

Mirosława Zielińska

Różewicz na („polskiej”) fali. Dwie alternatywne orbity recepcyjne wczesnej twórczości Tadeusza Różewicza w Niemczech Zachodnich

1. Refleksja wstępna. (U)kształtowanie się stereotypu polskiej literatury w niemieckiej przestrzeni kulturowej w okresie „polskiej fali” 1956–1968

Kazimierz Bartoszyński, analizując *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*¹, zauważył ważną prawidłowość procesu recepcji utworów literackich: „Zanim dojdzie do stabilizacji odbioru”, musi się dokonać „wielofazowe społeczne zjawisko »strojenia« stereotypów nadawczych i odbiorczych, po czym znów (na innym etapie recepcji) wystąpić mogą zjawiska nowej destabilizacji”². Z powyższych rozważań płynie istotny wniosek, iż proces recepcji twórczości Tadeusza Różewicza w niemieckim kręgu kulturowym należy rozpocząć od analizy najwcześniejszej fazy recepcyjnej, którą za Bartoszyńskim nazwać można „nastrajaniem (się)” na odbiór jego twórczości.

Przy tym nie można, oczywiście, nie wskazać na to, że relacja „stereotyp nadawczy”–„stereotyp odbiorczy” wydatnie się komplikuje w przypadku

¹ K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa 1971.

² *Ibidem*, s. 129.

recepcji obcojęzycznej. Dlatego literaturę/kulturę polską potraktujemy jako „wyjściową”, literaturę/kulturę niemiecką jako „docelową”, wpisując proces recepcji twórczości Tadeusza Różewicza w niemieckim kręgu kulturowym w szerszy kontekst recepcji literatury polskiej i nazywając kompleks skorelowanych ze sobą zjawisk recepcyjnych „transferem kulturowym”³. (Pojęcie „transferu kulturowego”, jak żadne inne, oddaje transgresywny charakter procesu recepcji „literatur obcych”⁴.) Stąd wyjście od pojęcia transferu kulturowego, tj. procesu wprowadzania literatury/kultury polskiej (wyjściowej) w obieg literatury/kultury niemieckojęzycznej (docelowej), każe potraktować twórczość Tadeusza Różewicza jako jeden z fenomenów kultury wyjściowej (stereotyp twórczości Różewicza rozpatrywany jest na tle stereotypu literatury polskiej, a ta na tle stereotypów innych literatur obcojęzycznych). Zaimplementowanie poszczególnych utworów polskiego autora w obieg literatury docelowej (najbardziej zauważalna różnica pod tym względem – w obrębie niemieckiego kręgu kulturowego – to koncentracja uwagi na liryce w latach 60. w Niemczech Zachodnich i na dramacie w latach 70. w Niemczech Wschodnich) odbywa się poprzez umieszczenie ich na określonej orbicie recepcyjnej, na której mogą one krążyć wokół debat, toczonych aktualnie w literaturze/kulturze docelowej.

Po roku 1945 bilans stosunków polsko-niemieckich (we wszystkich możliwych aspektach) był jednoznacznie negatywny. Stąd powstanie w Niemczech Zachodnich pozytywnie konotowanego stereotypu polskiej literatury i kultury należy wpisać w szeroki nurt rozrachunku z niemiecką winą, którego radykalizacja zbiega się z początkiem „polskiej fali” oraz przeorientowaniem świadomości literackiej, dominującej od końca lat 50.⁵ Istotnym czynnikiem wpływającym na proces recepcji twórczości Różewicza –

³ Por. B. Schultze, *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, pod red. M. Sugiey, Universitas, Kraków 1999.

⁴ Uzmysławia ono, jak bardzo jesteśmy zanurzeni we „własnej” kulturze i języku oraz jak wiele „granic” należy przekroczyć, aby nie tylko „przyswoić”/„oswoić” języki i kultury nazywane „obcymi”, lecz by chcieć i móc się do nich zbliżyć i spróbować je zrozumieć.

⁵ Por. R. Fieguth, *Literatura polska w Niemczech lat 1956–1968* (1978), w: *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000, s. 196–214, tu s. 204 i n.

szczególnie w pierwszej, wczesnej fazie – jest stereotyp odbioru literatury polskiej, tj. postrzegania „jej jako pewnej istotnej całości, a rzadziej niż w przypadku innych literatur jedynie jako tła poszczególnych utworów”⁶. Konieczność zastosowania specjalnych strategii mających ułatwić lekturę literatury polskiej zachodniemieckiemu recypientowi wynikała przede wszystkim z tego, że kontakt z polską literaturą współczesną nastąpił w zasadzie w sytuacji braku utrwalonego stereotypu polskiej literatury przedwojennej, a także okresów wcześniejszych⁷. Również z tego powodu polska literatura porównywana była automatycznie z konwencjami zachodniego awangardyzmu⁸, co pozwalało ją usytuować na kulturalnej mapie Europy, a przez zastosowanie tej swoistej strategii „oswajania” – lepiej zrozumieć. To właśnie połączenie zarówno politycznie, jak i literacko motywowanego zainteresowania Polską, oraz skoncentrowanie go na literaturze oraz kulturze współczesnej, stanowi bez wątpienia o specyfice „polskiej fali”⁹.

