

Recycling

Tadeusza Różewicza

jako poemat satyryczny

Literatura bez satyry i ironii, bez humoru,
komedii – co to za literatura?¹

(T. Różewicz)

Szkic ma charakter glosy do moich wcześniejszych artykułów traktujących o satyryczności i jej związkach z autotematyzmem w poezji Tadeusza Różewicza². W moim przekonaniu Różewicz, który zadebiutował jako satyryk, od satyry – rozumianej jako praktyka dyskursywna³ – w gruncie rzeczy nigdy nie odszedł, a konstytutywny dla postawy satyryka krytycyzm przenika dogłębnie całą jego twórczość, także poetycką. Niewątpliwie przed *Płaskorzeźbą* satyryczność realizowała się w poezji Różewicza w sposób bardziej zakamuflowany i powściągliwy niż w *Szarej strefie* czy *Wyjściu*, jednak również w tomach ją poprzedzających można wskazać wiele utworów o czytelnej intencji satyrycznej. Bardzo wyraźnie przejawia się ona na przykład w *Spadaniu* i *Non-stop-shows* – poematach, których satyryczności zasadza się na ironii ewokowanej m.in. przy wykorzystaniu techniki kolażu tekstowego. Charakterystyczna dla tych utworów hybrydyczność, będąca efektem wplatania w narrację liryczną różnego typu jawnych i niejawnych cytatów, jest rozpoznawalną cechą późnej poezji Różewicza, łączącą się, moim zdaniem, ze wzmożonym występowaniem – zarówno w całych

* Uniwersytet w Białymstoku, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii i Antropologii Literatury.

¹ K. Myszkowski, *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem (fragmenty)*, „Kwartalnik Literacki” 2011, nr 4, s. 20.

² E. Sidoruk, „Przecież wiersz nie ma końca”. O pewnym wątku autotematycznym w poezji Tadeusza Różewicza i *Formy satyry w poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.

³ Takie rozumienie satyry proponuje Paul Simpson w książce *On the Discours of Satire. Towards a stylistic mode of satirical humor*, John Benjamins B.V., Amsterdam/Philadelphia 2003.

zbiorach, jak i w poszczególnych utworach – żywiołu satyrycznego. To, że w ostatnich tomach żywioł ten przybrał na sile i stał się bardziej zauważalny, tłumaczyć można wyższym stopniem ukonkretnienia diagnozowanej rzeczywistości, a w konsekwencji wzrostem poziomu dezaprobaty dla ukazywanych zjawisk, które ze względu na swoją naturę prowokują do bezpardonowej krytyki.

Dając wyraz temperamentowi satyrycznemu, Różewicz często balansuje na granicy poezji, zarazem jednak konsekwentnie realizuje dążenie do poszerzania jej obszaru „na wszystkie możliwe kierunki”⁴. Utworem dowodnie świadczącym o tym, że dążenie to pozostaje w ścisłym związku z postawą satyryka, jest poemat *recycling*, stanowiący istotne ogniwo w przemianach form, w jakich postawa ta znajduje swój wyraz w różnych okresach poetyckiej twórczości autora. To właśnie w *recyclingu* Różewicz po raz pierwszy na tyle radykalnie narusza granice poezji, że uznaje za potrzebne objaśnienie struktury utworu, co czyni, wprowadzając do poematu dwa metatekstowe postscripta. Pierwsze – zamykające II część poematu zatytułowaną *Złoto* – ma jeszcze charakter wypowiedzi metapoetyckiej, w której poeta pół żartem, pół serio tłumaczy się z pisania nazbyt „długiego wiersza”. Drugie „PS” jest już *stricte* dyskursywnym komentarzem na temat formy *recyclingu*, stanowiącym swoisty łącznik między trzyczęściowym tekstem głównym a dopełniającym go na płaszczyźnie ideowej wierszem *Unde malum?*. Warto zauważyć, że charakteryzując strukturę gatunkową utworu i objaśniając jej funkcje, poeta wyznacza kierunek lektury, jak gdyby zakładał, że sens jego działań mógłby nie zostać uchwycony przez czytelników:

Recykling składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu... Obłęd człowieka CJS bierze się z obłąkanego mózgu zwierzęcia. BSE zwraca się przeciwko człowiekowi. Przestępca nie-moralność nauki miesza się z polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani „sumienie”, ani zdrowy rozum nie dają gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... Pytanie filozofów i „zwykłych ludzi” – *unde malum?*, skąd się bierze zło? – znajduje odpowiedź może bardzo pesymistyczną i dla człowieka nieprzyjemną⁵.

