

TADEUSZ KLAK

## LIRYKI LOZAŃSKIE TADEUSZA RÓŻEWICZA

1

Tadeusz Różewicz a Adam Mickiewicz? Zestawienie nazwisk paradoksalne, a przecież uważnego czytelnika twórczości poetyckiej autora *Niepokoju* nie powinno dziwić. Różewicz — zaprzeczając nieraz tradycji i przeciwstawiając się jej — do Mickiewicza nawiązywał wiele razy, i to od dawna. Oto wiersz zatytułowany *Chleb*, który powstał w setną rocznicę śmierci autora *Pana Tadeusza*:

Chleb  
który żywi i zachwyca  
który się w krew narodu zmienia  
poezja Mickiewicza  
sto lat nas karmi  
ten sam chleb  
siłą uczucia  
rozmnożony <sup>1</sup>

W miejsce Polski jako Chrystusa narodów utwór ten stawia Mickiewicza jako Chrystusa swego narodu. Twórczość autora *Dziadów* stanowi tu nową Ewangelię, dokonuje się z nią nieustanny cud: wywyższenia, przemiany i pomnażania.

Poezja Różewicza zawiera liczne aluzje i odsyłacze do twórczości Mickiewicza. W wierszu *Talent* <sup>2</sup> znajdujemy słowa:

w dzieciństwie sielskim  
anielskim diabelskim

które modyfikują zasadniczo sens dawnej wypowiedzi. Zaś w *Alfie* <sup>3</sup> przeczytać można wersy:

---

<sup>1</sup> Pierwodruk: „Nowa Kultura”, VI (1955), nr 48; przedruk w tomiku *Poemat otwarty*, Kraków 1956, s. 16. Utwór ten znalazł się także w obszernej antologii *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej 1818—1855—1955*. Oprac. J. Starnawski, Wrocław 1961, s. 547.

<sup>2</sup> T. Różewicz, *Twarz*, Warszawa 1964, s. 7.

pieśń  
nie uszła cało

gdzie poeta zaprzecza słowom z *Konrada Wallenroda*.

Najciekawszy jednak wyraz stosunku poety współczesnego do wielkiego poprzednika stanowią bez wątpienia *Liryki lozańskie*. Przytoczmy je w całości i w takiej postaci, jaka znajduje się w *Twarzy trzeciej*<sup>4</sup> (oznaczenia literowe na marginesie, które tu wprowadzamy, będą nam potrzebne w dalszych wywodach tego szkicu):

- A Krzyż bez ramion  
miłość bez wiary
- B poeta
- C nad wodą wielką  
martwą czystą  
czeka na przyjście  
szarlatana
- D poezja  
jak otwarta rana  
ostatnie krwi płynienie
- E znieruchomiały  
obraz świata

Powstaje pytanie: czy *Liryki lozańskie* są utworem „na temat” Mickiewicza, zrodzonym z lektury pewnego cyklu poetyckiego, czy też powstały one z autopsji, z przeżycia własnej sytuacji w tym samym krajobrazie? Czy — jednym słowem — przymiotnik „lozańskie” odnosi się wyłącznie do Mickiewicza, czy jest także wynikiem osobistego doświadczenia współczesnego poety? Bohater Różewiczowskiego opowiadania *Śmierć w starych dekoracjach*<sup>5</sup>, lecąc w samolocie nad Szwajcarią, przypomina sobie jeden z liryków stworzonych przez Mickiewicza w Lozannie, można więc przyjąć, że miejsca tamte nie są również obce autorowi nowych *Liryków lozańskich*. Może zresztą topografia nie gra tu żadnej roli, może była tylko impulsem aktu poetyckiego; dzięki niej dzisiejszy poeta łatwiej nawiązywał z dawnym porozumienie.

