty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia [R 2, 335]

Jeśli chodzi o kolei nie o poetykę, lecz o doświadczenia egzystencjalne Eliota i Różewicza, możliwość przeprowadzania porównania wydaje się bardziej ograniczona. Niemniej istnieje pewna paralela. Pisząc w roku 1928, Eliot dał wyraz dotkliwemu poczuciu bezdomności, które towarzyszyło jego dzieciństwu i młodości w Stanach:

⁹ Th. S. Eliot, *East Coker*. W: *Poezje*. Wybór M. Sprusiński. Kraków 1978, s. 197, 199 (tłum. M. Sprusiński).

¹⁰ Cyt. za: L. Elektorowicz, *Anglosaskie Muzy*. Kraków 1995, s. 60.

Dopiero w latach dojrzałości uświadomiłem sobie, że zawsze w południowym zachodzie byłem Nowym Anglikiem, a w Nowej Anglii człowiekiem z południowego zachodu¹¹.

Frank Kermode określa istotę jego życia i poezji jako „stan stałego wygnania” mający swój początek we wczesnym dzieciństwie¹². Długoletnie poszukiwanie domu skończyło się wreszcie przyjęciem obywatelstwa brytyjskiego i tradycyjnej wiary przybranego kraju. Eliot dotarł w ten sposób do korzeni, do miejsca, skąd w XVII wieku wyjechał jego przodek. Ów ważny wątek życiowy znajduje odbicie w poezji, szczególnie wyraźnie w *Czterech kwartetach*, ulokowanych w miejscach bliskich autorowi.

Temat domu u Różewicza został wielokrotnie skomentowany¹³. W jego wypadku poczucie bezdomności wynika z innych powodów; jednak będąc ważnym motywem w dziełach obu poetów daje ono podstawę do porównania. Przynajmniej jeden aspekt bezdomności – skłócenie ze współczesnością – jest wyraźny tak u polskiego twórcy, jak i u autora *Ziemi jałowej*. Dlatego czytelnik, który zna Eliota, wyczuwa w poezji Różewicza coś, co mu przypomina angielskiego poetę. Nie tylko sprawdzalne aluzje, ale także jakiś trudno uchwytany element w atmosferze pewnych wierszy przywodzi na myśl Eliota, szczególnie jego wczesną twórczość. W *Nowym słońcu*, w opowiadaniu o staruszce np., jest coś z *Preludiów* Eliota, ze smutnych portretów szarych ludzi codziennie „podciągających zblakłe stopy / Podjątego mieszkania” (E 39; tłum. A. Międzyrzecki). Rozmowa ze staruszką, która „wywołuje duchy”, brzmi jak dalekie echo rozmowy z Madame Sosostriś w *Ziemi jałowej*; pamiętny obraz kończący *Preludia* zdaje się bliski duchowi wiersza Różewicza:

Te światy krążą jak wiekowe
Kobiety co na opał węgla
Szukają na parcelach pustych.
(E 40; tłum. A. Międzyrzecki)¹⁴

Z uważnej lektury dzieł prozatorskich i poetyckich Różewicza wynika, że czyta on i ceni Eliota. Zresztą obecność angielskiego poety w tej twórczości skomentowali już przynajmniej dwaj polscy krytycy, choć w bardzo różnych celach.

W roku 1951 Różewicz został porównany z Eliotem (co bynajmniej nie było wówczas komplementem!) przez Andrzeja Brauna w „Nowej Kulturze”. Na przykładzie krótkich fragmentów tłumaczonych z Eliota starał się Braun wykazać, że w twórczości młodego obiecującego poety polskiego, przede wszystkim w *Czerwonej rękawiczce*, istnieje „niestety” podobieństwo do „dekadenckiej” atmosfery wczesnej poezji Eliota. Braun zidentyfikował niewątpliwe cytaty z Eliota w wierszu *Głosy* z roku 1948, które przyjął jako dowód, że „Różewicz całkowicie opanował styl szurzo-beznadziejnej poezji angielskiego dekad-

¹¹ Th. S. Eliot, wstęp w: E. A. Mower, *This American World*. Cyt. za: R. Bush, *T. S. Eliot, a Study in Character and Style*. Oxford 1984, s. 215.

¹² F. Kermode, *T. S. Eliot. The Last Classic. W: An Appetite for Poetry*. London 1989.

¹³ Szczególnie ciekawie i wnikliwie przez H. Voglera (*Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1972) i ostatnio przez A. Legeżyńską (*Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996).

¹⁴ Zakończenie wiersza Eliota przywodzi na myśl również liczne stare kobiety z twórczości Różewicza, które przez swoją niezniszczalność sprawiają, że świat dalej się toczy (np. *Opowiadanie o starych kobietach*, z tomu *Twarz trzecia*).

ta”!¹⁵ Stosunek Brauna do Eliota należy postrzegać oczywiście na tle politycznym tamtych czasów. Dla naszych rozważań nieistotny jest ton komentatora, tylko fakt, że zauważano i udowodniono powiązania między poetami.

W zupełnie innym duchu łączył Różewicza z Eliotem Ryszard Przybylski, pisząc o nich obu najpierw w krótkim artykule z roku 1961¹⁶, a później, dużo szerzej, w „*Et in Arcadia ego*”. *Esej o tęsknotach poetów*. W tym drugim tekście autor wnikliwie i z dużym szacunkiem zanalizował *Popielec* Eliota oraz *Et in Arcadia ego* Różewicza, widząc w nich wyraz niespełnionych marzeń poetów, jakby bezdomnych we współczesnym świecie, i wskazując także na konieczność czytania poematu Różewicza w świetle twórczości Eliota¹⁷. Wróć do tego w dalszej części pracy. Tu chciałabym tylko przypomnieć okoliczności literackie, w których ukształtowało się zainteresowanie Różewicza Eliotem. Uzmysławiają one bowiem wysiłek potrzebny w tamtych czasach, by zapoznać się z ową poezją.

Przed drugą wojną światową twórczość Eliota była w Polsce prawie nieznana. Ukazały się wtedy jedynie cztery przekłady (pióra Józefa Czechowicza), i to nie najbardziej znaczących wierszy (*Marsz triumfalny*, 1937; *Wędrowka Trzech Króli*, 1938; *Pieśń Symeona* i pierwsze *Preludium*, 1939¹⁸). Na marginesie możemy zanotować, że spośród tych czterech przekładów Różewicz włączył trzy do dokonanego przez siebie wyboru wierszy Czechowicza z roku 1967¹⁹. Pierwsze polskie tłumaczenie *Wydrążonych ludzi*, pióra Władysława Dulęby, opublikowano dopiero w roku 1946, w „*Twórczości*”²⁰. Wiersz *Głosy*, gdzie Braun dopatrzył się cytatów z Eliota, jest datowany dwa lata później. Żeby w tak krótkim czasie zapoznać się z tym praktycznie nowym zjawiskiem (w dodatku blokowanym przez cenzurę), jakim była wtedy poezja Eliota w Polsce, i przemyśleć ją do tego stopnia, by „odpowiedzieć” we własnym wierszu, Różewicz musiał poważnie interesować się angielskim poetą. Zresztą napisał wprost w artykule *Do źródeł* o tym, jak zaraz po wojnie znalazł studium Borowego o Eliocie opublikowane w roku 1936²¹ i czytał je z zaciekawieniem²². Wiersz *Wydrążeni ludzie*, zdaje się, szczególnie wpadł mu w ucho, skończył bowiem artykuł *Dziennikarz i poeta* pełniejszą wersją tego samego cytatu, który znajduje się w *Głosach*:

My próżni ludzie
My wypchani ludzie
Podpieramy się wzajem
Niestety w głowach słoma...²³

Szkoda, mówi Różewicz, że głupi i zarozumiały dziennikarz nie pytał Eliota o jego poezję, bo mógłby usłyszeć coś pożytecznego dla siebie!

¹⁵ A. Braun, *O poezji Tadeusza Różewicza*. „Nowa Kultura” 1951, nr 16, s. 4, 11.

¹⁶ R. Przybylski, *Zagłada Arkadii*. „Życie Literackie” 1961, nr 50.

¹⁷ R. Przybylski, „*Et in Arcadia ego*”. *Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966.

¹⁸ Zob. W. Rulewicz, wstęp w: Eliot, *Wybór poezji*.

¹⁹ J. Czechowicz, *Wybór wierszy*. Wybór i wstęp T. Różewicz. Warszawa 1967.

²⁰ Th. S. Eliot, *Próżni ludzie*. „*Twórczość*” 1946, z. 10. Przekład został opublikowany razem z tłumaczeniem *Ziemi jałowej* dokonaniem przez Cz. Miłosza (u Miłosza tytuł: *Jałowa ziemia*).

²¹ W. Borowy, *Wędrowka nowego Parsifala*. „Przegląd Współczesny” 1936, nr 6.

²² T. Różewicz, *Do źródeł*. W: *Proza*, t. 2, s. 110.

²³ T. Różewicz, *Dziennikarz i poeta*. W: *juw.*, t. 2, s. 182.

Stosunek dziennikarza do Eliota charakteryzuje się lekceważeniem i pogardą, lecz Różewicz, używając słów właśnie tego ośmieszonego poety, lekceważenie i pogardę skierowuje na Pittmana. Zdaje się stwierdzać, że Eliot nie mylił się w sądzie: dziennikarz ma w głowie słomę. To on, a nie poeta, należy do „próżnych ludzi”. Tytuł artykułu *Dziennikarz i poeta* odnosi się oczywiście do konkretnego przypadku, ale również do rodzajów działalności, które Eliot i Pittman uprawiają. I Różewicz opowiada się tu zdecydowanie po stronie Poety, choć przez innych jest on wzgardzony. Wiąże się to ze współczuciem, którym autor artykułu obdarza człowieka zdegradowanego, a szczególnie poetę wyobcowanego ze społeczeństwa. Ale wypowiedź Różewicza na temat Eliota ma jeszcze inny wymiar. Cytat z *Wydrążonych ludzi* sam w sobie wystarcza do skwitowania dziennikarza. Kończąc swoje rozważania ową bezpośrednią aluzją do twórczości Eliota, Różewicz wyraża wiarę w moc, sens i znaczenie poezji. Nieważne, że Eliot „nie miał nic zajmującego do powiedzenia ani na temat filozofii, ani moralności, kultury, cywilizacji”²⁴; ważne, że pisał poezję. Różewicz nie mówi nigdzie wprost, co myśli o Eliocie, lecz poeta chyba nie może okazać uznania innemu poecie w sposób wyraźniejszy niż poprzez cytowanie jego wierszy.

Z artykułu *Dziennikarz i poeta* wynika jeszcze, że Różewicz nie tylko wybiera Eliota jako przykład poety niesłusznie nie uszanowanego, ale że dokładnie zna jego twórczość, chociaż czyta ją tylko w tłumaczeniu. Nie popisuje się swoją wiedzą, więc można nie docenić, jaki jest jej zakres. A Różewicz wie dokładnie, z jakich dziedzin Robert Pittman powinien był zadawać pytania; wie, jacy autorzy najbardziej wpłynęli na Eliota; wie, skąd wziął on pomysł, który miał nadać kształt poematowi *Ziemia jałowa*; wie o zainteresowaniach Eliota literaturą hinduską. W innym, już wspomnianym artykule *Wstyd, z Przygotowania do wieczoru autorskiego*, Różewicz napisał o tym, jak Eliot pomagał mu zbliżyć się do Dantego. Musiał więc przeczytać esej, który nie należy chyba do najbardziej znanej prozy Eliota²⁵.