Jak wynika z postscriptum, status „wiersza” przypisuje autor tylko II części utworu, I i III kwalifikuje zaś jako gatunek poezji „wirtualnej”, określając ponadto formę *Mięsa* mianem „informacyjnego śmietnika”. Niewątpliwie spośród

⁴ Chciałbym się jeszcze pośmiać... Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Ewa Likowska, „Przegląd” 2001, nr 2, s. 3.

⁵ T. Różewicz, *recycling*, [w:] tenże, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 65. Lokalizację kolejnych cytatów z poematu odnotowuję w tekście głównym, podając numer strony.

trzech części *recyclingu* właśnie *Złoto* najbardziej przypomina swoją strukturą wcześniejsze poematy Różewicza, takie jak *Spadanie* czy *Non-stop-shows*. Mamy tu do czynienia ze stosunkowo spójną narracją liryczną, przedstawiającą w tonie gorzkiej ironii wiek XX jako epokę naznaczoną przez Holocaust, a zarazem niezdolną sprostać etycznie doświadczeniu Zagłady. „Długi wiersz” rozpoczyna się cytatem z *Przemian* Owidiusza: „Aurea prima sata est aetas [...]”, wprowadzającym metaforę „złotego wieku”, która w toku opowieści o złocie zrabowanym przez nazistów w czasie II wojny światowej ulega udosłownieniu. Oto bowiem u schyłku XX stulecia:

dziwne znaki pojawiły się
na sztabach złota
w sejfach Riksbanku
centralnego banku Szwecji
złoto zaczęło płakać
krwawymi łzami
by ukryć ten fakt
Riksbank poprosił
centralny bank szwajcarski
o usuwanie ze sztab złota
niemieckich znaków
identyfikacyjnych
i zastępowanie ich
pieczęciami szwedzkimi

(s. 44)

W *Złocie* satyryczność wtapia się w poetycką tkankę tekstu, realizując się poprzez sarkastyczną ironię ewokowaną na różnych jego płaszczyznach. Efekt sarkastyczno-ironiczny, który zasadza się w znacznej mierze na wspomnianym chwycie udosłownienia metafory „złotego wieku”, a także na realizacji metafory „złoto zaczęło mówić”, stanowiącej dominantę kompozycyjną tej części poematu, jest konsekwentnie wzmacniany na płaszczyźnie stylistycznej. Ironia i sarkazm wybrzmiewają również „lokalnie”, a ich źródłem jest m.in. gra zleksykalizowanymi metaforami, wytwarzająca napięcie między znaczeniem dosłownym i przenośnym:

złoto „wyprane” w Europie i Ameryce
pokrywa się plamami
krwawi
kasy pancerne
są zamknięte jak komory gazowe
ale słychać zgrzytanie zębów
stłumione krzyki
z sejfów wydobywa się
duszy zapach padliny
sączy się trupi jad
krew

złoto „wyprane” w Szwajcarii
rozkłada się i gnije
w aseptycznej Szwecji
(s. 45)

Istotną rolę w generowaniu ironii odgrywa także powracająca w kilku wariantach fraza: „a może / Holocaustu nie było”, „Holocaustu nie było”, „ale Holocaustu przecież nie było”, „a Holocaustu raczej nie było”. Ufundowany na powtórzeniu sarkastyczno-ironiczny ton tego swoistego refrenu, wzmocniony dodatkowo przez konteksty, w jakich się on pojawia, ze szczególną siłą wybrzmiewa w zakończeniu *Złota*:

w II wojnie światowej Szwecja
była neutralna
a Holocaustu raczej nie było
złote było milczenie świata
(s. 52)