Postawić by trzeba dalsze pytanie: jak doszło do napisania *Liryków lozańskich*, dlaczego wybór padł właśnie na ten zespół Mickiewiczowskich utworów, a nie na inny? Wydaje się, iż pełna odpowiedź na to pytanie nie jest możliwa bez komentarza autorskiego. Ale obiektywnemu zbada-

<sup>3</sup> Tenże, *Regio*, Warszawa 1969, s. 40.

<sup>4</sup> Pierwodruk: „Poezja”, III (1967), nr 5, s. 18; przedruk: *Twarz trzecia*, Warszawa 1968, s. 25.

<sup>5</sup> „Twórczość”, XXVI (1970), nr 3 i osobno: Warszawa 1970.

niu poddaje się kwestia, czym są *Liryki lozańskie* Różewicza: wariacją czy transkrypcją Mickiewiczowskich motywów, polemiką z pierwowzorami czy swego rodzaju komentarzem? A może chodzi w tym wierszu o coś więcej: także o innego poetę, nie tylko o autora *Nad wodą wielką i czystą*? Ostatnie pytanie, jak zobaczymy, nie jest pozbawione podstaw.

Czas więc pochylić się nad tekstem Różewicza, tam szukać odpowiedzi na postawione pytania. Zanim jednak do tego dojdzie, warto zaproponować czytelnikowi, aby zechciał okazać nieco cierpliwości i przyjrzał się, wspólnie z piszącym, jak formowały się *Liryki lozańskie*, przez jakie stadia przebiegał proces twórczy. Okaże się, iż wbrew mniemaniom powierzchownych czytelników — wiersz Różewicza powstaje z oporami, w wyniku wysokiego napięcia sił twórczych. A może zamiast mówić o powstawaniu wiersza, trzeba przyjąć, że także u dzisiejszego poety utwór się r o d z i. A to słowo implikuje nie techniczny związek poety z wierszem, lecz niemal biologiczny. Wszak rodzenie to także ból, cierpienie, krew. To założenie nie jest żadną dowolnością. Tego rodzaju przekonanie wyrażają teksty poetyckie Różewicza, a także jego rozmyślania o poezji:

Poezja powstawała we wnętrzu życia, rozwijała się w żywym organizmie, była produktem cierpienia, była dzieckiem muz i poety; tyle porównań o wierszu jako płodzie noszonym w żywocie poety, jako o żywym organizmie, jako o rezultacie zapłodnienia...<sup>6</sup>

## 2

Leżą na biurku kartki z kolejnymi wersjami *Liryków lozańskich* — świadectwa walki poety z opornym materiałem. Dziewięć zapisanych atramentem i długopisem <sup>7</sup>, dziesiąta zaś to już maszynopis, którego tekst niedaleko odbiega od postaci utworu, jaką znajdujemy w pierwodruku i w *Twarzy trzeciej*. Nie wiadomo, czy te 10 wersji wiersza zapisuje przebieg całego procesu twórczego, czy też było ich więcej; dalej — nie wiemy, jaki odstęp czasu dzieli pierwszą redakcją *Liryków lozańskich* od ostatniej. Różne rodzaje papieru, atramentu czy długopisu świadczą, iż pomysł utworu przebiegł sporą drogę, nim przybrał kształt ostateczny. Można na podstawie oględzin autografów stwierdzić, że poeta powracał do pracy nad tekstem w różnych odstępach czasu co najmniej trzy razy i że poddawał pomysł pierwotny nieustannym modyfikacjom.

Jak odtworzyć i ukazać czytelnikowi przebieg tego procesu? Najlepszym wyjściem byłyby równoczesna publikacja wszystkich redakcji utwo-

<sup>6</sup> Autograf w posiadaniu autora szkicu.