German Ritz, zastanawiając się – z perspektywy roku 2001 – nad tym, co takiego wniosła akurat polska literatura współczesna do literatury niemieckiej, stwierdza, że „polscy poeci na nowo obsadzają tradycyjne tereny imaginacji lirycznej, a przede wszystkim wnoszą ze sobą – bądź mówią o nim stanowczo – status poetycki tak absolutny i bezwzględny, z jakim po Rilke, Georgem i Bennie żaden niemiecki poeta już się nie odważył wystąpić”¹⁰.

W czerwcu 1965 roku Tadeusz Różewicz stoi dopiero na progu swojej popularności w Niemczech Zachodnich, lecz nie jest osobą zupełnie nie-

⁶ *Ibidem*, s. 196.

⁷ Brigitte Schultze stwierdza jednoznacznie: „Nie można mówić o przygotowaniu widza niemieckiego na specyficznie polskie kody i polską intertekstualność w dramatach Witkacego, Mrożka, Różewicza i innych. Należałoby raczej mówić o daleko idącej blokadzie recepcyjnej”. B. Schultze, *Blokady recepcyjne w niemieckim teatrze wobec sztuk Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego i Wyspiańskiego* (1998), w: *Perspektywy polonistyczne*, op. cit., s. 153–175, tu s. 154 i n. [podkr. autorki].

⁸ Por. R. Fieguth, *Literatura polska*, op. cit., s. 198.

⁹ Por. H. Kneip, „*Bollwerke gegen die Barbarei der Geschichte...*” *Polnische Literatur in der Bundesrepublik*, w: *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945–1985*, wyd. przez H. Kneipa i H. Orłowskiego, Deutsches Polen-Institut Darmstadt 1988, s. 14–16.

¹⁰ *Ibidem*, s. 48 [podkr. – M. Z.].

znaną. Już w 1961 roku ukazuje się przekład *Kartoteki*¹¹ i jeszcze w tym samym roku wystawia ją Studio der Essener Bühnen w Essen (rok po polskiej prapremierze). Rok później trafia ona na scenę warsztatową zachodniobierlińskiego Schiller-Theater. Następnie w 1962 roku ukazują się przekłady *Świadków* i *Grupy Laokoona*¹², a w 1963 roku zachodniobierlińska publiczność może je obejrzeć, wystawione jako dwie miniatury sceniczne, także na scenie warsztatowej Schiller-Theater. W 1964 roku Ilke Boll dokonuje kolejnego, czwartego przekładu dramatu Różewicza, którym jest *Śmieszny staruszek*¹³. W 1962 roku wychodzi również tom prozy *In der schönsten Stadt der Welt*¹⁴. Po opublikowaniu dwóch antologii liryki polskiej¹⁵ Karl Dedecius wydaje w 1965 roku tom poezji Różewicza *Formen der Unruhe / Formy niepokoju*¹⁶. Zawiera on wiersze z lat 1945–1964, podzielone na trzy fazy: pierwsza zawiera wiersze z tomów wydanych w latach 1947–1957 i została opatrzona tytułem „Maski”¹⁷, druga z lat 1958–1961 nosi tytuł „Formy” i ostatnia „Nic”¹⁸ zawiera najnowsze wiersze, wydane w latach 1962–1964.

¹¹ T. Różewicz, *Die Kartotek* [Kartoteka], przeł. I. Boll, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1961.

¹² T. Różewicz, *Die Laokoon-Gruppe* [Grupa Laokoona] oraz *Die Zeugen oder Unsere kleine Stabilisierung* [Świadkowie albo nasza mała stabilizacja], przeł. I. Boll, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1962.

¹³ T. Różewicz, *Der komische Alte. Komödie in einem Akt* [Śmieszny staruszek. Komedja w jednym akcie], przeł. I. Boll, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1964.

¹⁴ T. Różewicz, *In der schönsten Stadt der Welt*, tłum. A. Dross, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1962.