Intencja satyryczna manifestuje się w II części *recyclingu* wyraziście i zarazem powściągliwie. Całość utrzymana jest w tonacji poważnej, a sarkazm i ironia, wyrażające krytyczną postawę podmiotu, dochodzą do głosu w sposób subtelny i wyrafinowany. Dogłębnie przenikają rzeczową, pozornie beznamiętną relację, zaś sygnalizujące je przejścia do innego rejestru stylistycznego mają dyskretny charakter:

coraz częściej czyta się na murach
naszych miast napisy po polsku
„żydzi do gazu” i po niemiecku „Juden raus”
to lekkomyślni młodzieńcy
to źle wychowani chłopcy dzieci
rysują gwiazdę dawida
powieszoną na szubienicy
(s. 47)

Nie oznacza to bynajmniej, że w *Złocie* Różewicz w ogóle unika ostrego i dosadnego obrazowania. Na przykład, realizując metaforę „złoto zaczęło mówić”, porównuje kasy pancerne do komór gazowych i pisze o wydobywającym się z sejfów „dusznym zapachu padliny” i sączącym się z nich „trupim jadzie”, ale nie mniej skuteczny efekt uzyskuje także wtedy, gdy sięgając po eufemizm, nazywa szabrowników „poszukiwaczami złota”:

zaraz po wojnie
pojawił się u nas poszukiwacze złota
„uzbrojeni” w łopaty kilofy
miski sita
szukali złotych żył
złotego piasku

złotych zębów
w złotodajnych Oświęcimiach
Majdankach Treblinkach

(s. 49)

Żywiół satyryczny w II części *recyclingu* nie niszczy poetyckiej tkanki wiersza, gdyż wtapiając się w nią, zostaje niejako okiełznany przez liryzm⁶. W odróżnieniu od *Mody i Mięsa*, w *Złocie* dominuje głos podmiotu lirycznego, a wyraźnie wyodrębnione „cudze” słowo pojawia się stosunkowo rzadko. Narracja liryczna wskazuje przy tym na tożsamość osoby mówiącej w wierszu z jego autorem, czego wyraźnym znakiem jest wątek dotyczący rozpadu formy wiersza. Refleksja metapoetycka łączy się ściśle z satyryczną, ześrodkowaną na problemie moralnej odpowiedzialności za stosunek do Holocaustu i jego ofiar.

Pojawiający się kilkakrotnie w różnych wersjach językowych motyw „długiego wiersza” („long poems”, „das lange Gedicht”) wyłania się w efekcie gry słów i ma swoje źródło w przywołanym dosłownie zdaniu (prawdopodobnie tytule artykułu) z „Newsweeka”:

„long poems”
„Newsweek”: „Nazi-Gold
auch in Portugal
das lange Gedicht”

„Wiersz się wydłuża rozpada”, ponieważ rozsadza go temat, którego „nie można”, jak pisze poeta w zamykającym *Złoto* postscriptum, zawrzeć w krótkiej i zwartej formie:

jaki to długi wiersz! i tak się
dłuży dłuży czy to „mistrza” nie nudzi
czy nie można tego zmieścić
w japońskim haiku? Nie można.

(s. 53)

„Nie można” nie tylko dlatego, że się nie da, ale przede wszystkim dlatego, że nie wolno. Etyczny wymiar poezji jest bowiem nadrzędny wobec jej wymiaru estetycznego. Paradoksalnie jednak wątek autotematyczny pełni w *Złocie* funkcję integrującą, przyczyniając się do tego, że mimo tendencji do rozpadu, II część *recyclingu* zachowuje „jeszcze strukturę długiego «wiersza»” (s. 65).