<sup>7</sup> Wykorzystane tu autografy *Liryków lozańskich* i inne teksty zostały mi łaskawie ofiarowane przez autora, za co mu serdecznie dziękuję.

ru zgodnie z kolejnością ich powstawania. Na tym miejscu nie jest to jednak możliwe. Różewicz przekształcał nieustannie cały utwór, zmieniał układ części, ich kolejność, rozmiary, skreślał słowa i całe zdania, zapisywał na marginesach całe propozycje, które nigdy nie weszły do głównego tekstu. Schematycznie można by przedstawić wygląd poszczególnych redakcji — wobec tekstu ostatecznego, przy którym dano odpowiednie oznaczenia — następująco: I. A E D C; II. A E D C; III. A C D E; IV. A E C B C (powtórzenie litery oznacza rozszczepienie obrazu na dwie mniejsze części, przedzielone innym fragmentem); V. A C E D C; VI. A C E D C; VII. C D A E; VIII. A E C D; IX. A B C D E; X. A B C D E.

Badając kompozycję *Liryków lozańskich* dochodzimy do wniosku, że każda z pięciu części wiersza w wersji ostatecznej znajdowała się w nieustannym ruchu, zmieniała pozycję, tak że poeta wyczerpał chyba wszelkie możliwe kombinacje. Widać przy tym, iż praca jego dotyczyła nie tylko szczegółów, ale spraw podstawowych, od kompozycji począwszy. A przecież następstwo poszczególnych obrazów zmienia ich funkcję, wymowę, przesuwa punkt ciężkości na coraz to inne warstwy znaczeń.

Równie ważne, jak pozycja części w schemacie kompozycyjnym, są metamorfozy poszczególnych części utworu. A te dają podstawę do bardzo ciekawych obserwacji. Przyjrzyjmy się, jak te wcielenia wyglądały i co odpadło w toku obróbki surowca.

Pierwsza część w redakcji, którą można liczyć do najwcześniejszych, ma wygląd następujący:

Od pnia gałęzie  
od korzeni drzewo  
błyskawice od grzmotu  
ramiona odrąbane  
od ojczyzny

Najwcześniej dokonał poeta zmiany w wersji ostatecznej, wstawiając na miejsce ojczyzny — krzyż. Następnie znika zupełnie wers drugi, zaś w paru redakcjach autor modyfikuje podział na wersy; ulegają one skróceniu, w krańcowym wypadku liczą one po jednym wyrazie, oddalając się od właściwego Różewiczowi wiązania. Fragment ten składa się z obrazów inspirowanych przez wiersz *Gęby za lud krzyczące*. Może dlatego też dosyć wcześnie usunął Różewicz wers „błyskawice od grzmotu”. Wprawdzie zasada logiczna, na której opiera się związek obu słów, jest wspólna wszystkim obrazom (i wersom), ale nie można mówić o jednorodności, bowiem grzmot i błyskawice odsyłają do wiersza *Nad wodą wielką i czystą*. Że taką intencję da się twórcy przypisać, świadczy przekształcenie: „ramiona odrąbane / od krzyża” na „odcięte” i jest to bezpośrednio nawiązanie do Mickiewiczowskich słów:

Ręce za lud walczące sam lud poobcina.

Inicjalna część *Liryków lozańskich* Różewicza zawiera jeszcze jeden obraz, który — szukając swojego kształtu — nie znalazł ostatecznie miejsca w kanonicznej postaci utworu. Wśród wyliczeń obok gałęzi i grzmotu pojawił się wers: „język od ojczyzny”, ale obok niego, na marginesie, dopisał poeta: „język ojczyźnie wyrwany”. To zresztą nie koniec transformacji; poszukiwania poety trwały dalej: „poeta od ojczyzny”, „język bez ojczyzny”. A wynik dalszy: „poeta bez poezji”, by na końcu pozostał sam „poeta”. W redakcji ostatecznej słowo to stanowi samodzielną część kompozycyjną, poeta ma w wierszu współrzędne stanowisko z poezją.