Wydaje się więc niewątpliwe, że Różewicz czyta Eliota z dość poważnym zainteresowaniem i szacunkiem. Ale czy to ma jakiegokolwiek znaczenie? Sam Eliot w eseju *Granice krytyki literackiej* z roku 1956 napisał, że badanie lekturowych upodobań poety, choć może ciekawe, nie należy do zadań krytyki i nie pomaga w rozumieniu poezji jako poezji²⁶. Świadomy tego, że w *Ziemi jałowej* działał przeciw własnej później ogłoszonej zasadzie, autor tu jakby odwołuje przypisy, które odsyłały badaczy na manowce w poszukiwaniu talii kart do tarota oraz Świętego Graala! Można rzeczywiście mieć wątpliwości, do czego służą owe słynne przypisy; mnóstwo stron poświęconych im przez krytykę łatwo odciąga czytelnika od samego utworu, utrudniając mu bezpośredni kontakt z wierszem. Wydaje się jednak, że późniejsze stanowisko Eliota jest trochę przesadzone, przynajmniej w wypadkach, gdy sam utwór naznaczony jest śladami lektury autora. Pozostając więc w kręgu intertekstualnej myśli wprowadzonej w esej *Tradycja i talent indywidualny*, można śledzić poetyc-

²⁴ *Ibidem*, s. 181.

²⁵ Th. S. Eliot, *Dante*. Przełożyła M. Niemojowska. „Poezja” 1968, nr 8. Przedruk w: *Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska. Warszawa 1972.

²⁶ Th. S. Eliot, *Granice krytyki literackiej*. W: *Szkice literackie* (tłum. H. Pręczkowska).

kie wyniki odwołań do twórczości Eliota w poszczególnych wierszach Różewicza. Jeżeli istnienie takich nawiązań okaże się bezsporne i skutki tego godne uwagi, będziemy upoważnieni do dalszych dociekań.

Nieliczne, ale moim zdaniem ważne, są wiersze, w których Różewicz poprzez aluzje i cytaty nawiązuje bezpośredni dialog z Eliotem. Powróćmy do *Głosów* z tomu *Pięć poematów*, tj. do utworu, który dla Brauna stanowił dowód niewolniczej zależności Różewicza od Eliota. Cytuję go w całości dla ułatwienia dyskusji:

I

Było tyle słów obojętnych
i ostrych
i na twarzach tylko grymas

Dzień
teraz trudniej nam przeżyć
niż naszym rodzicom
przeżalenie i rozdarcie
chłeptanie życia gorączkowe
strąceni niedojrzali
z otwartymi ustami
ociekamy krwią

I nie było pory rozkwitania.

II

Było rozdarcie nienawiść
niechęć wzajemna i grymas
był zaułek ślepy
i płaskie twarze murów
dziobate od salwy

wyzwalani z bydłych wagonów
stado pędzone razami
i rykiem

a obok tylko łapy psów
łapy psów
łapy psów

Ja wiem nie trzeba tak
ja wiem ja wiem

ale
kiedy przyjaciel wyciągnie rękę
zasłaniam głowę jak przed ciosem
zasłaniam się przed ludzkim gestem
zasłaniam się przed odruchem czułości.

III

„Suche nasze głosy
kiedy szemramy
cicho i naiwnie
jak wiatr w wyschniętej trawie
lub szcurze łapki w rupieciech
naszych pustych piwnic...”

Poeci którzy wymierzili swe życie łyżeczką
od kawy
są jak ubranka ptaków
po dwa
albo futrzane ubranka zwierząt
które lśnią
i spływa po nich woda

kiedy zamykają drzwi
tam wewnątrz jak gipsowe figury
ze słodkimi uśmiechami idiotów
mówią „prawda? co to jest prawda?”
wznoszą oczy do nieba
wzruszają ramionami

a są to stworzenia które
mają po dwa języki
dwa oblicza
i sztuczne wnętrzości
kręcą się dokoła na kręgosłupach
obracają płaskie twarze na kręgosłupach
wieje wiatr wieje wiatr

przyciskam powieki

piszczą mają oczy rozbiegane
miękkimi pyskami dotykają
mojego serca. [R 1, 191–193]

Nawiązanie do przeżyć wojennych widać tu wyraźnie. Pierwsza część wiersza wypowiedziana jest w imieniu pokolenia, któremu nie dana była „pora rozkwitania”. Aluzja do powiedzenia Mickiewicza: „Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę”, podkreśla odcięcie pokolenia wojennego od moralnego oparcia w przeszłości. To, co dawniej pocieszało ludzi, to, co dawało im odwagę, dziś jest martwe. Obrazy wzięte z wydarzeń wojennych wypełniają następną część utworu. Tu „ja” liryczne zdaje się rozmawiać z drugą osobą, której słów domyślamy się z bolesnego powtórzenia: „ja wiem nie trzeba tak / ja wiem ja wiem”. Obrazy cierpienia i poniżenia ludzi nie dadzą się wymazać

z pamięci; brutalność doznana przez „ja” liryczne odebrała mu możliwość zbliżenia się nawet do przyjaciela: „zasłania się przed odruchem czułości” w oczekiwaniu ciosu.

Trzecia część wiersza otwiera się cytatem z początkowej części *Wydrążonych ludzi* Eliota. W kontekście wydarzeń przytoczonych w poprzedniej części – słowa „nasze puste piwnice” nabierają niespodziewanego znaczenia. Czy Różewicz odwołuje się do Eliota dlatego, że opis „suchych [...] głosów / [...] / jak wiatr w wyschniętej trawie” doskonale pasuje do jego tragicznego pokolenia, wyczerpanego fizycznie, emocjonalnie i moralnie przez wojnę, pozbawionego możliwości wymawiania ludzkich słów? Oznaczałoby to, że wizja opisana w roku 1925 przez Eliota spełniła się dopiero w przeżyciach rówieśników Różewicza. „Wydrążeni ludzie” Eliota, podobnie jak „ja” liryczne *Głosów*, są pozbawieni możliwości nawiązywania kontaktu z bliźnimi; lękają się nieustannie, nie chcą do siebie mówić, nie chcą albo nie mogą znaleźć ciepła i bliskości. Jeżeli jednak jest tak, że tylko u tego poety znalazł Różewicz słowa i obrazy odpowiednie, by wyrazić stan egzystencjalny swego pokolenia, to następujący wers, będący z kolei aluzją do *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* Eliota, uderza czytelnika swoim gniewnym tonem. Różewicz zdaje się wycofywać z tego kontaktu z Eliotem – jakby „zasłaniając się przed ludzkim gestem” przyjaciela albo odpowiadając mu ciosem. Jeżeli Różewicz, jak Braun, zalicza Eliota do „poetów, którzy wymierzili swe życie łyżeczką od kawy”, byłoby to wprowadzenie świadomego nieporozumienia w stosunku do autora *Pieśni miłosnej*, bo po pierwsze, tym, który „mierzył swoje życie łyżeczką od kawy”, był Prufrock, a nie Eliot, i po drugie, Prufrock sam odnosił się ze wstrętem do swego życia. W tym wypadku byłoby jasne, że Różewicz zgadza się z Braunem, iż Eliot jest poetą burżuazji i że cytuje go tylko po to, by odrzucić – co zresztą unieważniałoby atak Brauna na Różewicza. Moim zdaniem jednak postawa Różewicza jest bardziej złożona, niż sugeruje to taka płytka interpretacja. Jeżeli przypomnimy, jak wyrazisty jest obraz wojny opisany w pierwszych dwóch częściach wiersza *Głosy*, możemy przyjąć inną interpretację: Różewicz nie może pogodzić się z tym, że Eliot, choć nie przeżył wojny, mówi o spustoszeniu totalnym ludzkiej egzystencji – to powinno być tematem zastrzeżonym tylko dla tych, którzy doznali tego samego, co pokolenie Różewicza. Można by zaryzykować tezę, że na płaszczyźnie egzystencjalnej *Głosy* i *Wydrążeni ludzie* mówią o tym samym, tylko że Różewicz jakby odmawia Eliotowi prawa do wypowiedzania się. Wówczas Eliot byłby dla Różewicza jednym z wielu poprzedników poetyckich, którym stawia zarzuty.

Tu jednak otwiera się jeszcze inna możliwość zinterpretowania stosunku Różewicza do Eliota. W wierszu *Głosy* autor wyraźnie krytykuje „poetów, którzy wymierzili swe życie łyżeczką od kawy”, ale nie musimy koniecznie przyjmować, że zalicza do nich Eliota. Równie dobrze możemy mniemać, że w *Wydrążonych ludziach* Różewicz znowu znalazł obrazy, jakie uznał za trafne, przydatne tym razem do wyrażenia swego gniewu i pogardy wobec tych poetów, którym wszystko jest obojętne, którzy jak Piłat odmawiają wzięcia na siebie odpowiedzialności, mówiąc „prawda? co to jest prawda?” Opis „gipsowych figur” i stworzeń, które „kręcą się dokoła na kręgosłupach” jak kurki na kościele, kiedy wieje wiatr, przypomina sztywne, będące parodią prawdziwych istot ludzkich strachy na wróble z poematu Eliota. Podobnie – widzenie

poetów jako zwierząt, które „piszcza” i mają „miękkie pyski”, doskonale wiążą się ze „szczurzymi łapkami” zaczerpniętymi z tego samego utworu. „Suche głosy” mogą więc należeć do takich właśnie poetów, tak jak w artykule *Dziennikarz i poeta* należą do Pittmana i do tych, którzy go chwala. W tej interpretacji Eliot jest tym, który pomaga Różewiczowi w demaskowaniu pewnego typu poety, jest jego przyjacielem i kolegą po piórze, który tak samo rozumie prawdziwe zadanie poety.

Nie chcę nalegać na jedną jedyną interpretację eliotowskich wątków w wierszu *Głosy*. Zależy mi tylko na tym, by ukazać, że są one znaczące i wiążą się z ważnymi aspektami twórczości Różewicza. Podobnie postępuję w analizie kolejnego wiersza, w którym pojawiają się wyraźne aluzje do twórczości Eliota, tj. *Rozmowy z księciem* z roku 1960. Zdaniem Stanisława Burkota, Różewicz toczy tu „zaciekły spór” z Eliotem jako reprezentantem XX-wiecznego neoklasycyzmu, biorąc na sojusznika niemieckiego poetę Gottfrieda Benn²⁷. Określając ogólną relację między Różewiczem a Eliotem jako relację przeciwstawnych światopoglądów, Burkot najprawdopodobniej ma rację. Czy jednak ów spór można nazwać „zaciekłym”, dopiero się okaże. A to, że w wymienionym wierszu odbywa się jakikolwiek spór, wydaje mi się wysoce wątpliwe. Cytat z Benn przytoczony pod koniec wiersza Różewicza znajduje się nie we wszystkich wydaniach, zatem wzięcie go za jeden z głównych filarów interpretacji jest nieco niebezpieczne. Zgadzam się z Burkotem tylko w jednym: że Różewicz poprzez odwoływanie do Benn podkreśla w *Rozmowie z księciem* znaczenie ciała.

Różewicz korzysta tu z Eliota *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* i z jej związku z *Hamletem* Szekspira. Chociaż w tytule wiersza Różewicza występuje wyraz „rozmowa”, jest to właściwie monolog. Dopiero z drugiej połowy utworu czytelnik może domyślać się, jakie są słowa i gesty Hamleta. Milczenie Hamleta podkreśla jego wyższość. Jest on chwalony za to, że „prosto wyrażał / swe uczucia myśli” (R 1, 474) mówiąc: „to śliczna myśl leżeć między nogami dziewczyny”. Jedynie w tym miejscu „ja” liryczne w sposób jasny i jednoznaczny osądza zachowanie ludzkie: aprobeuje fakt, że Hamlet nie wstydzi się ciała ani uczuć i „nie zaciemnia” sprawy jak „uczeni w piśmie”. Tylko więc on, zdaje się, jest uprawniony do zadania wielkiego pytania ludzkiej egzystencji: „Być albo nie być”.