¹⁵ *Lektion der Stille. Neue polnische Lyrik* oraz *Die polnische Poesie des 20. Jahrhunderts*, w tłum. i pod red. K. Dedecius, Carl Hanser, München 1959 i 1964.

¹⁶ T. Różewicz, *Formen der Unruhe. Gedichte*, w tłum. i pod red. K. Dedeciusa, Carl Hanser, München 1965.

¹⁷ Tom otwiera wiersz z sierpnia 1955 roku *Krzyczałem w nocy / Ich schrie in der Nacht* z tomu *Poemat otwarty (Offene Dichtung)* o skróconym tytule: *Krzyczałem / Ich schrie*. (W tej formie odsyła on do tytułu założonego przez Richtera i Anderscha czasopisma „Der Ruf” / „Krzyk”.)

¹⁸ Trzy ostatnie, zamykające tom wiersze, to *Opowiadanie o starych kobietach / Erzählung von alten frauen*, *Non-stop-shows / Non-stop-shows*, *Wśród wielu zajęć / Unter vielen geschäften*.

2. Pierwsza orbita recepcyjna: Tadeusz Różewicz jako *Kablschlagdichter*: *Niepokój* staje się *Formami niepokoju*

Przez swojego rówieśnika, Karla Dedeciusa, Różewicz został wprowadzony w obieg literatury zachodniemieckiej jako przedstawiciel polskiego odpowiednika nurtu literackiego nazwanego „cięciem do korzeni” (*Kablschlag*), co odsyłało niemieckiego recypienta automatycznie do deklaracji oraz wierszy programowych powojennego nurtu zerwanej kontynuacji, reprezentowanej przez członków Gruppe 47 (założonej przez H. W. Richtera i A. Anderscha).

Do najważniejszych pojęć, wokół których można zgrupować postulaty zawarte w programach literackich zachodniemieckiego nurtu „cięcia do korzeni” (*Kablschlag*), należą „realizm” oraz „odnowienie języka”. Według W. Weyraucha realizm „nowej” literatury ma być „czysty”, „konsekwentny” i „bezlitosny”, po to, aby „dostać się pod ostatnią łuskę codzienności”, mimo że może być to nieprzyjemne, jak w przypadku łuskania cebuli. Dopiero taki realizm będzie w stanie „tłumaczyć” i „zmieniać” codzienność, a w ten sposób ją „uwznioślić”. O konieczności „odnowienia języka”, przekonaniu o prymacie wyzwań etycznych nad estetycznymi, jakie stały przed literaturą „godziny zero”, oraz „prawdzie” jako – nawet nie prymarnym, lecz jedynym – kryterium jej wartościowania, tak pisał w 1949 roku w eseju *Auszug aus dem Elfenbeintrum / Opuszczenie wieży z kości sloniowej* W. Schnurre:

Nie było to łatwe pisanie. Nie było żadnej ostoi etycznej. Nie było żadnej tradycji. Była tylko prawda. Nawet język nie nadawał się już do użytku; lata reżimu nazistowskiego i wojny zbrukały go. Należało mozolnie opukać słowo po słowie. Przy każdym „i”, każdym przymiotniku należało zachować ostrożność. Nowy język, który tak powstał, nie był piękny. Robił wrażenie ciężko dyszącego i ogolconego¹⁹.

Pomimo tych odesłań – jak stwierdza G. Ritz po analizie *Ocalonego* –

niemieccy tłumacze wzdragają się przed „cięciem do korzeni” (...) w mowie poetyckiej, przy czym Dedecius i Kunert jeszcze silniej trzymają się tradycji literackiej niż późniejsi tłumacze, choć to właśnie dla nich, starszych, literatura „godziny zero” mogłaby stanowić istotny punkt odniesie-

¹⁹ W. Schnurre, *Vorwort*, w: *Man sollte dagegen sein. Geschichten*, Olten–Freiburg 1960, s. 9 i in. [tłum. M. Z.].

nia. W przekładzie gubi się w ten sposób tak bardzo potrzebne niemieckiej liryce powojennej przesłanie poetologiczne. Zgubne dla liryki podejmującej temat wojny odhistoryzowanie jest przy tym nie tylko konsekwencją podniesienia stylu, lecz także dyskomfortu, jakim w poczuciu niemieckiego czytelnika jest przynajmniej potencjalna rola sprawcy²⁰.