Pierwsze warianty rękopisu zaświadcza, iż bohaterem *Liryków lozańskich* była wyłącznie poezja Mickiewicza. Spersonifikowana, upodobniona do Aldony (obłąkanie, śpiew) z *Konrada Wallenroda*. Potem obraz ten autonomizuje się, poeta przejmuje sam obraz, lecz odcina go od poematu Mickiewicza. Różewicz szuka dla poezji jeszcze innego zamknięcia: zamiast wieży wprowadza motyw conradowski: zamknięta jest ona w „jadrze ciemności”. Obłąkana, zamknięta poezja śpiewa; na marginesie zapisał Różewicz tę pieśń, cytując wiersz *Do B.[ohdana] Z.[aleskiego]*:

Słowiczku mój  
a leć a piej

Późniejsza interwencja poety usunęła ten dwuwiersz, który przecież do-  
brze do sytuacji pasował. Być może jednak twórca *Liryków lozańskich*  
uznał, iż tego rodzaju cytaty i aluzje zbyt mocno krępowałyby swobodę  
rozwijania własnej problematyki.

Różewicz wprowadza poezję „z otwartym jak grób / okiem”, a więc  
motyw ślepoty, ulubiony przez poetów romantycznych. Oko otwarte jak  
grób to tyle, co oko puste, ślepe, ale także martwe. Poezja jest więc  
i obłąkana, i ślepa, i — może — umarła. A to motyw, który od jakiegoś  
czasu przewija się przez lirykę Różewicza. W jednej z wersji może po-  
wstać wątpliwość, czy chodzi o niewidomą poezję, czy też obraz ślepoty  
odnosi się do szarlatana. Inne autografy usuwają tę wątpliwość zupełnie.  
Przy tym obraz ów przybiera wygląd jeszcze bardziej makabryczno-tur-  
pistyczny: obłąkana jest „z zamkniętym / jak grób pustym okiem”.

W dalszym toku przemian wiersza pojawia się zamiast poezji — poeta.  
Z utworu o poezji Mickiewicza stają się *Liryki lozańskie* utworem o jej  
twórcy:

nad wodą wielką  
mętą brudną  
z zamkniętym  
wypłakany okiem  
ten siedzi co był  
dla nich żółcią [miłością] krwią  
ojczyzną

Nazwisko Mickiewicza nie pojawia się wcale. Ostatnie zdanie wskazuje jednak na niego jednoznacznie; stanowi ono parafrazę słynnych słów Krasieńskiego zapisanych na wieść o zgonie Mickiewicza: „On był dla ludzi mego pokolenia i miodem, i mlekiem, i żółcią, i krwią duchową, my z niego wszyscy”<sup>8</sup>.

Poeta został ukazany niby biblijny prorok, odtracony i porzucony przez naród, przez „lud”, o którym pisał Mickiewicz. Jednak wyplakane oczy nie są wynikiem owego odtrażenia; poeta nie cierpiał w swoim imieniu, lecz za naród, czynił to w imieniu milionów. W tej wersji jest to na pewno wiersz o Mickiewiczu: wizja poety, który przegrał jako przywódca. Sytuację poety można określić słowami ze szkicu Stanisława Pigonia *Mickiewicza „wiek kłęski”*.

Tyle entuzjasmów rozwiało się; tyle wiar pogasło, tyle dążeń załamało się, przepadło.

Co zostało?

Zostało męstwo pielgrzyma nieugięte stawiającego czoło wszystkim tym kłeskom. I został ponad bolesną kalwarią jego drogi życiowej unoszący się najwierniejszy druh, geniusz poezji, o skrzydłach płomienistych, dzierzący nad głową tryumfalny w rozmachu miecz archanioła.<sup>9</sup>