Hamlet w *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* ma podobną rolę: jest miarą człowieka. Kiedy „ja” liryczne w wierszu Różewicza rozpoczyna rozmowę z Hamletem o Prufrocku, tylko potwierdza to, co Prufrock sam o sobie mówi: „nie jestem księciem Hamletem ani być myślałem” (E 19; tłum. M. Sprusiński); jest tylko „członkiem orszaku”. Rozmówca Różewicza nawiązuje tu do odczucia Prufrocka, że jest śmieszny, że to „druzgoczące pytanie”²⁸ w jego ustach brzmi głupio. Autor *Rozmowy z księciem* jednak pomniejszył Prufrocka jeszcze bardziej niż twórca owej postaci. Z męczących Prufrocka pytań: „Czy mam się więc ośmielić?” (E 18) i „Czy to byłoby zresztą warte?” (E 7; tłum. J. W.) Różewicz wyciąga element jakby finansowej kalkulacji — „oblicza za i przeciw / [...] / oblicza straty i zyski”. Wspomina fizyczną oznakę strachu („poci się ze strachu”)

²⁷ S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 66.

²⁸ W oryginale: „overwhelming question” (E 4, 7; tłum. J. W.).

zamiast jego wymiaru metafizycznego. Mr Prufrock Różewicza okazuje się postacią godną pogardy, parodią Hamleta – również jak książe „oblicza za i przeciw / leżąc między nogami / pewnej damy” i „nie jest wolny / od refleksji”, ale wszystko się toczy na niższym poziomie, bo Prufrock jest tylko „ubogim krewnym” Hamleta. Lęk Różewiczowskiego Prufrocka jest nieustający; jest on człowiekiem, którego życie polega na tym, że „zamyka oczy poci się i liczy”; wszystko toczy się na płaszczyźnie „podwyżki cen”, która zdaje się w tym wierszu mieć znaczenie wyłącznie materialne. Prufrock więc jest traktowany tu jako reprezentant każdego człowieka troszczącego się tylko o to, by „być / za wszelką cenę” (R 1, 475). Nie tylko słowo „cena”, ale również ważne szekspirowskie słowo „być” jest pozbawione przez polskiego poetę jakiegokolwiek wymiaru metafizycznego. W swoistym rozwinięciu eliotowskiej postaci znalazł Różewicz śmieszność, a równocześnie tragiczną figurę współczesnego człowieka, który żyje, ale nie bytuje.

Na tym jednak nie wyczerpuje się znaczenie Prufrocka w tym wierszu. W trzeciej części „ja” liryczne utożsamia się z pogardzanym człowiekiem opisanym w części drugiej. Podkreśla różnice między sobą a księciem – „ty jesteś pieczęcią / a ja woskiem świata”. „Ja” jest uległe, zmienia się ciągle, jest „siedzeniem urzędnika” (R 1, 476). To porównanie znowu przypomina *Pieśń miłosną*, gdzie Prufrock opisuje siebie dokładnie tak, jak można by opisać Poloniusza; i w ostatniej części *Rozmowy z księciem* „ja” liryczne, teraz określając siebie jako „poetę współczesnego”, wyraźnie przejmując rolę „ukrytego za kotarą / gaduły”. Wykorzystuje więc Różewicz tak dokonane przez Eliota utożsamienie Prufrocka z Poloniuszem, jak i również opozycję wobec Hamleta, by stworzyć własną figurę sytuacji współczesnego człowieka i współczesnego poety. Czy Różewicz utożsamia siebie z owym „głosem bez echa / ciężarem bez wagi / błaznem bez króla”, który „obojętny mówi / do obojętnych” (R 1, 477), czy jakby odłącza siebie od poetów opisanych w *Głosach*, którzy „wymierzili swe życie łyżeczką od kawy” – nie chce się wypowiadać. Jedno jest niewątpliwe: znajomość twórczości Eliota nadaje inny i głębszy rezonans zarówno poematowi *Rozmowa z księciem*, jak wcześniejszemu wierszowi. Głos Eliota współbrzmi tu z głosem Różewicza. Powiedziałabym, inaczej niż Burkot, że Różewicz nawiązuje w omawianym wierszu do tradycji literackiej nie na zasadzie sporu, ale na zasadzie właśnie takiego włączenia poprzednika w swoją oryginalną twórczość, które Eliot miał na myśli pisząc esej *Tradycja i talent indywidualny*.

Zanim dojdę do omawiania poematu *Et in Arcadia ego* na płaszczyźnie jego stosunku do Eliota, chciałabym jeszcze przytoczyć drobnutki fragment wiersza z dużo późniejszego okresu twórczości Różewicza, wiersza z tomu *Na powierzchni poematu i w środku*, opublikowanego w roku 1983. Przejmujący wiersz *Jestem nikt* mówi o losach amerykańskiego poety Ezry Pounda, osądzonego w roku 1946 za kolaborację z rządem faszystowskim we Włoszech w czasie wojny i uwięzionego w szpitalu dla psychicznie chorych. Pomimo swoich własnych przeżyć wojennych i wynikającego stąd stosunku do faszyzmu Różewicz obdarza poetę wielkim współczuciem. Nieznośne poglądy polityczne Pounda nie przeszkadzają mu; w wierszu tym traktuje on Pounda podobnie jak Eliota w artykule *Dziennikarz i poeta*: jako wcielenie Poety opuszczonego i zdegradowanego, któremu należy się szacunek²⁹.

²⁹ Z. Majchrowski (*Poezja jak otwarta rana*. Warszawa 1993, s. 231) zwraca uwagę na ważkość tego wątku w omawianej poezji, zaliczając Pounda do cierpiących poetów i pisarzy, którzy razem stwarzają Różewiczowski „archetyp Poety” XX wieku.

Blisko końca utworu znajdują się znamienne słowa: „*il miglior fabbro*”, odnoszące się do Pounda. W świetle całej twórczości Różewicza ma to wielowarstwowe znaczenie. „*Il miglior fabbro*” jest cytatem z Dantego, są to słowa uznania dla lepszego poety, wypowiedziane w *Czyszczeniu* przez Giuda Giunizellego, a dotyczące Arnauta Daniela. Odwołując się do nich Różewicz zdaje się nawiązywać do dawnej europejskiej tradycji literackiej, którą pozornie odrzucił był na samym początku swojej drogi poetyckiej. Ponadto cytuje włoskiego poetę w języku włoskim, co na tle jego złożonego stosunku do tego kraju jest zastanawiające. Tu w dodatku nakłada się inny aspekt Włoch: jako miejsca zdrady popełnionej przez Pounda. Może więc Różewicz kpi z Pounda – jaki z niego lepszy poeta, skoro dopuścił się zdrady popierając reżym faszystowski? Ale przypomnijmy jeszcze, gdzie Różewicz najprawdopodobniej po raz pierwszy zetknął się z owym cytatem. Eliot w dedykacji do *Ziemi jałowej* poświęcił te słowa Poundowi w dowód przyjaźni i w uznaniu roli, którą odegrał Pound w ostatecznym kształcie najśłynniejszego jego poematu. Odczytanie tego cytatu w *Jestem nikt* jako drwiny byłoby więc wielkim nieporozumieniem, nie tylko ze względu na ogólny ton wiersza, ale też dlatego, że Różewicz przywołuje tu cały krąg skojarzeń eksponujących ważność Pounda jako Poety i przyjaciela Poety. Jest to więc cytat, który we wszystkich swoich złożonych odniesieniach podkreśla przede wszystkim znaczenie poezji. Jesteśmy dokładnie w tym samym miejscu, gdzie znaleźliśmy się po przeczytaniu artykułu o Pittmanie i Eliocie. Poeta, który ogłosił niemożność uprawiania poezji, tu oznajmia, że ma ona znaczenie, jakiego nic nie jest w stanie przekreślić.

Na początku tej pracy zaproponowałam tezę, iż Różewicz zalicza Eliota do swych najważniejszych lektur. Ale czy naprawdę można stwierdzić, po tym krótkim, choć szczegółowym przeglądzie poezji polskiego twórcy, że książki Eliota „należą do jego najbliższej rodziny”? Widać, że zajmują jakieś miejsce na półce, ale czy są aż tak istotne? Pewnie trzeba by zapytać samego autora, chcąc znaleźć ostateczną odpowiedź. Ja natomiast sformułuję to trochę inaczej, dając możliwość odpowiedzi samemu czytelnikowi: jak odbiór wierszy się zmienia, kiedy uwzględniamy obecność Eliota? Omawiane dotąd utwory zajmują się tematyką zawsze dla Różewicza znaczącą i posługują się poetyką dla niego charakterystyczną. I skoro rezonans nadawany przez kontekst eliotowski zdecydowanie wpływa na odbiór tych „typowych” utworów, można przypuszczać, że ów poeta (zresztą nie on jedyny) jest jakby cicho obecny w całej twórczości polskiego autora. Kiedy już raz ta obecność ujawnia się wprost, odczytywanie poezji Różewicza bez tego kontekstu staje się niemożliwe. Rozproszone w różnych miejscach strzępy wierszy Eliota i mniej lub bardziej oczywiste aluzje do jego dorobku przypominają o istnieniu poety, do którego cała twórczość Różewicza choćby pośrednio się odnosi.

Myślę, że Przybylski ma rację dopatrując się w poemacie *Et in Arcadia ego* znaczącej obecności Eliota. Centralne miejsce owego poematu w twórczości Różewicza potwierdza, jak sądzę, naszkicowaną tu tezę i uzasadnia długość komentarza, który teraz nastąpi. Mój odbiór tego utworu postrzeganego w płaszczyźnie jego stosunku do Eliota jednak jest nieco inny niż Przybylskiego, zacznę więc od krótkiego przypomnienia poglądów mego poprzednika.

Przybylski zwrócił uwagę na powiązania Różewicza z Eliotem najpierw w wymienionym już krótkim artykule *Zagłada Arkadii*, gdzie określił poemat *Et in Arcadia ego* jako świadomą polemikę ze światopoglądem Eliota. Według

badacza ci dwaj poeci są zgodni co do banalności współczesnego życia i jej niszczącego wpływu na duszę ludzką, który przedstawił Eliot w takich utworach, jak *Wydrążeni ludzie* i *Animula*; lecz u Eliota, dzięki jego przekonaniom religijnym oraz wierze w sztukę i tradycję, widnieje pewna nadzieja, na którą Różewicz nie może sobie pozwolić. Tę interpretację rozwinął i zmodyfikował Przybylski we wspomnianej już książce o trzech utworach poetyckich: *Wśród wzgórz Pierii* Mandelsztama, *Środa Popielcowa* Eliota i *Et in Arcadia ego* Różewicza.

Kierunek dążeń autora można rozpoznać czytając podtytuły i motta, które wprowadzają tematy kolejnych części rozprawy; staje się szczególnie widoczny, kiedy zestawiamy razem drugie i trzecie motto, będące jakby dwoma głosami w toczącej się rozmowie. Część drugą, poświęconą Eliotowi i zatytułowaną *Wygnanie z raju*, opatrzył Przybylski mottem z Karla Jaspersa:

jeśli człowiek Zachodu tęskni do raju, który istniał, zanim zjadł owoc z drzewa poznania [...], jest to [...] próba wyminięcia historii i własnego w niej istnienia³⁰.

Drugi głos, Dostojewskiego, wprowadzający do rozważań o poemacie Różewicza, jak gdyby komentuje pierwsze wypowiedzenie następująco:

A jednak gdyby mogli powrócić do tego niewinnego i szczęśliwego stanu, który utracili, i gdyby ktoś nagle pokazał go im na nowo i spytał, czy chcą doń powrócić — odmówiliby na pewno³¹.