Przyczyn podniesienia stylu czy uniwersalizowania odniesień²¹ należy szukać w sformułowaniu podstawowego zadania, jakie postawiła sobie literatura nurtu zerwanej kontynuacji, „godziny zero” (*Stunde Null*), postulująca „cięcie do korzeni” (*Kablschlagliteratur*) i wychodząca od opisu rzeczywistości „ruin i zgliszcz” (*Trümmerliteratur*). Było nią dokonanie „bilans[u] bólu i cierpienia tych, którzy będąc trybikami w maszynie wojennej, stali się jednocześnie jej ofiarami”²². Podczas gdy w wierszach Eicha odnajdziemy bardzo ogólnie sformułowane oskarżenie świata²³, Borchert, w swoim nawiązującym jeszcze mocno do tradycji ekspresjonistycznych dramacie *Pod drzwiami* oskarża jednoznacznie pokolenie ojców. W ten sposób podmiot liryczny bądź protagonista wpisuje się w obszar „wzorcowo antyfaszystowski (...), w odniesieniu do tego innego obszaru, faszystowskiego, dokładniej mówiąc: narodowosocjalistycznego” obowiązujące okazuje się myślenie: „ci inni”²⁴. W tej sytuacji „py-

²⁰ Autor zwraca uwagę na dwa wyjątki: „[P]rzekłady *Warkoczyka* (Fühmann, Dedecius, Kunert, Bereska) są pouczającym przykładem pozytywnym. Zresztą odhistoryzowanie zagazowanej dziewczynki naruszałoby tu wszelką *political correctness*”. Drugi dotyczy wiersza *Róża* przetłumaczonego przez Henryka Bereskę i wydane w zbiorze *Zweite ernste Verwarnung / Drugie poważne ostrzeżenie* z 2000 roku. G. Ritz, *Różewicz po niemiecku*, *op. cit.*, s. 59 i n.

²¹ Podczas gdy „Różewicz – zauważa Ritz – stale odnosi się do II wojny światowej”, niemiecki przekład *Ocalonego* [*Gerettet*] autorstwa Karla Dedeciusa „do ponadczasowego fatum”. *Ibidem*, s. 55.

²² W. Kunicki, *Literatura niemiecka po 1945 roku*, *op. cit.*, s. XLVIII.

²³ Marian Szyrocki tak rozpoczyna swoją charakterystykę poezji Eicha: „Wiersze Güntera Eicha przepelnia wewnątrz niepokoju, który wynika z oskarżenia świata”. Por. M. Szyrocki, *Deutsche Lyrik vom Ausgang des Ersten Weltkrieges bis zur Gegenwart*, w: *idem*, A. Stroka, *Deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts*, PWN, Wrocław i in. 1968, s. 33–95, tu s. 60 [podkr. – M. Z.]. Por. E. Dzikowska, *Zur Stunde Null beiderseits der Oder. „Juwentur” von Günter Eich und „Ocalony” von Tadeusz Różewicz. Ein Vergleich*, w: *idem*, *Gedächtnisraum Polen in der DDR-Literatur. Fallstudien über verdrängte Themen*, Wrocław 1998, s. 57–69.

²⁴ H. Vormweg, *Günter Grass*, przeł. J. Łukosz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000, s. 22. (Przykładem, do jakiego odnosi się G. Grass, jest *Sansibar* Alfreda Anderscha.)

tanie postawione przez T. W. Adorna: »Czy literatura możliwa jest po Oświęcimiu?« znalazło naturalnie odpowiedź twierdzącą (twierdzącą także przez jego pominięcie lub przemilczenie)²⁵.

Niemieckie literaturoznawstwo, dość jednomyślnie, określa ideę *Kabl-schlagu* jako niezrealizowaną – choć konieczną i potrzebną – utopię. Podkreśla także specyfikę okolo dwunastoletniego „okresu koniecznej reprodukcji” wszystkiego, od czego społeczeństwo niemieckie zostało odizolowane wraz z dojściem Hitlera do władzy w 1933 roku.

Równie istotnym wyjaśnieniem strategii tłumaczeniowych zastosowanych przez Karla Dedeciusa jest programowe poszukiwanie przez niego – w literaturze polskiej²⁶, a w szczególności w utworach Różewicza²⁷ – wspólnej płaszczyzny porozumienia i zrozumienia. „Wiersze Różewicza były dla nas ponadto – wyznaje Dedecius – jedną z pierwszych prób przybliżenia się do Europy Środkowowschodniej, próbą przełamania bariery nieporozumienia, nawet wrogości i odzyskania wspólnej płaszczyzny i wspólnego języka”²⁸.