To, co uczony powiedział o poezji Mickiewicza, nie znajduje potwierdzenia w nowych *Lirykach lozańskich*. Motywy odcięcia od pnia, od ojczyzny, od krzyża wskazują na sytuację kłęski, osamotnienia. Poeta siedzi nad wielką wodą, ale „mętną brudną” i określenia te odnoszą się do otoczenia, w którym on przebywał. W jednej z późniejszych redakcji poeta jest „bez poezji”, a więc i ta go opuściła. W tej sytuacji pojawia się „wielki cień / małego szarlatana”. Jest on zresztą obecny we wszystkich redakcjach utworu, także tam, gdzie zamiast poety jest jeszcze sama poezja. Szarlatan jest oczekiwany, a więc — wydaje się — pojawia się jakby na wezwanie, na dany uprzednio znak. Dla czekającego poety postać ta ma inne cechy: raczej zbawiciela; określenie tej postaci jako szarlatana pochodzi od twórcy wiersza. Przymierzając sytuację z *Liryków lozańskich* do biografii Mickiewicza, możemy bez wahania w owym szarlatanie widzieć Andrzeja Towiańskiego, fałszywego proroka. Jemu właśnie — w wierszu Różewicza można przypisywać zranienie poezji Mickiewicza, on spowodował „ostatnie krwi płynienie”, jemu należy przypisać śmierć tej poezji, która jest równoznaczna ze znieruchomieniem świata.

<sup>8</sup> Z. Krasieński, *Listy [...] do Adama Sottana*, Lwów 1883, s. 433 (list z 5 XII 1855 r.).

<sup>9</sup> Pierwodruk: *Mickiewicza „wiek kłęski”*, „Zeszyty Naukowe KUL”, II (1959), nr 4; przedruk: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960, s. 262.

Zobaczymy jeszcze, jakim transformacjom podlega obraz Mickiewiczowskiej wody „wielkiej i czystej”. U Różewicza jest ona „czarna” (ten kolor znajduje się także w *Nad wodą wielką i czystą*, ale woda tylko odbija tam czarne twarze opok i czarne obłoki), „mętna”, „nudna”, „brudna”, ostatecznie zaś poeta znalazł się

nad wodą wielką  
martwą czystą

U Mickiewicza woda symbolizuje stałą zmianę rzeczywistości, jest wodą żywą, przeciwstawia się martwocie i niezmienności skał. W utworze Różewicza woda została unieruchomiona, bliższa jest rzece zmarłych, choć nie da się jeszcze z nią identyfikować. Przeszkodą jest przede wszystkim sąsiedztwo przymiotników: martwa — czysta, choć dodać można, iż nie było ono dla poety oczywiste, skoro znalazły się te przymiotniki i w przeciwstawieniu:

stojąca woda  
gnije pod czystym obłokiem

W cytacie tym „czysty” uległ skreśleniu, niemniej obraz wody nie kojarzył się z wartościami dodatnimi.

Czwarty fragment utworu (D) nie przechodził tak licznych przemian jak poprzednie, ale i on — jak widać w tekstach różnych redakcji — ma ciekawe mutacje, zwłaszcza odnoszące się do poezji i do jej wyglądu. Człon ten zmieniał jednak swoją pozycję w różnych fazach i w każdej znajdował uzasadnienie. „Ostatnie krwi płynienie” następowało w pewnym momencie procesu twórczego po fragmencie pierwszym, logicznie wiążąc się z „odcinaniem” czy „odrabrywaniem”. W redakcji jednej z najbliższych ostatecznemu brzmieniu wers ten zamyka cały utwór. Przymiotnik „ostatnie” odnosi się zarówno do upływu krwi („ostatnia kropla”), jak i do ostatniej fazy istnienia świata w obrębie wiersza.

A jednak finał musiał być inny. Zajrzyjmy do symbolicznych oznaczeń części kompozycyjnych wiersza. Spostrzeżemy, iż zakończenie:

zneruchemiały  
obraz świata

zmieniało po wiele razy swoje miejsce; najczęściej — poza ostatnią wersją — znajdował się ten dwuwiersz po części A, w dwu zaś wypadkach oddzielał go jeszcze obraz:

stojąca woda  
gnije pod obłokiem

Oba odpowiadały sobie w pewien sposób. Pierwszy dopełniał znaczenie początkowych wersów utworu. Gwałtowne odłączenie pnia od gałęzi, ramię od krzyża, błyskawic do grzmotu nazywało metaforycznie śmierć, którą można też utożsamić ze znieruchomieniem świata.