W swej rozwiniętej interpretacji *Środy Popielcowej* twierdzi Przybylski, że poeta pomimo swojej tęsknoty do utraconego raju sam jest świadomy, iż nie ma do niego powrotu; wie bowiem, że historii i jego w niej istnienia nie da się przeskoczyć. Jest to znaczne zmodyfikowanie tezy artykułu *Zagłada Arkadii*, gdzie Przybylski podkreślił chrześcijańską nadzieję Eliota w porównaniu z pesymizmem Różewicza. Interpretacja poematu *Et in Arcadia ego* także ulega tu zmianie, ponieważ obok pesymizmu Przybylski ujawnia też wątek elegijny w wierszu. Już nie jest tak, że „młody gniewny” wściekle demontuje całą strukturę marzeń i pięknych mitów, które w twórczości Eliota „nadają kształt i znaczenie tej ogromnej panoramie jałowości i anarchii, która się zwie historią współczesną”³². Różewicz według zmodyfikowanej interpretacji nie krzyczy, lecz ubolewa nad utratą raju, którego piękno do jego serca też trafiło. Widziane w tym łagodniejszym świetle, jest *Et in Arcadia ego* jakby dalszą częścią drogi zapoczątkowanej w *Środzie Popielcowej* — drogi wiodącej od bram raju coraz głębiej w pustynię. Różewicz tak daleko zaszedł w tej smutnej wędrówce, że nic nie jest w stanie przekonać go, iż można powrócić³³, i nawet gdyby ktoś taką złudną pociechę zaoferował, „odmówiłby na pewno”. Cierpi jednak nieustannie z powodu ogromnej metafizycznej pustki, która się otworzyła.

Przedstawiony przez Przybylskiego obraz relacji między *Środą Popielcową* a *Et in Arcadia ego* kusi swoją poetyckością. Tylko częściowo zgadzam się

³⁰ Przybylski, „*Et in Arcadia ego*”, s. 55.

³¹ *Ibidem*, s. 125.

³² *Ibidem*, s. 166. Tu, w zakończeniu swoich rozważań, Przybylski cytuje we własnym przekładzie Eliotowski opis znaczenia „metody mitycznej” zastosowanej przez J. Joyce’a w *Uliksesie*.

³³ Przedstawiony tu obraz niemożliwego powrotu do raju doskonale się wiąże z licznymi utworami Różewicza wykorzystującymi motywy z przypowieści ewangelicznej o synu marnotrawnym.

z badaczem co do jego interpretacji poematu Eliota, lecz sędzę, że trafnie ujmuje nastrój wiersza Różewicza (i całej jego twórczości). Być może więc przedstawia Eliota wprawdzie nie dokładnie takiego, jakim jest, lecz przynajmniej takiego, jaki się kształtuje w wersach *Et in Arcadia ego*. Jest to Eliot, któremu Różewicz chce jakby przypomnieć, że znajdują się razem w tej właśnie pustyni, którą angielski poeta dobitnie opisał; i że nie ma stąd ucieczki.

Ową pustynią jest współczesne życie. *Et in Arcadia ego* traktuje o podróży do słynnych miast Włoch – m.in. dlatego, że jaskrawy kontrast między pięknem kultury przeszłości a bezgraniczną banalnością współczesnego życia tu najostrzej widać. Gdyby nie szczególne marzenia, które wiążą się z pięknem Włoch, rzecz mogłaby się dziać właściwie w jakiegokolwiek metropolii Europy; Italia bowiem w odbiorze podróżnika z poematu Różewicza jest symbolem jałowości charakteryzującej całe współczesne życie. Dlatego właśnie Przybylski wyczuwa, że Neapol w *Et in Arcadia ego* jest „symbolem jałowości przypominającym Londyn Eliota”³⁴. Rzeczywiście, wiele w atmosferze tego poematu, w opisach miasta i wnętrza hotelu przypomina wczesną twórczość autora *Ziemi jałowej*. Amerykański biograf Eliota komentuje wyrażające się od samego początku upodobanie poety do brzydoty i śmieci miejskiej pustyni³⁵; tak samo w poemacie Różewicza podkreślony jest brud: śmieci, niedopałki, gnijące skórki owoców. Przytoczę przykład z najsłynniejszego utworu pierwszego okresu twórczości Eliota: łowienie ryb „w zatęchłym kanale / W zimowy wieczór, za wieżą gazowni” (E 114; tłum. Cz. Miłosz). Akurat podróż bohatera *Et in Arcadia ego* odbywa się nie w zimie, lecz w strasznym, niezdolnym upale miejskim, niemniej Różewiczowski obraz: „w papierowej torbie płynę / kanałem” (R 2, 81) przywołuje myśli o brudzie i opuszczeniu, które dzięki Eliotowi na stałe się kojarzą w poezji z wielkimi miastami³⁶. Jednocześnie w wersach, gdzie jest mowa o płaczu: „wczoraj płakałem / było tak pięknie” (R 2, 81), i w znamennym zakończeniu: „piękno dotknęło mnie / [...] / Próbowałem wrócić do raj” (R 2, 85), odzywa się niespodziewana wrażliwość na piękno, wyczuwalna również w *Ziemi jałowej*, choćby w opisie dziewczyny wracającej z ogrodu albo ścian kościoła, „skąd złotem wystrzeli / Niezrozumiały przepych jońskiej bieli” (E 120; tłum. Cz. Miłosz). Neapol Różewicza, tak jak Londyn Eliota, jest symbolem bezsensowności i spustoszenia współczesnego życia, lecz wśród brzydoty i brudu jeszcze zawiera wytarte ślady piękna i sensu.

Skutki spustoszenia na płaszczyźnie egzystencjalnej ujmuje Różewicz podobnie jak Eliot i wyobraża również poprzez odwołanie do tradycji duszyczki³⁷. Mr Prufrock z *Rozmowy z księciem* stanowi, można powiedzieć, podpowiedzianny przez Eliota wczesny eksperyment z owym motywem, który, jak zauważa Przybylski, u obu poetów jest wyrazem skarlania dusz we współczesnym świecie.

³⁴ Przybylski, *Et in Arcadia ego*, s. 147.

³⁵ L. Gordon, *Eliot's Early Years*. Oxford 1977, s. 18–19.

³⁶ W eseju o Dancem z roku 1950 Th. S. Eliot wyznaje (*Kim jest dla mnie Dante*. W: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Kraków 1998 (tłum. M. Heydel)), że pomysł wykorzystywania w poezji brudnych stron obrazu współczesnej metropolii nasunęła mu lektura Ch. Baudelaire'a. Jednak ten pomysł teraz najbardziej się kojarzy z nazwiskiem ucznia Baudelaire'a – Eliota.

³⁷ Historię rozwoju tego tradycyjnego motywu w literaturze europejskiej opisuje J. M. Rymkiewicz w artykule *Nad metafizyką Eliota* („Dialog” 1965, nr 4. Przedruk pt. *Animula vagula blandula* w: *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967).

cie. Różewiczowski obraz młodych dusz wchodzących w grające szafy w *Et in Arcadia ego* jest wprawdzie inny niż obrazy animuli pojawiające się u Eliota; lecz ogólne znaczenie zdaje się być blisko obrazu „wydrążonych ludzi” i w porównaniu z nim nabiera głębszej wymowy. U Różewicza oznaki ludzkich uczuć i chęci dzielenia się nimi przeniesiono na szafy („grająca szafa płacze drży / grająca szafa śmieje się i śpiewa”, R 2, 70). Podobnie – Eliotowskie strachy na wróble nie potrafią mówić ludzką mową i panicznie boją się prawdziwego kontaktu z oczami. Oko bowiem jest „oknem duszy”, której ubóstwa nie chcą obnażać.

Różewiczowski ujęcie duszyczki w części poematu zatytułowanej *Wędrówka dusz* ma jednak inny wymiar niż u Eliota i odznacza się cechą, której brak w *Wydrążonych ludziach*. Otóż w wierszu angielskiego poety nie ma litości w przedstawieniu tych pustych stworzeń. U Różewicza natomiast „dusze niewinne, / co grzechu nie znają” (R 2, 70), wyraźnie obdarzone są współczuciem, przynajmniej w tym miejscu, ponieważ – i jest to przerażające – stały się nie do odróżnienia od automatów, które też „nie znają grzechu”. Poprzez obraz grających szaf, równie żywych jak sami ludzie, poeta ukazuje niszczący wpływ automatyzacji jako czynnika degradacji kultury i życia ludzkiego³⁸. Podobnie opisy spotykanych przez podróżnika w wędrówce przez miasto scen nie odróżniają ludzi od pomników:

na placu stał pomnik
drugi leżał na ławce [R 2, 64]

Akcentuje się ludzkie cechy przedmiotów („afisze mają piękne białe zęby”, R 2, 62), natomiast sami ludzie często się pojawiają nie w całości, lecz pokawałkowani:

wielki brzuch z odciętą głową
złożoną między ramionami [R 2, 62]

Słusznie zauważa Przybylski, że to niby chłodne, filmowe przedstawianie obrazów jest w istocie tendencyjne; nie odtwarza Italii „rzeczywistej”³⁹. Różewicz bowiem we wszystkich tych obrazach dąży do ukazania całkowitego zniszczenia duszy ludzkiej. To, co „wędruje” w tym poemacie, to nie dusza, lecz ciało lub nawet jego kawałki; a kiedy mowa o duszy, to o takiej, która istnieje również w grającej szafie. Jest to szczególna odmiana tradycji motywu animuli, która, z jednej strony, przez współczucie okazywane tym biednym ludziom zbliża Różewicza bardziej do Dantego niż do Eliota, lecz, z drugiej, przedstawia obraz stanu duszy ludzkiej zrozumiąły tylko na tle współczesnego życia i jeszcze bardziej przerażający niż w *Wydrążonych ludziach*. Ci ludzie Eliota bowiem z daleka wyczuwają możliwość istnienia innej rzeczywistości, chociaż nie mają do niej dostępu i baliby się mieć. W Różewiczowskiej wersji tradycji duszyczki znika nawet cień możliwości odróżniania ludzi od automatów.

W artykule *Topos duszyczki we współczesnej poezji polskiej* Małgorzata Czerwińska wyjaśniając zarówno ludowe, jak klasyczne pochodzenie owego toposu

³⁸ Krytyka podobnych aspektów współczesnych uprzemysłowionych społeczeństw znajduje się w eseju Th. S. Eliota *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*. Przekład pierwszego rozdziału, pióra M. Heydel, w: Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*.

³⁹ Przybylski, *Et in Arcadia ego*, s. 144.

pisze, że Różewicz „dodaje nowy rozdział do dziejów motywu rozstania duszy i ciała”⁴⁰. Np. w wierszu *moje ciało* (z tomu *Na powierzchni poematu i w środku*, R 2, 394–395) zamiast duszy to odchodzące ciało mówi do człowieka; i nie odchodzi jak dusza na „łąki niebieskie” (lub, w ludowej tradycji polskiej, na „zieloną łąkę”), lecz do innego ciała. W rozmowie z tym drugim ciałem okazuje się w dodatku, że to, od czego ciało odeszło, to nawet nie dusza, bo duszy nie ma. Zdanie „ja prócz ciała mam” jest niedokończone, ponieważ konwencjonalne stwierdzenie, że człowiek ma ciało i duszę, według cichego założenia wiersza nie jest prawdą. Można powiedzieć, że wynikające z wiersza pytanie, kim jest jego „ja”, to pytanie egzystencjalne Różewicza o istotę człowieka. Podobnie w *Et in Arcadia ego* słowa „ciało” i „dusza” stają się jakby wymienne, z implikacją, że ta druga jest złudnym wymysłem.