⁶ Taka charakterystyka relacji satyra – poezja w *Złocie* może się wydawać nie do końca fortunna w kontekście takich wypowiedzi Różewicza, jak np. końcowy fragment poematu *zawsze fragment*, w którym poeta w sposób ironiczny daje wyraz trosce o poetyckość wiersza: „tu zauważyłem / że z nadmiaru gorliwości / niszcę delikatną tkankę poezji / i konstrukcję wiersza / więc kończę i stawiam kropkę / (*Quandoque bonus...*)” (T. Różewicz, *zawsze fragment*, [w:] *tenże, zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 26–27). Nie znajduję jednak lepszej formuły, przy pomocy której można by tę relację opisać.

Sklasyfikowana przez Różewicza jako gatunek poezji „wirtualnej” I część *recyclingu* zatytułowana *Moda* (1944–1994) różni się od *Złota* zarówno kompozycyjnie, jak i stylistycznie. Ironia wyłania się tu w efekcie dysonansowego zderzenia dwóch rzeczywistości – obozu koncentracyjnego z okresu II wojny światowej oraz współczesnej, której ludyczno-konsumpcyjny charakter lapidarnie ujmuje następujący dwuwiers:

przyłącz się do nas
będzie weselej
(s. 4)

Moda zbudowana jest na zasadzie kontrastu, który na płaszczyźnie kompozycyjnej realizuje się przez naprzemienne ukazywanie rzeczywistości obozowej oraz konfrontowanej z nią rzeczywistości współczesnej. Przeciwwstawienie to podkreśla dwukrotnie powtórzona fraza „po pięćdziesięciu latach”, oddzielająca opisy ubioru więźniów obozu od charakterystyki tendencji w modzie współczesnej, a jego sarkastyczno-ironiczny wydźwięk wzmacnia kontrast uwidaczniający się w stylistyce opisów. Fragmenty, w których opisywana jest „moda obozowa”, utrzymane są w konwencji rzeczowej relacji wspomnieniowej:

ona dostaje do męskiej koszuli
podarte kalesony
stare podarte spodnie
i bluzę z rosyjskiego żołnierza
ma na białym płótnie gwiazdę
nie-Żydówki mają czerwony trójkąt
na ogolone głowy szmaty
mam wrażenie że jestem
na balu maskowym
orkiestra gra
Góralu, czy ci nie żal
niektóre załatwiały się do misek
z których jadły zupe
(s. 41)

Natomiast opisy aktualnych tendencji obowiązujących w modzie lat 90. zasadzają się na balansującym na pograniczu pastiszu i parodii naśladowaniu gazetowo-telewizyjnego stylu prezentacji mody:

nawet największe elegantki
mają w szafach jesienne lub zimowe
szynele czy kurtki „bosmanki”
połyskujące dwoma rzędami guzików
bluza marynarza kurtka bosmana
czy lotnika czapka oficera
kombinezon pilota ciągle mają

wierne wielbicielki już nie tylko
młodociane miłośniczki „patek”
sięgają po wojskowy styl

(s. 41)

W wyniku zestawienia dwóch tak odmiennych treściowo i stylistycznie obrazów tytułowy „recycling” nabiera znaczenia przenośnego i ironicznego zarazem. Tym samym idea powtórnego wykorzystywania zużytych produktów odsłania swoje bynajmniej nie pozytywne aspekty, w efekcie czego obnażona zostaje dehierarchizacja wszelkich wartości, łącząca się ściśle z niepamięcią o przeszłości.

W kolejnych partiach *Mody*, ukazujących świat współczesny, pojawiają się także dosłowne „cytaty z rzeczywistości”, a konkretnie z niemieckiej prasy. W pierwszym jest mowa o nowych trendach w modzie, drugi to anons „matrymonialny” silnej, zmysłowej, pięknej blondynki, lubiącej teatr, muzykę, literaturę, taniec, narty, tenis i saunę oraz poszukującej mężczyzny, który miałby ochotę poznać ją na jej „kobiecej planecie”. Efekt sarkastyczno-ironiczny, który Różewicz osiąga, umieszczając pomiędzy tymi cytatami fragment zawierający wyzwiska, jakimi obrzucano kobiety w Oświęcimiu, zostaje wzmocniony przez obecność wśród szeregu obelżywych przezwisk słownictwa „garderobianego”: „du vollgestopfter Strumpf” („ty rozciągnięta pończochy”), „alter Hut” („stary kapeluszu”) czy „alte Waschkommode” („stara komoda na brudną bieliznę”).