Dedecius w problemach podnoszonych przez poezję Różewicza odkrywa nie tylko własne przeżycia i dylematy, podkreśla fakt przynależności do tego samego pokolenia – rocznik 1921, lecz podkreśla osobiste pokrewieństwo z Różewiczem. Tym, co łączy, jest miejsce urodzenia Dedeciusa – Łódź – a co za tym idzie – do wybuchu II wojny światowej – podobna droga socjalizacji. To ona uznana zostaje za wyznacznik pokrewieństwa, i to ona jest o wiele istotniejsza niż wyznaczone przez wojnę role śmiertelnych wrogów. Obcością, jaka mogłaby przed wojną dzielić Różewicza i Dedeciusa, byłaby „idylliczność” Radomska i odpychający charakter dużego przemysłowego miasta, jakim była Łódź, mówi Dedecius, powołując się na taką właśnie typologię dokonaną w *Ziemi obiecanej* przez Reymonta. Doświadczeniem,

²⁵ W. Kunicki, *Literatura niemiecka po 1945 roku*, op. cit., s. XLVIII.

²⁶ K. Dedecius, *Deutsche und Polen. Botschaft der Bücher*, Hanser, München 1971; *idem*, *O Polsce, Europie, literaturze. Dialog przyjaźni*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

²⁷ K. Dedecius, *Formen der Unruhe. Tadeusz Różewicz in der rauhen Umarmung der Wirklichkeit*, w: *idem*, *Polnische Profile*, Frankfurt am Main 1975, s. 195–232.

²⁸ K. Dedecius, *Ponowne spotkanie z Tadeuszem Różewiczem*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”, op. cit., s. 28.

które połączyło rocznik 1921, był wybuch wojny, która jako „doświadczenie graniczne” (w rozumieniu Karla Jaspersa) zmusiła świeżo upieczonych osiemnastolatków do dramatycznych decyzji. Od pierwszego dnia ich dorosłości stanęły przed nimi najtrudniejsze decyzje i wybory, i od razu, nieodwołalnie pełna odpowiedzialność – ukończony osiemnasty rok życia nie dawał żadnej szansy na uchylenie się od niej. Dedecius nie chce przystać na stygmatyzację, która z Dedeciusa uczyniła faszystę, Różewicza zaś obsadziła w roli ofiary faszyzmu i faszystów, czyli również Dedeciusa. Dlatego mówi on o ludziach „w różnych uni-formach” (w oryginale: „in verschiedenen Uni-Formen”), zapisując w rzucający się w oczy sposób rzeczownik „Uni-form” – „mundur”. Dedecius rozdziela go na przedrostek „Uni” – oznaczający uniformizację, homogenizację, monolit, schemat, oraz podkreślony kursywą rzeczownik podstawowy „Formen”/formy. Powraca on w kolejnym zdaniu, lecz już w innej konstelacji: „Tak rozpoczęło się n a s z e w s p ó l n e d o ś w i a d c z e n i e z f o r m a m i n i e p o k o j u [w oryginale: „*Formen der Unruhe*”]. Dla Pana w leśnej partyzantce, nad Odrą i Wartą, dla mnie nad Wolgą w Stalingradzie”²⁹. Dedecius zasypuje w ten sposób przepaść nie tylko między wojennym doświadczeniem Różewicza i swoim, lecz pokolenia: rocznik 1921.

3. Druga orbita recepcyjna: „Antypoezja” Enzensbergera i Różewicza oraz 1 nr „Kursbuchu”

W związku z tym, iż nie jest możliwe zrekonstruowanie tu, a następnie zestawienie ze sobą debat(y), jaką toczyła polska i zachodnioniemiecka krytyka literacka wokół poezji Różewicza i Enzensbergera, skupię się na dwóch „pojęciach–kluczach–zarzutach”, kierowanych pod ich adresem: pierwszym jest „nihilizm”, drugim „bezradność”³⁰. A. Kopaćki w swojej monografii po-

²⁹ K. Dedecius, *Formen der Unruhe. Tadeusz Różewicz in der rauhen Umarmung der Wirklichkeit*, w: *idem*, *Polnische Profile*, op. cit., s. 198 [podkr. – M. Z.].

³⁰ W 1968 r. Jan Prokop tak charakteryzował poezję Enzensbergera: „Jest to poezja pozbawiona poetyzmów, olśniewających metafor, sucha, rzeczowa konstatająca, bliska temu rodzajowi poezji, do której przyzwycał nas Róże w ic z”. J. Prokop, *Wstęp*, w: H. M. Enzensberger, *Poezje*, wybór i wstęp J. Prokop, tłum. J. Prokop i J. B. Ożóg, PIW, Warszawa 1968, s. 7.