Jednowymiarowość świata w *Et in Arcadia ego*, która powoduje pomieszanie ciała z duszą, a ludzi z przedmiotami, w innej części poematu sprawia, że niczego nie można z niczym porównywać. W tym zupełnym rozpadzie zanikła podstawa tak odróżniania, jak i porównywania. Szkic S. L. Bethella o istocie dowcipu w rozumieniu XVII wieku⁴¹, choć pozornie bardzo daleki od Różewicza, ciekawie oświetla to, co się dokonało w wierszu polskiego poety. Otóż Bethell twierdzi, że dla poetów takich jak angielscy „metafizycy” dowcip był częścią boskości w ludziach, stanowił cechę, która pozwalała im ujawniać ukryty ład świata stworzonego przez dowcipnego Boga. W przekonaniu, że jest Boży porządek w każdym szczególe, ci poeci potrafili łączyć najbardziej odległe od siebie rzeczy. Całościowe pojmowanie świata jako systemu niezliczonych wzajemnych relacji było podłożem ich pracy poetyckiej i stanowiło podstawę ich języka metaforycznego. W poemacie Różewicza widać skutki właśnie braku takiego całościowego pojmowania świata: powtarzające się motywy pęknięcia (szczególnie: „pęka nic która wiąże / obrazy i słowa”, R 2, 67) mają na pewno m.in. takie znaczenie. Nie chodzi tu o łączenie rzeczy odległych⁴²; nawet te, które tradycyjna retoryka poezji zwykła wiązać jako sprawę oczywistą, jak kobietę i kwiat, w *Et in Arcadia ego* istnieją w nieprzenikalnej osobności. Słowa: „odłóż to piękne / stare porównanie” (R 2, 172) – to nie tylko, jak powiada Przybylski, odrzucenie Dantowskiego (i Eliotowskiego?) ideału kobie-

⁴⁰ M. Czerwińska, *Topos duszyczki we współczesnej poezji polskiej*. W zb.: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*. Red. A. Brodzka i E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1992, s. 84.

⁴¹ S. L. Bethell, *The Nature of Metaphysical Wit*. „Northern Miscellany of Literary Criticism”, 1 (1953). Przedruk w zb.: *The Metaphysical Poets*. Ed. G. Hammond. London 1974.

⁴² *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocja* rozpoczyna się właśnie tego typu porównaniem. Niewykluczone, że dziwaczne wersy, które w przekładzie Sprusińskiego brzmią:

Kiedy wieczór na niebie rozpostarty trwa
jak pacjent eterem uśpiony na stole; [E 15]

– zawierają dalekie echo Lautréamonta. Właśnie tego francuskiego poetę cytuje Różewicz w *Et in Arcadia ego*:

to było piękne jak
„przypadkowe spotkanie na stole
sekcyjnym maszyny do szycia
z parasolem” [R 2, 75]

Kpiąc z tego typu porównań Różewicz zdaje się sugerować, że wszystkie porównania mają równie wątpliwą podstawę.

ty i rozważanie nad kłamiwością starego repertuaru poezji. To również stwierdzenie ogólnej niemożności uprawiania poezji: w chaosie, który nie odróżnia ludzi od przedmiotów, także nie da się kształtować żadnych więzi. „Kobieta jest jak kobieta / kwiat jest jak kwiat” (R 2, 72).

Przybylski zauważył, że cytat z Goethego służący jako motto poematu ironicznie lokuje podróż w *Et in Arcadia ego* w tradycji widzącej we Włoszech kraj idealnego piękna, zdolnego przynieść człowiekowi spokój i ład serca. Lecz bohater Różewicza odrzuca możliwość zmiany: „nie trzeba udawać”, że „wrócić zupełnie odmieniony” (R 2, 77). Nie chodzi tu tylko o daremność podróży, lecz o ubóstwo osobowości podróżnika, niezdolnego do wewnętrznych przemian. Możliwość przemiany bowiem zakłada istnienie integralnej całości; a podróżnik w tym wierszu jest tak samo zdeintegrowany, jak wszystkie elementy świata, który zamieszkuje⁴³. Wypowiada się w sposób chaotyczny, mówiąc niekiedy w trzeciej osobie jakby o sobie („uderzyło go słońce”, R 2, 64), niekiedy w pierwszej osobie albo do siebie albo do kogoś („wczoraj płakałem”, R 2, 81), niekiedy wyraźnie do kogoś („nie wiesz co ze mną zrobić”, R 2, 67), lecz w kontekstach, które burzą zupełnie porządek czasu, mieszając przeszłość z teraźniejszością. Mówi również całkowicie bezosobowo: „Jest północ czas wracać” (R 2, 73). Miesza własne zdeorganizowane wrażenia z podróży ze szczątkowymi cytatami i aluzjami, z których w takim sąsiedztwie trudno wyciągnąć jakikolwiek sens. Jest on właśnie sam uosobieniem tego biednego duszyczko-ciała, błakającego się w różnych postaciach po poemacie.

Lecz będąc przykładem i wytworem jednowymiarowości współczesnego świata, niezdolnego ani do odróżniania, ani do porównywania, bohater poematu jest także medium, poprzez które autor dokonuje krytyki tego świata. Jak powiada Julian Kornhauser, w poezji Różewicza „odbija się banalność i płaskość naszej cywilizacji”⁴⁴. Dlatego twierdzą, że *Et in Arcadia ego* nie jest drwiną z włoskiej kultury, lecz wyeksponowaniem jałowości człowieka współczesnego. W tym punkcie osądy Różewicza i Eliota zupełnie się zgadzają. Obraz wyraźnie odwołujący się do „wydrażonych ludzi” surowo potępia pustkę „cywilizowanych” ludzi XX wieku:

formy po ciałach
które stąd odeszły
olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha [R 2, 82]

W postawie poety wobec turystów oglądających skarby dawnej kultury nie ma śladu tej litości, która dała się odczuwać przy opisie dusz młodych ludzi wchodzących w grające szafy. Kpina z turystów w tym wierszu i w różnych innych⁴⁵ staje się surową krytyką tej płaskości współczesnej cywilizacji, płaskości, która uniemożliwia autentyczny dostęp do kultury przeszłości.

⁴³ Bardzo pomogła mi w interpretowaniu tych wątków w poemacie nie opublikowana praca A. Ubertowskiej *Arkadia i anasemia*.

⁴⁴ J. Kornhauser, *Różewicz: Odpowiedzialność czy nudna przygoda?* W: J. Kornhauser i A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.

⁴⁵ W eseju o wierszu *Za przewodnikiem* (z tomu *Twarz trzecia*) E. Morgan (*Following the Guide*. W zb.: *The Mature Laurel*. Red. A. Czerniawski. Bridgend 1991) komentuje reakcję turystów na widok pasa cnoty, który bardziej ich interesuje niż cokolwiek innego w kulturze i sztuce przeszłości. Według autora, taka reakcja jest ilustracją stanu współczesnego świata i sugeruje, że barbarzyństwo przez ów pas reprezentowane istnieje również w nich.

Komentując rolę aluzji w *Ziemi jałowej* krytyk Martin Scofield nazywa poemat „literacką szachownicą lub palimpsestem”. Owa zasada kompozycyjna odpowiada tematyce dotyczącej m.in. „zmieszanych w pewnej świadomości elementów historii kultury przeszłości oraz prób umysłu, by wyprowadzić jakiś sens z tego zmieszania”⁴⁶. Ów opis poetyki *Ziemi jałowej* lapidarnie chwytą najważniejsze dla Różewicza elementy warsztatu Eliota; i jeżeli przyjmiemy, że nie „świadomość” poematu, lecz jego czytelnik jest tym, kto usiłuje doszukiwać się sensu, to znajdziemy się jeszcze bliżej Różewicza.

Polski poeta posługuje się bowiem bardzo podobną metodą w *Et in Arcadia ego*. Wypowiadający się podróżnik jest raczej „świadomością” niż osobą; i w jednym miejscu nawet dość wyraźnie przypomina Tejrezjasza z wiersza Eliota, o którym sam poeta napisał, że chociaż jest tylko widzem (paradoksalnie – to przecież ślepiec), jest najważniejszą postacią w poemacie, bo łączy w sobie wszystkie inne postacie⁴⁷. U Różewicza w opisie niewidomego w Kaplicy Sykstyńskiej, dla którego uszy są oczyma („głosy spadały / na jego [...] oczy”), podróżnik o sobie mówi: „ja wielooki wielouchy” (R 2, 76), i te obrazy jakby łączą się w sugestywnej próbie określenia „świadomości” poematu.

Scofield w opisie poetyki *Ziemi jałowej* dodaje, że cytaty, aluzje i mity poematu „dostarczają raczej iskier niż struktury znaczenia”⁴⁸. W sposób porównywalny mówi Aleksandra Ubertowska o roli aluzji w *Et in Arcadia ego*: oryginalne teksty trafią do czytelnika we fragmentach, skorupkach, które „świadczą jedynie o wielkości zagubionego kontekstu”. W dalszym ciągu tego wywodu autorka wyjaśniając dwoistą naturę tych odniesień dodaje: „świadczą o nieobecności, ale również otwierają dostęp do tego, co nieobecne”⁴⁹. Albo, być może, uświadamiają właśnie „jedynie” brak dostępu? Różne echa Eliota i innych twórców rozproszone po poemacie pojawiają się w takich kontekstach, że czytelnik musi bardzo się starać, by nadać owemu chaosowi jakiś sens. Np. cytat z Lautréamonta, z możliwym dalszym echem *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*⁵⁰, w niewielkim stopniu oświetla znaczenie wczorajszego spotkania ze znajomym z Warszawy! Być może następujące od razu odniesienie do „Pietà di Michel Angelo”, z pozbawiającym znaczenia powtórzeniem „ta pietà ta pietà ta pietà” (R 2, 75), ma kojarzyć turystów z płytkimi kobietami z salonu Eliota „rozmawiającymi o Michale Aniele”; lecz Różewicz – świadomie oczywiście – nie ułatwia czytelnikowi takiej pracy porządkującej.

Paradoksalna „retoryka braku” Różewicza w sposobie spożytkowania tradycji literackiej ma więc dwa aspekty: przypomina o tym, co było wielkie, a czego nie ma; jednocześnie zaś mocno podkreśla, że tak naprawdę tego nie ma. Jest to retoryka, której Różewicz mógł nauczyć się od Eliota z *Ziemi jałowej*, lecz jeszcze dalej sięgająca w rozpaczliwej świadomości opuszczenia i osamotnienia człowieka współczesnego. Dostęp do kultury przeszłości u Różewicza jest jeszcze bardziej zamknięty.

Zapewne miałyby częściową rację czytelnik, który za Przybylskim twierdził, że w *Et in Arcadia ego* odbywa się sąd nad ową kulturą (włącznie z literatu-

⁴⁶ M. Scofield, *T. S. Eliot: the Poems*. Cambridge 1988, s. 130–132.

⁴⁷ Zob. Eliot, *Ziemia jałowa*, przypis autora do w. 218 (E 117).

⁴⁸ Scofield, *op. cit.*, s. 131–132.

⁴⁹ A. Ubertowska, *Symulacje, gry, śmierć. (Celan, Heidegger, Rilke w poezji Tadeusza Różewicza)*. „Tytuł” 1996, nr 1/2.

⁵⁰ Zob. przypis 42.

ra), która nie jest w stanie przemówić do człowieka współczesnego. Ale poemat również zawiera propozycję (zasygnalizowaną przez Przybylskiego), że odpowiedzialność za tę sytuację spoczywa nie na kulturze samej, lecz na odbiorcy. Stosunek poety do niego waha się między współczuciem, kiedy mowa o niewinnych ciałach i o Ewie wypędzonej z raju, a sarkastycznym potępieniem, kiedy opisuje przewodników „kopulujących pospiesznie / z pięknem w oczach turystów” (R 2, 75). Poczucie, że człowiek współczesny jest odcięty od dziedzictwa przeszłości przez banalność swego życia i przez brak wiary w inną niż doczesna rzeczywistość, zbliża Różewicza do Eliota. Diagnoza problemu jest bardzo podobna u obu autorów i dlatego nastrój, motywy i poetyka związane z wczesną twórczością Eliota pociągają wyobraźnię polskiego poety.