Część pierwszą *recyclingu* zamyka parodystyczny przegląd „kolorowej” prasy, który w kontekście otwierających *Modę* opisów wyglądu więźniów obozu brzmi szczególnie kąśliwie:

na ogolonej niedawno
do filmu głowie
wyrósł jej już gustowny język
a wspaniałe ciało opina
różowe bikini i osłania
duży ręcznik kąpielowy

(s. 43)

Naśladując gazetowy styl, Różewicz niejako oddaje głos współczesnej rzeczywistości, aby sama dopisała autokompromitującą puentę:

największym błędem jest
łączenie kolorów ciepłych z zimnymi
np. ciepłej pomarańczowej szminki
z zimnym różem na paznokciach
ciepłej makowej czerwieni
z zimną wiśnią
miedzianej pomadki
z cyklamenowym lakierem

(s. 43)

Parodia, występująca w *Modzie* lokalnie i przejawiająca się za pośrednictwem subtelnej ironii, w trzeciej części *recyclingu* staje się zasadniczym nośnikiem intencji satyrycznej, jest przy tym znacznie łatwiej uchwytna i bardziej szydercza. Zgodnie z określeniem Różewicza zawartym w postscriptum, *Mięso* ma formę pozbawionego centrum „informacyjnego śmietnika”. Na ów „śmietnik” składają się m.in. dosłowne i sparafrazowane cytaty z prasy, zawierające rewelacje na temat choroby „szalonych krów” i związanych z nią afer, a także doniesienia o osiągnięciach brytyjskich naukowców w dziedzinie klonowania, przeplatane ewokującym ironię refrenem: „w Paryżu wyrażono ubolewanie”. Obok informacji objaśniających medyczny fenomen określany jako „syndrom Creutzfeldta-Jakoba” czy opisujących eksperyment polegający na wszczepieniu krwi ludzkich genów, zamieszczone zostały dane statystyczne odnośnie zachorowań na BSE, liczby sztuk bydła przeznaczonego do uboju oraz spożycia wołowiny. Przedrzeżniając styl massmediów, Różewicz naśladuje i wyolbrzymia do absurdu takie jego cechy, jak występowanie obok siebie informacji ważnych i błahych oraz nastawienie na sensację. Doskonałym przykładem jest tu fragment, w którym ironiczna parafraza doniesienia o tym, że:

firma produkująca gotowe pokarmy
dla zwierząt domowych Kici Kici
zapewnia swoich klientów że nigdy
nie użyła do swej produkcji
odpadów zwierzęcych z Wielkiej Brytanii
(s. 56)

przechodzi w absurdalną enumerację, zwieńczoną purnonsensową rymówką:

a jednak zarazek wołowiny
przenosi się na inne żywe istoty
na jednej z farm zwariowały norki
w Anglii zdechła puma
kilka antylop i 48 kotów
kolorowa prasa donosi
wściekła się pewna księżniczka na dworze
a jedna krowa w oborze
zaczęła śpiewać:
„na łące pełnej traw i ziół
im Landkreis Hannover
zwariował nagle piękny wół
w mózgu miał gąbkę pełną dziur

księżniczka długo się wściekała
aż wreszcie książkę napisała
krowka machnęła raz ogonem
oddała ducha razem z prionem”
(s. 57)

Wyzyskując ludyczny potencjał parodii, Różewicz daleki jest jednak od zabawiania czytelnika. Zaznaczająca się wyraźnie w trzeciej części *recyclingu* ludyczność zdecydowanie podporządkowuje się intencji satyrycznej i jest wobec niej służebna, znajduje też przeciwwagę w kąśliwej ironii i sarkazmie. Co więcej, by obnażyć szaleństwo współczesnego świata, Różewicz nie tylko przedrzeźnia jego głosy, ale też sięga po słowa ostre i dosadne:

wymóżdżano embriony i noworodki
robiono maseczki na mordy
milionerów kurew i gangsterów
(s. 63–64)

Swoją strukturą III część *recyclingu* zapowiada tendencje, które w kolejnych tomach poetyckich Różewicza przybierają na sile. Przedrzeźnianie głosów współczesnej rzeczywistości, swoista ludyczność, a także – tak drażniące niektórych krytyków – dosadność stają się znakiem rozpoznawalnym późnej poezji Różewicza, w której żywioł satyryczny manifestuje się niejednokrotnie w czystej postaci, niezłagodzony domieszką liryzmu.