Poeta zastanawiał się nad składnią i powiązaniem tego obrazu z wersami poprzednimi. Próbował użyć spójnika „i”, orzekł, iż „znie ruchomiał obraz świata”. W położeniu ostatniego członu po części A wpływ krwi, po którym świat nieruchomieje, zawarty jest *implicite*. A jednak wolał go poeta położyć w miejscu, gdzie krew nie znika w podtekstach, lecz jest obecna w wierzchniej warstwie obrazu:

poezja  
jak otwarta rana  
ostatnie krwi płynienie  
znie ruchomiały obraz świata

Zauważmy, iż poeta nie mówi o znieruchomieniu świata jako o dokonanej czynności, bowiem przy nowym sformułowaniu między obu częściami da się przeprowadzić znak równania: konająca poezja jest znie ruchomiałym obrazem świata. Usunięcie spójnika ustatycznia cały obraz.

W ostatecznym ukształtowaniu, mimo istnienia pięciu części, utwór jest wewnątrznie dwudzielny o paralelnym układzie. Krzyż bez ramion stanowi zaprzeczenie istoty krzyża, miłość bez wiary — to wyrażenie odсылa do ewangelicznego kontekstu. A poeta bez poezji? Gdyby odnieść to stwierdzenie do Mickiewicza, odpowiadałoby poniekąd prawdzie: po lirykach lozańskich prawie całkowicie wyschły źródła jego poezji. W wersji ostatecznej utworu, określenia „poeta bez poezji” autor zaniechał, pozostawił go samego. Oddzielenie go od poezji jest radykalniejsze. Poezja kona oddalona od swego twórcy.

Mickiewicz istotnie po „objawieniu” Towiańskiego skazał swoją poezję na śmierć, uznając jedynie wartość czynu. Poeta jest więc pozbawiony racji istnienia, bowiem nie ma już poezji albo kona z upływu krwi. Słowa zamykające utwór potwierdzałyby więc pesymistyczne stanowisko *Liryków lozańskich*. Ale odwołanie się do innych wierszy Różewicza zaprzeczy temu; „poezja sączy się z rany” — czytamy w jednym z nich. Krew stanowi więc cenę odkupienia, jej istnienie ratuje poezję. Więcej: takie postawienie sprawy implikuje, że poezja nie jest literaturą, nie należy do dziedziny sztuki, lecz jest samym życiem. Poezja jest stanem biologicznym, cechą świata.

Stwierdziłszy więc, że *Liryki lozańskie* były początkowo utworem o poezji Mickiewicza, następnie stały się wierszem o samym poecie. Widzieliśmy, że — zmierzając do ostatecznego kształtu — przeszły one kilka wcieleń. Były wariacją na temat Mickiewiczowskiego cyklu i nie tylko



jego. Próbowaly ujrzeć sytuację twórcy *Nad wodą wielką i czystą* — poety wybranego i odepchniętego, proroka, od którego odwrócił się naród. Ukazał tragedię wygnańca, człowieka, poety. Zajrzyjmy jeszcze raz do *Twarzy trzeciej*: w wierszu Różewicza poeta stanowi autonomiczną jego część, jest słowem jedynym, nagim. Samotność podmiotu, jego oddzielenie od konającej poezji jest rzeczywiste. Bohater utworu jest tym, czym „krzyż bez ramion / miłość bez wiary”, przestał więc być sobą.

Różewicz — w przebiegu procesu twórczego — stawał, jak widzieliśmy — wobec różnych możliwości, dokonywał wyboru. Odrzucał pokusy stylizacji, obdzierał wiersz z niepotrzebnych nawarstwień. Usuwał nachodzące echa lektur, rezygnował z cytatów i aluzji. Upraszczał i uogólniał znaczenia. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w *Lirykach lozańskich* rozwiązywał Różewicz także własną problematykę.