Widzieliśmy jednak, że eliotowskie wątki u Różewicza nie są bynajmniej prostym powtarzaniem. Jałowość jego Neapolu przekracza rozmiary nawet samej *Ziemi jałowej*, ponieważ – by cytować Eliota – „fragmenty” kultury przeszłości „wsparte o moje ruiny” (E 131; tłum. Cz. Miłosz) zmniejszyły się jeszcze bardziej i stały się jeszcze mniej zrozumiałe. Równocześnie, pomimo podobnego jak u Eliota nastawienia do świata współczesnego, Różewicz zasadniczo zmienia znaczenie duszyczki. Człowiek drugiej połowy XX wieku stracił nawet najsłabsze wyczucie metafizycznego „dachu nad głową”; trwając w jednopłaszczyznowym świecie stał się „duszyczką” po całkowitym zniknięciu duszy⁵¹. Można by więc powiedzieć, że polski poeta, przyjmując jako początek sugestie zawarte w *Ziemi jałowej* i *Wydrążonych ludziach*, poszedł jeszcze dalej we wskazanym przez Eliota kierunku.

U samego Eliota natomiast, jak się zdaje, w później napisanych utworach dokonuje się pewien zwrot. Nie sądzę, że można wyraźnie oddzielić „wczesną” twórczość poety od „późniejszej”, ponieważ do końca życia ostro krytykował on społeczeństwo swych czasów⁵², a problematyka, którą się zajmował, nie zmieniła się w istotny sposób. Niemniej podejście do owej problematyki jest w każdym ważnym utworze inne. Jeśli dobrze rozumiem argumentację Przybylskiego, nie zauważył on, że traktowanie motywu duszyczki np. w *Animuli* jest inne niż w *Wydrążonych ludziach*. Sytuacja przedstawiona w tym ostatnim utworze to brak jakiegokolwiek nadziei dla ludzkości, natomiast w *Animuli*, przy podobnym opisie duszyczki, ciemność zaczyna się jednak rozpraszać. Światło, wprawdzie jeszcze bardzo słabe, którym w omawianym wierszu jest możliwość modlitwy, prowokuje Różewicza do sporu. Polemicznemu charakterowi jego nawiązania do angielskiego poety Przybylski poświęca dużo uwagi, niemniej w rozważaniach o Eliotowskiej i Różewiczowskiej duszyczce omija pewne szczegóły o niebagatelnym znaczeniu.

Dantowskie pojmowanie animuli (*Czyściec*, pieśń XVI)⁵³ obdarza współczuciem naiwną duszyczkę wychodzącą jak małe dziecko z ręki Boga i przyjmującą z radością wszystkie zmysłowe uroki świata. Jest ona bowiem bezbronna w swej niewinności i łatwo daje się uwodzić. Eliot powołuje się na ową

⁵¹ Nie jestem pewna, czy Przybylski zauważał do końca tę zmianę.

⁵² W eseju Eliota *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego* można znaleźć uwagi mające jeszcze dzisiaj zaskakującą aktualność, np. o degradacji środowiska naturalnego i o cenie, którą przyszłe pokolenia będą płacić za bezwzględne skupienie się ich przodków na rozwoju przemysłu i robieniu pieniędzy.

⁵³ Przywołane przez Eliota w eseju *Dante* z roku 1929.

tradycję przede wszystkim w wierszu *Animula*, zaczynającym się wprost cytatem z Dantego. U włoskiego mistrza motyw zepsucia duszyczki przez kontakt ze światem jest tylko potencjalny, Eliot natomiast znacznie go rozwija. Po latach niewinna duszyczka, wychodząca już nie z ręki Boga, lecz z ręki czasu, staje się:

lękliwa, samolubna, niekształtna, kulawa,
Niezdolna iść przed siebie albo cofnąć się;
(E 206; tłum. K. Boczkowski)

Wprawiający w trwogę stan duszy ludzkiej, która zaczyna żyć dopiero w ciszy po przyjęciu wiatyku, skłania do znaczącej modyfikacji znanej modlitwy, zamykającej wiersz. Słowa: „Módl się za nas dziś i w godzinę naszych narodzin”, każą myśleć o przyjściu na świat doczesny jako o czymś bardzo dla duszy niebezpiecznym. Sugerują ponadto, że dopiero w godzinie śmierci nastąpią prawdziwe narodziny. (Podobne odwrócenie znaczenia narodzin i śmierci, oparte oczywiście na nauce chrześcijańskiej, znajduje się w wierszu *Podróż Trzech Króli*, napisanym mniej więcej równocześnie). Eliot, proponując modlitwę w obronie duszyczki, nawiązuje do tradycji chrześcijańskiej, podobnie jak William Wordsworth, mówiący, że po śmierci dusza powraca tam, skąd wyszła: do „domu naszego, [do] [...] Boga”⁵⁴.

Przybylski pisze o sporze Różewicza z późnym Eliotem w sprawie czasu. Spór jednak zaczyna się od kwestii duszyczki, która jest w gruncie rzeczy pytaniem o istotę człowieka. Punktem wyjścia dla obu poetów jest wspólna im krytyka cywilizacji współczesnej: patrzą na nią tak podobnie, że Różewicz opisując jej objawy musi przywołać choćby mimowolnie Eliota. Zgodni są również co do konsekwencji, jakie ponosi dusza ludzka. Jednak Różewicz uważa, że taki jest stan rzeczy, ponieważ takie są prawdy o człowieku i świecie: nie ma duszy, jest tylko ciało, i nie ma ponadczasowości, jest tylko doczesność; natomiast ogólne przesłanie twórczości Eliota mówi, że tragiczny stan człowieka XX wieku wynika z niepamięci, z utraty świadomości. Jest to różnica absolutnie zasadnicza. Duszyczka Eliotowska błąka się po świecie, ponieważ zapomniała o Bogu. Duszyczka Różewiczowska błąka się po świecie, ponieważ Boga nie ma.

W eseju pt. *Spoleczna funkcja poezji* Eliot lokuje problem współczesności nie tylko w braku wiary, którą żywili nasi przodkowie, lecz także w tym, że straciliśmy zdolność doznawania wobec Boga i człowieka podobnych uczuć, co oni. Skutki zaniku uczucia religijnego są dla kultury ogromne, bo bez niego ogromne obszary literatury przeszłości stają się niezrozumiałe⁵⁵. O twórczości Różewicza nie można powiedzieć, że zamarło w niej uczucie religijne. Jest ona wręcz cała przesiąknięta jego brakiem. Bóg, którego nie ma, tak samo paradoksalnie żyje i umiera w tej twórczości, jak tradycja sztuki i poezji, jak potłuczone skorupki kultury i literatury, które przypominają o tym, co było,

⁵⁴ Bardzo wyraźnie przywołana jest przez Eliota słynna oda W. Wordswortha *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (w: *Poezje wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Kubiak. Warszawa 1978, s. 50), mówiąca o boskim pochodzeniu duszy („Ze smugą chwały biegnie nasza droga / Z domu naszego, od Boga”) i o wizji powoli gasnącej z wiekiem.

⁵⁵ Th. S. Eliot, *Spoleczna funkcja poezji*. W: *Szkice literackie*, s. 243 (tłum. H. Pręczkowska).

a jednocześnie potwierdzają, że naprawdę bezpowrotnie to straciliśmy. Bolesna świadomość braku zapewne jest jedną z przyczyn zawikłania w stosunku Różewicza do Eliota. Punkt wyjścia (krytyka współczesności) jest polskiemu poecie bliski, a chrześcijański punkt dojścia Eliota, choć fascynujący, jest dla autora *Et in Arcadia ego* nie do przyjęcia. Różewicz tęskni do takiego rozwiązania, a jednocześnie je odrzuca, bo uważa je za fałszywe.

Niezgoda z Eliotem jest szczególnie widoczna w Różewicza ujęciu czasu. Była już mowa o chaotycznym charakterze wypowiedzi narratora na płaszczyźnie zarówno czasowej, jak i tematycznej. Przybylski, określając czas w rozumieniu Różewicza jako „ciągle zabijane teraz”⁵⁶, słusznie upatruje aluzję do Eliota w słowach:

Czas terazniejszy
to doskonały morderca
przeszłości [R 2, 74]

– gdzie nawet podział na wersy zdaje się potwierdzać nieciągłość czasu. *Cztery kwartety* nie są chyba tak dobrze znane w Polsce jak inne utwory Eliota, lecz początek *Burnt Norton* zdaje się jakoś zapadać w pamięć:

Czas terazniejszy i czas, który minął
Razem obecne są chyba w przyszłości,
A przyszłość jest zawarta w czasie, który minął
(E 221; tłum. Cz. Miłosz)

Być może nie rozumiano do końca sceptyczności tej wypowiedzi: może wszystkie czasy istnieją razem, a jeżeli taka jest prawda, to jakie są konsekwencje? Kontynuacja wiersza wcale nie zdaje się wprowadzać nuty optymistycznej:

Jeżeli czas wszelki wiecznie jest obecny,
Niczego zeń nie da się odkupić
(E 230; tłum. J. Niemojowski⁵⁷)

Nie wiem, czy to nie jest to samo, co powiada Różewicz. Scofield odczytuje wers „*All time is unredeemable* [Niczego zeń nie da się odkupić]” jako ironiczną autoodповідź na wers „*Redeem the time* [Odkup czas]” (E 177) ze *Środy Popielcowej*⁵⁸ – z implikacją, że nic z przeszłości nie daje się ocalić. Na pewno nie jest to wypowiedź tak kategoryczna, jak rozumie ją Przybylski (ani tak programowa, jak rozumie ją Rymkiewicz⁵⁹). Przypomnijmy w dodatku, że nawet ostatni z *Kwartetów* powtarza pokornie w zakończeniu: „nie ustaniemy w poszukiwaniach” (E 328). Te utwory wcale nie uderzają krzykliwą pewnością.

Przyjmijmy jednak dla celów tych rozważań pewne uproszczenie: że pierwsze wersy *Burnt Norton* rozpoczynają końcowy etap w drodze poetyckiej prowadzącej do pełnego przyjęcia spokoju chrześcijańskiej wizji świata. W takim razie jaki jest stosunek Różewicza do tego (częściowo wymyślonego) Eliota? Otóż poeta w zacytowanych tu wersach z *Et in Arcadia ego* mówiących o istocie czasu na pewno zdecydowanie przeciwstawia się religijnemu światopo-

⁵⁶ Przybylski, „*Et in Arcadia ego*”, s. 156.

⁵⁷ Wolę tu przekład Niemojowskiego, ponieważ użyty w nim wyraz „odkupić” lepiej odpowiada oryginalnemu „redeem” niż słowo „okupić” w tłumaczeniu Miłosza.

⁵⁸ Scofield, *op. cit.*, s. 202.

⁵⁹ Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*.

gładowi autora *Czterech kwartetów*. Trudniejszy do ustalenia jednak jest ton tej „odpowiedzi”. Spróbujmy umieścić ją obok innej o podobnym charakterze: „odłóż to piękne / stare porównanie”. Dantowskie pojęcie kobiety – przewodniczki duchowej, które pojawia się także u późnego Eliota, szczególnie w *Sro-dzie Popielcowej*, i które owocowało w porównaniach typu „kobieta jest jak kwiat” (R 2, 72), Różewicz odrzuca na rzecz bardziej przyziemnych i czasami odpychających obrazów „portowej dziewczki” (R 2, 71) i „tłustych” kobiet, „czar-nych i błyszczących jak foki” (R 2, 69)⁶⁰. Odrzuca, bo nie chce przyjąć fałszu. Lecz „stare porównanie” było „piękne” i Różewicz odrzuca je nie z pogardą lub ze złością, lecz z uznaniem i żalem. Podobnie jest z całym pięknem Włoch: wypowiadający się podróżnik nie wstydzi się swego płaczu wzruszenia i żalu. Przybylski na ogół jest wrażliwy na ten wątek elegijny w poemacie, lecz nie podkreśla go w wypadku „odpowiedzi” Eliotowi na temat czasu. Sądzę, że tu też mamy do czynienia nie z ostrym atakiem na kłamcę, lecz z bolesnym przedstawieniem rozpaczliwej wizji świata przez człowieka, który musi być do końca prawdomówny, a wolałby móc się zgadzać ze światopoglądem wybrane-go przez siebie przeciwnika.