święconej poezji Enzensbergera cytuje werdykt R. Krämera-Badonie, który brzmi następująco: „[T]o wielkie pozycje, w których racjonalizm staje się barokowy, drażące antytezy, nieskapiąca dialektyka bezradności, nihilizm o archimedesowej gestykulacji”³¹. To, co pod adresem Enzensbergera sformułowane zostało jako „dialektyka bezradności”, ma swój odpowiednik w ukutej przez J. Sławińskiego „retoryce bezradności”³² w odniesieniu do Różewicza. Natomiast A. Sandauer, w swojej analizie *Ewolucji polskiej poezji 1945–1968* (którą dedykował „Pamięci Witolda Gombrowicza”), tak komentuje cezurę roku 1956 w twórczości Różewicza: „Po 1956 r. wraca wszelako niczym odgięta gałąź na dawne pozycje, którym nadaje teraz bardziej generalny charakter, stając się głosi-cielem jawnego – a może nawet z lekka pokazowego – nihilizmu”³³. Tak samo jak w przypadku Enzensbergera zarzut nihilizmu, którego adresatem jest Różewicz, został połączony z posądzeniem o pozerstwo, które w tym momencie staje się jednoznaczną dyskredytacją – już nie (tylko) poetyki (można by powiedzieć – autora implikowanego), lecz postawy poety–człowieka (autora empirycznego).

Zauważalne są również podobne wpływy w twórczości obydwu poetów. A. Kopacki wymienia „[wśród] patronów i powinowatych takiego bytowania w literaturze, jakiemu oddawał się »wczesny« Enzensberger: Adorna, Brechta ze swoją filozofią społecznej użyteczności literatury, a także Benna ze swoim *Laboratorium słów*”³⁴. T. Drewnowski odkrywa u Różewicza zbieżności z zasadą „dialektyki negatywnej” Adorna, którą z kolei realizował w koncepcji swojego „teatru epickiego” Brecht przez wprowadzenie *V-Effekt* („efektu wyobcowania”)”³⁵. Według G. Ritza „Różewicz uderza, mówiąc metaforycznie, w trzeźwy, chłodny ton Brechta, nie podejmując nigdy jego dyskursu politycznego”³⁶.

³¹ R. Krämer-Badonie, *Der Mensch, den es noch nicht gibt*, w: *Über Hans Magnus Enzensberger*, wyd. J. Schickel, Frankfurt am Main 1970. Tu cyt. za i w tłum. A. Kopacki, *Liryka Hansa Magnusa Enzensbergera*, op. cit., s. 38, przyp. 10 [podkr. – M. Z.].

³² J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 9, s. 35 [podkr. – M. Z.].

³³ A. Sandauer, *Ewolucja polskiej poezji 1945–1968* (1979), w: *Poeci czterech pokoleń (Z półwiecza poezji polskiej 1918–1968)*. *Studia o literaturze współczesnej*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 320 [Pisma zebrane, tom 1].

³⁴ A. Kopacki, *Hans Magnus Enzensberger: życie na szwie*, op. cit., s. 325.

³⁵ T. Drewnowski, *Walka o oddech*, op. cit., s. 154.

³⁶ G. Ritz, *Różewicz po niemiecku*, op. cit., s. 49 i n.

Już sama konstrukcja zawartości pierwszego zeszytu „Kursbuchu” (z czerwca 1965), w którym został zamieszczony wiersz *Non-stop-shows* Teo deusza Różewicza, pozwala na charakterystykę alternatywnej wobec *Kab. schlagu* orbity recepcyjnej, na której umieszczona zostaje poezja Różewicza. *Non-stop-shows* znalazło się po otwierającym numer fragmencie krótkiej pracy S. Becketta *Faux Départs*. Zeszyt zawiera dwa osobne *dossier*. Pierwsze poświęcone zostało Sartrowi, natomiast drugie *dossier* zajmuje, najważniejszym wydarzeniem roku 1965 w Niemczech Zachodnich: we Frankfurcie nad Menem toczy się właśnie proces oświęcimski (1. numer „Kursbuchu” ukazał się na dwa miesiące przed ogłoszeniem wyroku). *Dossier*, zatytułowane: *Zapiski z pewnego procesu*, zawiera *Frankfurter Auszüge / Frankfurterki wypisy* Petera Weissa, powstałe rok wcześniej i będące szkicem jego dramatu dokumentarnego *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen / Dochodzenie. Oratorium złożone z 11 pieśni*. Prapremiera *Die Ermittlung* odbędzie się 19 listopada 1965 roku – dokładnie trzy miesiące po ogłoszeniu wyroku w procesach oświęcimskich – w szesnastu teatrach jednocześnie³⁷. Esej Martina Walsera (rocznik 1927) zatytułowany *Unser Auschwitz / Nasz Auschwitz* jest próbą poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy oraz jak doświadczenie „Auschwitz” funkcjonuje w niemieckiej świadomości. Po wnikliwej analizie relacji prasowych, radiowych czy telewizyjnych z procesów oświęcimskich (w których Walser – podobnie jak Weiss – brał udział jako obserwator), autor wyraża obawę, że sposób, w jaki relacjonuje się przebieg procesu może udaremnić wszelkie próby refleksji nad tym, czym właściwie była groza „Auschwitz”. Historyczna i moralna odpowiedzialność Niemców za zbrodnie nazistowskie – wina kolektywna – jest dla Walsera rzeczą oczywistą, a mediatyzacja Auschwitz jest, według niego, próbą ucieczki od niej³⁸.