## 3

Miał to więc być utwór o śmierci poety i o śmierci poezji, a więc o sprawach węzłowych dla obecnej twórczości Różewicza. Dlaczego jednak przedstawił te problemy na przykładzie odległym, na materiale Mickiewiczowskim? Myślę, że pewną łączność obu poetów lozańskich wyjaśnia wypowiedź Różewicza z *Mojego wiersza*:

Zahipnotyzowały mnie liryki *Nad wodą wielką i czystą*, *Gdy tu mój trup*, *Przypomnienie (z A. Puszkina)*. Do\*\*\*, *Na Alpach w Splügen 1829* [...] A teraz, w ostatnich latach przychodzi do mnie wierszyk — nie wierszyk, notatka, kilka słów, w których nie ma tak zwanej poezji: *Ach, już i w rodzicielskim domu...*<sup>10</sup>

Istotnie, jeśli tak wolno powiedzieć, to najbardziej chyba Różewiczowski z wierszy Mickiewicza. Zwykła mowa ułożona w nieregularne wersy, a przecież — ile tu świeżej prostoty, rzeczywistości, poezji bez poetyckości. Zresztą i *Nad wodą wielką i czystą* ma cechę, którą Jerzy Komar<sup>11</sup> nazwał „sprawozdawczością”. Orzeczenia i konstatacje należą także do często używanych sposobów poetyckich autora *Twarzy trzeciej*.

Czy jednak rozważanie *Liryków lozańskich* jako wiersza nie tylko o Mickiewiczu nie stanowi jakiegoś nadużycia badacza, czy nie jest dowolnością interpretacyjną? W szkicu do nie napisanego utworu pod tytułem *Poezja jest nieśmiertelna*<sup>12</sup> pisał Różewicz:

<sup>10</sup> T. Różewicz, *Mój wiersz*, „Poglądy”, 1963, nr 12.

<sup>11</sup> *W stronę Ałusztu (Notatki o liryce Mickiewicza)*, „Roczniki Humanistyczne”, VIII (1959), z. 1, s. 143.

<sup>12</sup> Autograf w posiadaniu autora szkicu.

Wydawało się  
 że jest nieśmiertelna  
 że jest niedozranienia  
 że ona jedna  
 ujdzie cało  
 na naszych oczach poraniona  
 na naszych oczach obłąkana [...]  
 można zabić poezję  
 można ją zniszczyć

Utwór ten nieźle dopełnia znaczenie wiersza, który był przedmiotem szkicu. Rozwija ten sam problem, ucieka się przy tym do Mickiewiczowskich pojęć, a przecież odnosi się już do współczesnej poezji, także do poezji Różewicza.

Kiedyś poezję Mickiewicza przyrównał Różewicz do chleba, zmieniającego się w krew narodu. Można wątpić, czy podobne orzeczenie wydałby on o poezji współczesnej, nawet tej najbardziej wartościowej. Zresztą jeśli wiemy, co sądzi on o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu współczesnego człowieka, możemy to zakłócenie orientacji odnieść i do sfery poetyckiej. Odłączenie poety od poezji, stwierdzenie odrębnego ich istnienia, stanowi krańcowy wyraz kryzysu w widzeniu sensu i przyszłości poezji. Poezja — spersonifikowana przez Różewicza — może istnieć poza poetą. Jest wartością autonomiczną, ale — ostatecznie — śmiertelną, jak wszystko, co jest z tego świata.

Przekonaniu o śmierci poezji dawał Różewicz wyraz w swojej twórczości, a także w wypowiedziach programowych. W cytowanej już wypowiedzi rękopiśmiennej o poezji wyznawał:

U podstawy całej mojej twórczości poetyckiej leży jako fundament przekonanie, że pieśń nie uszła cało z tych morderczych zmagających z człowiekiem. Pieśń, której atrybutem była nieśmiertelność, została śmiertelnie zraniona. I to zagadnienie śmiertelności, to zagadnienie konania poezji stało się centralnym zagadnieniem mojej twórczości<sup>13</sup>.