Poemat *recycling* jest utworem, w którym konstytutywna dla poezji Różewicza satyryczność przejawia się w sposób niezwykle wyraźny i zróżnicowany. Jak w soczewce skupiają się w nim wszystkie cechy znamienne dla Różewiczowskiej satyry, zarówno tej przenikającej wcześniejszą twórczość poety, jak i tej stanowiącej zasadniczy komponent *Szarej strefy*, *Wyjścia* czy zdominowanego przez parodię tomu *Kup kota w worku*. Ze względu na zróżnicowanie tonacji i wielość środków, za pośrednictwem których manifestuje się w *recyclingu* satyryczność, a także ostentacyjne balansowanie na granicy poezji, poemat ten można uznać za utwór przełomowy w procesie przemian, jakim ulegała satyra w poezji Różewicza.

Na przykładzie *recyclingu* widać bardzo wyraźnie, że najlepsze efekty artystyczne jako satyryk osiąga Różewicz wówczas, gdy nie występuje wyłącznie w tej roli, a przejawiająca się w jego utworach satyryczność znajduje kontrapunkt w liryczności. W moim przekonaniu jest on mistrzem satyry sarkastycznej, poważnej i zaangażowanej, co nie pozostaje bez związku ze swoistym poczuciem humoru, które sam poeta tak oto charakteryzuje:

Ja sam nie jestem człowiekiem śmiechu, jestem raczej człowiekiem uśmiechu i uśmiechów. Nigdy nie ryczałem ze śmiechu, nie umierałem ze śmiechu, nie pękałem ze śmiechu, choć czasem śmiałem się do łez, np. patrząc na obrady naszego sejmu (na aktorów grających w nim role posłów itp.)⁷.

Horyzont światopoglądowy Różewiczowskiej satyry zakreśla dopełniający *recycling* wiersz *Unde malum?*, w którym na zawarte w tytule pytanie poeta odpowiada jednoznacznie:

⁷ T. Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008, s. 98.

Skąd się bierze zło?
 jak to skąd
 z człowieka
 zawsze z człowieka
 i tylko z człowieka
 człowiek jest wypadkiem
 przy pracy
 natury
 jest
 błędem
 [...]
 zło nie bierze się z braku
 ani z nicości
 zło bierze się z człowieka
 i tylko z człowieka
 (s. 65–66)

Trudno w tak jednostronnej diagnozie nie dostrzec celowej prowokacji, ale też wyrazu emocji stanowiącej o sile poezji Różewicza. Emocji – wedle określenia Piotra Śliwińskiego – zrodzonej z myślenia oraz emocji, która myślenie wywołuje⁸.

SUMMARY

Elżbieta Sidoruk

Recycling by Tadeusz Różewicz as a satirical poem

The article analyzes manifestations of satire in the poem *recycling* by Tadeusz Różewicz. Pointing to the close relationship between Różewicz's desire to expand the boundaries of poetry and a satirical attitude, the author argues that the poet is a master of sarcastic, serious, and committed satire, and he achieves the best artistic effects as a satirist when the satire manifested in his works has a counterpoint in lyricism. According to the author, given the variety of tones and means by which satire is manifested in *recycling*, as well as ostentatious balancing on the border of poetry, the poem can be considered a breakthrough in the process of transformation of satire in Różewicz's poetry.

⁸ P. Śliwiński, *Oczyszczenie*, [w:] tenże, *Horror poeticus*, Wrocław 2012, s. 157.