Jest kilka powodów, dla których *Non-stop-shows* znalazło się w pierwszym zeszycie powstałego właśnie za sprawą H. M. Enzensbergera „Kursbuchu”. Kontynuuje on prezentację „dialektu światowego języka nowoczesnej poezji”³⁹ zainicjowaną wydaniem również przez niego antologii *Museum der*

³⁷ Por. K. Gajek, *Deutschsprachige Dramatik nach 1945*, op. cit., s. 296.

³⁸ Por. M. Walser, *Unser Auschwitz* (1965), w: *Was zu bezweifeln war*, op. cit., s. 7–21.

³⁹ We wstępie Enzensberger pisał: „Wartość *lingua franca*, o której istnieniu świadczy niniejsza książka, polega na tym, że język ten pozwala na wyrażanie indywidualności, uwalniając ją od skrepowania literaturami narodowymi”. *Museum der*

modernen Poesie w 1960 roku, na którą składa się 350 wierszy w 16 językach. Nie znalazły się w niej jednak dwa ważne nazwiska, które – jak można sądzić – powinny się tam znaleźć, w związku z tym znalazły się w „Kursbuchu”: są to Beckett i Różewicz. Zaliczenie *Non-stop-shows* do „dialektu światowego języka nowoczesnej poezji” wydają się uzasadniać także interpretacje wiersza. T. Drewnowski wpisuje twórczość Różewicza przypadającą na pierwszą połowę lat 60. w ruch neoawangardowy i nazywa „nowym horyzontem Różewicza”⁴⁰. Przywołuje on *Non-stop-shows*, mówiąc o neoawangardowym Różewiczowskim pop-arcie⁴¹. Koresponduje to z umieszczeniem wiersza Różewicza w „Kursbuchu” obok reprezentantów tego co „nowe” i „awangardowe” w literaturze zachodniemieckiej: przedstawiciele „grupy 47”: U. Johnsona i J. Beckera, czy debiutantów, tj., P. O. Chotjewitz.

R. Fieguth znajduje w tomie *Twarz* – z którego pochodzi *Non-stop-shows* – „nowe ujęcie tradycyjnego dwoistego problemu autora”, za jaki można uznać „obsesję[ę] śmierci i zarazem otwarcie na życie i świat”. Daje ono – według Fiegutha – „poetycki wyraz nowej percepcji świata i (...) prawo do retrospektywnej identyfikacji wczesnych przejawów polskiego postmodernizmu”⁴². Wyodrębnia on trzy ostatnie wiersze (*Za przewodnikiem, Spadanie* oraz *Non-stop-shows*) zawarte w tomie *Twarz* (1964), które – jego zdaniem – „formują osobny podcykl”⁴³, stanowiący „poetycki komentarz do kondycji człowieka współczesnego w świecie »nieograniczonych możliwości«”⁴⁴. Najwyraźniejsze sygnały postmodernistyczne dochodzą, wedle niemieckiego badacza, do głosu właśnie w *Non-stop-shows* (oraz w *Spadaniu*)⁴⁵. Monachium jest dla Różewicza przede wszystkim „hałaśliwym modelem wielogłosowego i wielojęzycznego międzynarodowego świata (...), gdzie różnica między dansingiem a muzeum została praktycznie zatarta”⁴⁶. Zderzenie z powracającą przeszłością (architek-

der modernen Poesie, pod red. H. M. Enzensberger, Frankfurt am Main 1960. Tu w przekł. P. Wolskiego za R. Fieguth, *Mit umarłego poety, op. cit.*, s. 205. Por. także przyp. 27, s. 213.

⁴⁰ Por. T. Drewnowski, *Walka o oddech, op. cit.*, s. 136 i 140.

⁴¹ *Ibidem*, s. 158–170, tu s. 161 i n.

⁴² *Ibidem*, s. 57.