Zaś w *Sezonie poetyckim — jesień 1966*<sup>14</sup> pełno jest wypowiedzi w rodzaju: „wierzę, że poeta zginął”, „Poezja jest martwa, poezja jest śmiertelna, poezja może umrzeć [...]”. Gorzej, bowiem obecnie poezja jest „Martwo poczęta, martwo urodzona. Umarła rośnie, umarła rozwija się. Umarła. Martwa. Na wielkich cmentarzach żyją poeci i artyści. Wiem o tym i buntuję się, chcę się zerwać z łańcucha, uciec z cmentarza.”<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Zob. przypis 6.

<sup>14</sup> *Sezon poetycki — jesień 1966 (fragmenty)*, „Poezja”, III (1967), nr 2, s. 5—8.

<sup>15</sup> Zob. przypis 6.

Te dramatyczne i kassandryczne wypowiedzi poety zawierają jednak wewnętrzne sprzeczności. W *Sezonie poetyckim — jesień 1966* Różewicz wskazał perspektywę jaśniejszą. Napisał tam, że śmierć poezji jest warunkiem jej zmartwychwstania. Chodzi więc o kryzys przejściowy, który zawiera w sobie zapowiedź odrodzenia. Świadczy o tym — choć on sam tego nie powiedział — właśnie poezja Różewicza.

Utwór o Mickiewiczu i jego poezji stał się więc w końcu wierszem o poecie, o jego kryzysowej sytuacji, o dramacie i wątpieniu, o zakończeniu przyjętej roli. Jak wszyscy ludzie przechodzą „smugę cienia”, przekraczają Rubikon, tak każdy chyba poeta przeżywa swoją „Lozanne” i może nie przypadkiem o tej porze życia, co obaj twórcy liryków lozańskich.

Od autora: już po złożeniu powyższego tekstu w drukarni Różewicz potwierdził wyrażony w szkicu domysł, iż *Liryki lozańskie* mogły mieć jeszcze więcej redakcji. W *Wierszach zebranych* (Wrocław 1971) po s. 652 znajduje się wklejka z podobiznami autografów kilku wierszy, a wśród nich jeszcze inna — niż tu rozważane — wersja *Liryków lozańskich* pt. *Odcięty* (słowa w autografie skreślone podają rozstrzelonym drukiem; jednego słowa nie udało się odczytać):

Od pnia  
gałęzie  
członki od biskupiego ciała  
matki naszej język od ojczyzny  
cisza od orkiestry wojskowej  
błyskawica od grzmotu  
piorunu  
słowo odcięte gładko  
od słowa  
obraz od obrazu  
krawędzie wypolerowane przylegają  
ramiona od krzyża  
na stole odcięte ręce  
prowokatorów agentów męczenników  
malarzy kompozytorów poetów  
odcięte głowy jeńców  
wycinki z gazet obcięte uszy  
odcięty od przeszłości  
odcięty od przyszłości  
siedział nad wodą wielką  
i czystą  
zmieszaną z ludzkimi głosami  
i miał pod piersią z otwartą  
otwartą  
tajemną ranę wielką tajemnicę  
czerwoną

wy je  
odcięty od ojczyzny  
płynął płynął i płynął

Uwaga następna: kontrastowe do Mickiewiczowskiego ujmowanie wody odnalazł Różewicz w wierszu „dziwnego nieznanego” — L. Staffa w wierszu *Słota* (*Wiersze zebrane* t. I, Warszawa 1955, s. 31):

Nad wodą szarą, mętną, brudną,  
Rozlaną w bezbrzeż hen bezludną,  
Na dżdżu potworek siedzi mały,  
Topielczyk wodą napęczniały.