W rozważaniach nad poematem Różewicza *Et in Arcadia ego* Przybylski omawia stosunek poety do Eliota w podrozdziale noszącym tytuł *Walka z Aniołem*. Jest to wyraźne odesłanie nie tylko do biblijnej walki Jakuba, ale również do wiersza Różewicza noszącego ten sam tytuł (z tomu *Zielona róża*), gdzie, jak się wydaje, uczestnikami walki są poeci. „Jakub” to ten, który usiłuje przypinać drugiego do ziemi, na śmietniku, gdzie „ślina krew i żółć / leżały wymieszane / z gnojem słów”. „Aniołem” jest ten, który – jak mówi poeta: „zmógł mnie wreszcie” i „wstępował w niebo poezji”. Lecz zgodnie z biblijną opowieścią, „Jakub” w końcu zwycięża: „złapałem go za nogę / spadł na mój śmietnik” (R 2, 6).

Co prawda, omawiany wiersz Różewicz adresował przede wszystkim do Przybosa⁶¹. Wydaje się jednak, że utożsamienie zapaśników poetyckich z Ró-zewiczem i Eliotem jest trafnym chwytem interpretacyjnym. Właściwie „śmiet-nik” jest miejscem wspólnym obu poetów. Różewicz czuje się jakby „u siebie” w jałowej ziemi Eliota, natomiast za żadną cenę nie da się zaciągnąć w metafizyczne lub poetyckie niebo, jakkolwiek boleśnie odczuwa jego brak. Prawdopodobnie mają rację ci krytycy, którzy widząc prostą linię rozwoju w poezji Eliota twierdzą, że poszukiwanie religijne widoczne jest w jego twórczości od początku. Sam poeta, na stwierdzenie I. A. Richardsa, że w *Ziemi jałowej* następuje „oddzielenie poezji od wszelkiego rodzaju wiary”, odpowiedział, iż wątpienie też jest pewną odmianą wiary⁶². Lyndall Gordon znajduje w listach i wczesnych pismach poety przekonujące dowody, że myślał on o nawróceniu religijnym, kiedy jeszcze mieszkał w Stanach, i że otwarcie chrześcijańskie wątki zostały najprawdopodobniej usunięte z *Ziemi jałowej* przez Pounda⁶³. Te-

⁶⁰ Cały niby realistyczny opis Neapolu jest przemyślany tak, by przekazać pewną wizję świata współczesnego. Podobnie pojawiające się w poemacie obrazy kobiet są typami – w nie mniejszym stopniu, choć na inny sposób niż Dantowski ideał.

⁶¹ Zob. T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 190. — M. Rychlewski, *Różewicz i Przybós albo walka Jakuba z Aniołem*. W zb.: *Śladami człowieka książkowego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. T. Mizerkiewicz. Poznań 1997.

⁶² Referuję za: Scofield, *op. cit.*, s. 178.

⁶³ Gordon, *op. cit.*, s. 87–95 oraz 114–116.

matyka dzieł Eliota w zasadzie pozostaje zawsze ta sama; lecz podejście do problematyki z całą pewnością zmienia się w późniejszej twórczości i z tym późniejszym Eliotem nie znajduje Różewicz wspólnego języka. W poemacie *Et in Arcadia ego*, można mniemać, próbuje jakby uchwycić Eliota za nogę i przyciągnąć go z powrotem na miejsce, gdzie mogą rozmawiać – na śmietnik⁶⁴.

Zanim skończę rozważania nad obecnością Eliota w twórczości Różewicza, sądzę, że parę słów należy poświęcić garstce krytyków angielskich, których spostrzeżenia rzucają nieco inne światło na omawianą tematykę. *Rozmowa z księciem*, będąca jednym z przedmiotów rozważań w pierwszej części tego artykułu, przyciąga także uwagę Edwarda Rogersona. Dopatruje się on w tym wierszu ech przede wszystkim *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*, lecz również *Ziemi jałowej* i wczesnej poezji Eliota w ogóle. Krytyk chwali Adama Czerniawskiego za przekład, w którym wykorzystuje on angielskie źródła dostosowując się do „wzorców i rytmów poezji Eliota”. Komentując znaczenie Eliota w *Rozmowie z księciem* Rogerson jednak zdecydowanie preferuje polskiego poetę. „Apokaliptyczny pesymizm” angielskiego twórcy widzi jako objaw „charakterystycznego dla zachodniej cywilizacji pobłażania samemu sobie”. Kontekst zapożyczonych od Eliota fraz Różewicz „subtelnie podważa”. Nieco późniejszy wiersz *Streszczenie* jest dowodem tego, że „jeżeli Różewicz znalazł nauczyciela, to w samym sobie”, ponieważ angielski poeta, według Rogersona, nie nadaje się na mistrza⁶⁵.

Wątpię, czy Różewicz kiedykolwiek szukał w Eliocie (lub w kimkolwiek) mistrza. Sposób, w jaki nawiązuje do jego twórczości w tym wierszu i w innych, nie sugeruje relacji ucznia do nauczyciela – chyba że to uczeń wyjątkowo pewny siebie! Ciekawe jednak w świetle naszych wcześniejszych rozważań jest spojrzenie Rogersona. Jego niechętny stosunek do Eliota być może daje się wytłumaczyć tezą zaproponowaną w eseju pióra Johna Osborne’a w tym samym zbiorze⁶⁶. Wiersz Różewicza *Warkoczyk* jest dla krytyka przykładem wstrzemięźliwości i literackiego *decorum*, których brak w poezji brytyjskiej. Oczyszczony, surowy język Różewicza przeciwstawia Osborne „dekadencji” angielskiej poezji, która, jego zdaniem, nie nauczyła się odpowiednio się wyślawiać w obliczu straszliwych wydarzeń naszego wieku.

W postawie tych dwóch krytyków przejawia się pewne odczucie nieprawdziwości, niefrasobliwości poezji angielskiej w porównaniu z poezją Różewicza. Czy liryka angielska zasłużyła na tego typu zarzuty, nie jest najważniejszym pytaniem w tym miejscu. Ważne jednak jest, czy takie odbieranie poezji angielskiej (tu: Eliota) przez wspomnianych krytyków pokrywa się z odbiorem Różewicza. Czy on również czytając starszego poetę odczuwa ów niedosyt, znajduje ów brak należytej powagi w podejściu do swych czasów?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba wspomnieć o jeszcze jednym wątku w *Et in Arcadia ego*, który pojawił się tu już przy dyskusji nad wierszem *Głosy*. Tam rozważaliśmy możliwość, że „ja” liryczne nie pozwala wypowiadać się

⁶⁴ Warto przypomnieć sobie w tym miejscu wyznanie (powtórzone w późniejszym wierszu *Rocznica*) z *Opowiadania dydaktycznego* (*Nic w płaszczu Prospera*, 1963): „poeta śmietników jest bliżej prawdy / niż poeta chmur” (R 2, 114). Wiersze te Drewnowski (*op. cit.*, s. 88, 193) i Rychlewski (*op. cit.*, s. 77) także rozpatrują w porządku polemiki Różewicza z Przybosiem.

⁶⁵ E. Rogerson, *Anti-Romanticism: Distance*. W zb.: *The Mature Laurel*, s. 215–216.

⁶⁶ J. Osborne, *Pigtail*. W: jw.

komuś, kto mówiąc o totalnym spustoszeniu ludzkiej egzystencji nie ma za sobą takich straszliwych doświadczeń, jak polskie pokolenie wojenne. Inna interpretacja jednak podkreślałaby zaskoczenie spowodowane niesłychaną aktualnością poezji napisanej prawie ćwierć wieku wcześniej i w najzupełniej innych realiach. Jak sądzę, podobny dualizm można zauważyć w obecności Eliota w *Et in Arcadia ego*.

Polskie pochodzenie bohatera lirycznego tego wiersza jest ważnym elementem integracyjnym w jego szczątkowej tożsamości. Z lekką pogardą opowiada o turystach-Amerykanach, którym trzeba wyjaśnić znaczenie zwycięstwa Sobieskiego pod Wiedniem. Owej pogardzie towarzyszy również świadomość, że jego kraj nie cieszy się aprobatą neapolitańczyka – cytat z Goethego: „Zawsze śnieg, drewniane domy, wielka ignorancja” (R 2, 84), występuje odpowiednio po niemiecku i po włosku, ale nie po polsku! Przybysz z Polski nie może zapomnieć, że:

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy. [R 2, 82]

Ów autocytat z jednego z pierwszych opublikowanych wierszy Różewicza⁶⁷ podkreśla wciąż aktualny uraz spowodowany wojną. Wiąże się z powtarzającymi się obrazami głów w poemacie: melony leżące „głowa na głowie i głowa przy głowie”; „ślepe głowy kokosowych orzechów / [...] / rozłupane ze śliną w białym wnętrzu” (R 2, 65); „kretyn z olbrzymią głową / [...] / z głową z której sączy się ślina” (R 2, 69); wreszcie podpowiadane przez Eliota „olbrzymie kukły z potwornymi głowami” (R 2, 82). Tylko kiedy te „upiory [...] spały” (R 2, 81), był możliwy płacz nad pięknem Włoch.

W dialogu Różewicza z kulturą nie udaje się tych upiorów uspić na długo. Nie wiadomo mi, czy zna on eseje Eliota *Notes Towards the Definition of Culture*⁶⁸; przynajmniej nie wypowiadał się na ich temat. Gdyby je znał, to zapewne zgadzałby się z George'em Steinerem, że trudno mówić o kulturze chrześcijańskiej w świecie, który widział Oświęcim. W esejach zatytułowanych *W zamku Sinobrodego* (w oryginale: *In Bluebeard's Castle* – z oczywistą aluzją do Eliota w podtytuł: *Some Notes Towards the Re-definition of Culture*) oburzony Steiner zastanawia się, jak poeta mógł zaledwie trzy lata po wojnie napisać książkę o kulturze, wspominając o losach narodu żydowskiego tylko w jednym przypisie. Jak można było zaproponować chrześcijański ład jako ideał społeczny, kiedy „Holocaust podał w wątpliwość samą naturę chrześcijaństwa i jego rolę w historii Europy”?⁶⁹ Jakkolwiek w wielu miejscach argumentacja Steinera jest wysoce dyskusyjna⁷⁰, to emocja i byskotliwość jego retoryki są tak przekonujące, że trudno im nie ulec.

Omijając uwypuklenie losu Żydów w polemice Steinera z Eliotem, wydawałoby się, że polski poeta, który osiągnął wiek dojrzały w czasie wojny właśnie

⁶⁷ *Maska*, z tomu *Niepokój*, 1946. Na ten autocytat zwrócił też uwagę Przybylski („*Et in Arcadia ego*”, s. 163).

⁶⁸ Th. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*. London 1948.

⁶⁹ G. Steiner, *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przedefiniowania kultury*. Gdańsk 1993, s. 42 (tłum. O. Kubińska).

⁷⁰ L. Elektorowicz (*O dwu próbach zdefiniowania kultury*. W: *Anglosaskie Muzy*) ostro krytykuje wywód Steinera udowadniając niesłuszność jego zarzutów wobec Eliota.

w kraju najdotkliwiej doświadczonym wydarzeniami, o których mowa, miałyby wystarczające powody, by z takich względów odwrócić się od Eliota, jeżeli prawdą jest, że angielski poeta zlekceważył znaczenie Oświęcimia⁷¹. Należy jednak pamiętać, iż omawiane tu eseje powstały po wojnie, natomiast interesująca Różewicza poezja należy w większości do okresu międzywojennego. I jeśli chodzi o ową poezję, wydaje się, że pomimo strasznych przeżyć, które kształtowały jego świadomość i zadecydowały o charakterze jego własnej poetyki, Różewicz nie formułuje wobec Eliota takich zarzutów jak Steiner i inni anglojęzyczni krytycy. Nie zarzuca mu niefrasobliwości, braku wrażliwości ani dekadencji. Przeciwnie, zdaje się widzieć niesłychaną aktualność poezji napisanej dawno przed wojną, która spustoszyła Polskę. Dialog, który nawiązuje z Eliotem, okazuje się wyjątkowo twórczy – czy się z nim zgadza, czy nie. I chociaż „rozmowa” przeradza się czasami w spór, jest on, moim zdaniem, raczej smutny niż „zaciekły”, jak chce Burkot; a przede wszystkim nie jest powodowany takimi półmoralnymi zarzutami, jakie wytaczają Eliotowi niektórzy krytycy angielscy.

Gdyby Różewicz chciał zagłuszać głos Eliota przez ironiczne i gniewne cytowanie go w swojej twórczości, odmawiając mu prawa wypowiedzania się, można by to nazwać „zaciekłością”. Dość zadziwiającym wnioskiem naszych dociekań jest jednak to, że nawet we wczesnym powojennym wierszu *Głosy* poeta przede wszystkim przejmując od Eliota obrazy i postawę wobec świata, które pomagają mu w wyrażaniu własnej wizji. Nie sądzę, by tu można było mówić o wzgardzie lub odrzuceniu Eliota. Być może Różewicz nawet dostrzega u niego walory zlekceważone lub nie zauważone przez anglojęzycznych rodaków poety. I jeżeli w *Rozmowie z księciem* „podważa kontekst” cytatów z *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*, jak powiada Rogerson, to należy pamiętać, o czym wcześniej była mowa, że sam Eliot ten kontekst podważa. Ironiczny stosunek autora do małego świata zamieszkiwanego przez bohatera, który sam jest obciążony poczuciem własnej śmieszności, stanowi punkt wyjścia dla Różewicza. Być może więc, że „podważanie kontekstu” wiersza Eliota należy rozumieć nie jako kpinę z nieświadomego angielskiego dekadenta, lecz raczej jako pójście dalej w kierunku przez niego wskazanym. Wiele razy w tych rozważaniach dochodziliśmy do podobnego wniosku.

Gdy myślimy o całym obszernym dorobku poetyckim Różewicza, wydaje się, że wyraźnych aluzji do twórczości Eliota jest w istocie niewiele. Jednak po niniejszym krótkim przeglądzie materiału okazuje się, że miejsca, gdzie Różewicz nawiązuje dialog z Eliotem, wprowadzają czytelnika w sam środek jego pracy poetyckiej. Tematyka omówionych wierszy wiąże się z głównymi pyta-

⁷¹ Słusznie zauważa Elektorowicz (*ibidem*), że Eliot nie wymienia żadnych poszczególnych zbrodni drugiej wojny światowej, chociaż wyraźnie przeciwstawia się złu nazizmu i stalinizmu. Gdyby miał się skupić na zbrodniach, dlaczego miałby poprzestać na Oświęcimiu? Jak sądzę, Eliot nie był wcale obojętny na tragiczne w wyniku wojny losy wielu narodów. Opublikowana przez wydawnictwo Faber książka *The Dark Side of the Moon*, opatrzona jego wstępem, jest dowodem wrażliwości na cierpienie Polaków wywiezionych przez Sowietów w czasie wojny. *Notes Towards the Definition of Culture*, z końcowym szkicem *The Unity of European Culture*, można by odczytać jako heroiczną próbę odbudowania świata, zniszczonego zresztą nie tylko przez wojnę, ale również przez nieograniczony materializm. Nie jest to reakcja mniej ludzka i godna niż reakcja tych, którzy twierdzą, jak Steiner, że weszliśmy już w rodzaj „postkultury”, w której chrześcijaństwo nic nie ma do powiedzenia.

niami twórczości Różewicza: kim jest człowiek i jaka jest rola poety i poezji? Tematyka ta oczywiście nie stanowi terytorium wyłącznie tych dwóch poetów i nie chcę twierdzić, że nawiązania do Eliota określają cały dorobek Różewicza. Jednakże z myślenia o tym, jak obaj poeci oświetlają się wzajemnie, wyłania się wiele ciekawych możliwości interpretacyjnych. Stosunek Różewicza do Eliota wiąże się z ogólną postawą polskiego twórcy wobec tradycji literackiej i z rolą aluzji w jego wierszach. Mieści się, jak wskazano, w szeregu wypowiedzi na temat Poety. W twórczości Eliota znajduje Różewicz mnóstwo obrazów, które zdają się grać w jego podświadomości nie tylko we wskazanych miejscach, ale przez cały ciąg rozwoju jego poezji. Np. obraz „wydrążonych ludzi” w kształcie „gipsowych figur” albo „prawdziwych atrap” powtarza się w wielu miejscach (opis „ludzi [...] wypchanych swoim doświadczeniem” <R 1, 458> w *Spojrzeniach* jest szczególnie bliski Eliotowskiego obrazowania). Podobnie – obrazy przypominające Londyn albo Boston Eliota pojawiają się często, przeważnie w opisach włoskich miast. Stało się to jasne przy analizie *Et in Arcadia ego*; innym przykładem byłby *Acheron w samo południe* z tomu *Twarz trzecia*:

spłynęły zeszłoroczne śniegi
gazety były białe
pozbawione liter i tytułów
czy pan lubi śpiew uliczny
– zwrócił się do mnie nagle
jakiś nieznajomy – [R 2, 123]

Trudno tu nie przypomnieć sobie „nierzeczywistego Miasta / Pod mgłą brunatną zimowego świtu” (E 104; tłum. Cz. Miłosz) i przypadkowego spotkania na ulicy Londynu w *Ziemi jałowej*, choć tamto spotkanie było z kimś jakoś znajomym. Zaryzykuję również stwierdzenie, że w słowach zamykających wiersz *Na odejście poety i pociągu osobowego* (z tomu *Twarz trzecia*), chociaż obraz jest zupełnie inny, słychać jakby dalekie echo słynnego przesłania *Wydrążonych ludzi*, mówiącego, że świat się kończy „Nie hukiem, ale skomleniem” (E 161; tłum. Cz. Miłosz). Kiedy poeta wypowie swoje ostatnie słowo i zostawi świat bez poezji, powiada Różewicz, nie należy się spodziewać, że będzie coś „budującego”:

prawdopodobnie
odejdzie
tak
jak odchodzi opóźniony
pociąg osobowy
z Radomska do Paryża
przez Zebrzydowice [R 2, 226]

Przykłady można by mnożyć. Różewicz bynajmniej nie zgadza się we wszystkim z Eliotem: z rozważań nad *Et in Arcadia ego* wynika, że są dziedziny, gdzie zdecydowanie nie może iść za nim. Tematyka podejmowana przez polskiego poetę i jego postawa wobec współczesnego życia często zbliżają tych twórców, lecz duchowe ujęcie natury człowieczej, do którego Eliot wreszcie dotarł, jest przedmiotem ostrego ataku ze strony Różewicza. Pociąga ono za sobą wiarę w możliwość pokonania czasu, którą Różewicz kategorycznie odrzuca. Jest związane z koncepcją kobiety i ciała, z którą to koncepcją Różewicz się nie zgadza. Jednak przez całą twórczość polski poeta zdaje się liczyć z Elio-

tem, biorąc go sobie raz za sojusznika, raz za przeciwnika i pozwalając, aby był obecny w jego dziele w mniej lub bardziej widoczny sposób.

Potwierdzenie, że Eliot nie tylko był, ale ciągle jest dla Różewicza ważny, możemy znaleźć w wierszu napisanym całkiem niedawno: *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*⁷². Jest to utwór, w którym autor robi pewnego rodzaju rozrachunek z całą dotychczasową twórczością, cytując fragmenty własnych wierszy i próbując przybliżyć się do odległego świata kultury anglosaskiej poprzez „dialog” z malarzem. Bacon w wierszu opowiada, że wykonał większość swych obrazów „w stanie Niepokoju”. Duża litera oczywiście przywołuje na myśl później przywołany tytuł debiutanckiego tomiku Różewicza; w „sztuce mięsa kopolowania padliny” Bacona odnajduje poeta zbieżności w wyobraźni artystycznej i wyraźne pokrewieństwo z własnymi dążeniami. Jednak bariera językowa sprawia, że nie może bezpośrednio o tym mówić, dlatego motyw tłumacza jest w tym utworze istotny. „Adam” (Czerniawski) jest często proszony o pomoc. Równie ważny jak tłumacz zdaje się jednak być – Eliot. „Obaj wędrowaliśmy / przez »Ziemie jałową«”⁷³ – powiada poeta. Spotkanie, będące próbą zrozumienia siebie i zbliżenia się do innego świata, odbywa się więc na gruncie, obiegowo już metaforycznej, ziemi jałowej, lecz co ważniejsze: porozumienie następuje za sprawą samego utworu, który staje się punktem odniesienia dla obu kultur. (Nie wykluczam też możliwości, że zęby jako motyw w sztuce Bacona przywołują w pamięci Różewicza Eliotowski wiersz: „Martwa jest paszcza gór spróchniałe zęby płuć nie mogą” <E 144; tłum. K. Boczkowski>⁷⁴.)

Znana wypowiedź Eliota na temat zapożyczeń poetyckich mówi:

poeta niedojrzały naśladuje, dojrzały – kradnie. Żli poeci psują to, co wzięli, dobrzy zmieniają to na lepsze lub co najmniej na nieco inne⁷⁵.

W poezji Różewicza Eliot sam stał się źródłem twórczych zapożyczeń – i to nie tylko na poziomie krótkich cytatów. Ważna dla polskiego poety jest cała poetyka autora *Ziemi jałowej*, jego wyobraźnia i – pomimo polemicznego do niej stosunku – nawet jego metafizyka. W relacji z Eliotem ujawnia się centralny paradoks twórczości Różewicza: tęsknota do wartości, które odrzucił – Boga, kultury, tradycji, poezji. Wracając z nieco innej strony do obrazu rodziny, którym rozpoczęłam te rozważania, można powiedzieć, że u młodszego poety z kraju, o którym Eliot prawie nic nie wiedział, znalazł on przekorne spełnienie swej najbardziej znanej zasady:

Przystępując do poety bez takiego przesądu [o naczelnym znaczeniu oryginalności – J. W.] odkryjemy często, że najlepsze i najbardziej indywidualne części jego dzieła to właśnie te, w których zmarli poeci, jego przodkowie, najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność⁷⁶.

⁷² Wiersz datowany: luty 1994 – marzec 1995. W: T. Różewicz, *Zawsze fragment*. Wrocław 1996.

⁷³ *Ibidem*, s. 9.

⁷⁴ W oryginale: „*Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit*”. W przekładzie Miłosza – nie wiem, dlaczego – zębów nie ma.

⁷⁵ Th. S. Eliot, *Philip Massinger*. W: *Szkice krytyczne*. Cyt. za: Elektorowicz, *Anglosaskie Muzy*, s. 61.

⁷⁶ Th. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*. W: *Szkice literackie*, s. 2 (tłum. H. Pręcukowska).