⁴³ Rolf Fieguth bada zgodność *Twarzy* (1964) z regułami cyklu. *Ibidem*, tu s. 88.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 61.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 57. Por. także przyp. 4, s. 91 i przyp. 34, s. 97.

⁴⁶ To nie jedyna różnica, jaka w *Non-stop-shows* została zatarta – samotność polskiego poety, „wyruszającego w nieznaną, obcy świat” – i ta sprzed ponad stu lat,

tura i język odświeżają zatarte obrazy przeszłości, które zaczynają się nakładać na współczesny obraz miasta) i szok kulturowy (przybyś z Europy Środkowej), które się na siebie nakładają – wywołują wstrząs⁴⁷. Niemiecka przeszłość, która „stwarza wrażenie powracającego upiora”⁴⁸, a także zderzenie ze współczesnym obliczem cywilizacji, to dwa problemy, które łącząc się, stanowią o specyfice niemieckiego ruchu kontestacyjnego drugiej połowy lat 60.⁴⁹ Stąd „wstrząs” (spotęgowany „niepokój”), przeżyty w Monachium, koresponduje z rozrachunkiem zachodniemieckiego pokolenia 68’, które demaskowanie sygnałów nadal obecnej przeszłości łączyło z krytyką społeczną i cywilizacyjną.

4. Podsumowanie

W momencie zaistnienia w Niemczech Zachodnich poezji Tadeusza Różewicza można było dokonać szybkiego bilansu literatury „godziny zero” i zestawić ją zarówno z programem odnowy języka, jak i efektem jego realizacji zaproponowanym przez polskiego poetę. Konfrontacja taka musia-

i ta całkiem współczesna, przestają się od siebie różnić, gdy stają się rezerwuarem „swojskich doświadczeń”. „W strofach czwartej i piątej Monachium, stolica Bawarii, zostało opisane wraz ze swymi lokalami rozrywkowymi, chińskimi restauracjami, ze swoimi rajami piwa i parówek, ze swoim wielkim muzeum starych mistrzów malarstwa europejskiego Alte Pinakothek. Styl tych strof każe myśleć o Mickiewiczowskim opisie Petersburga w epickim *Ustępie Dziadów* część III. (...) Mieszanina erotyzmu i dzikiego pijaństwa, nienawiści, śmierci i wielkiego śmiechu, którą obserwujemy w czwartej strofie *Non-stop-shows*, każe zresztą myśleć o motywach powieści Gombrowicza *Trans-Atlantyk*”. *Ibidem*, s. 77–79.

⁴⁷ „[W]yobraża on [poeta] sobie siebie jako położone na stole sekcyjnym martwe ciało, z którego wyjmują mózg i serce (...). Krótko mówiąc: w tej sytuacji poeta wyobraża sobie siebie jako kogoś, komu odbierają pamięć. (...) Ale jednocześnie przeciwstawia mitowi wersję niemytyczną, psychologizującą, opisując reakcję psychosomatyczną lub lepiej: budując metaforę dla zilustrowania głębokości wstrząsu przeżytego w Monachium”. *Ibidem*, s. 81.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 78.

⁴⁹ „Największy błąd, jaki popełnić można w ocenie niemieckiego studenckiego buntu końca lat 60-tych, to porównanie go z francuskim majem ’68 roku. U podłoża niemieckiej rewolty młodzieżowej, niezależnie od jej politycznego wyrazu, był bunt dzieci przeciw przeszłości swoich ojców”. K. Wójcicki, *Wstęp*, w: *Spór o niemiecką pamięć*, pod red. *idem*, P. Buras, Centrum Stosunków Międzynarodowych, Warszawa 1999, s. 19.

ła uzmysłować – szczególnie przedstawicielom młodego i szczególnie krytycznego pokolenia zachodnioniemieckich poetów – jak bardzo nieporadne i właściwie jedynie deklaratywne były wszelkie podejmowane po 1945 roku próby zerwania z patosem oraz apologetycznym nastawieniem wobec tradycji mocno wpisanej w niemiecki idealizm. Taką właśnie reakcją na zeknięcie z poezją Różewicza zaświadcza niemiecki poeta powojennego pokolenia (rocznik 1943) – Michael Krüger:

Gdy po raz pierwszy usłyszeliśmy ten nieprogramowy program, wykładany w latach 60. w Berlinie przez krępego, milego pana o cichym głosie, który zdawał się mówić tylko za siebie, od razu wiedzieliśmy, że mówi do nas ktoś, kto nie zamierza nas zbyć lekką ręką. (...) „Aby zmartwychwstać, liryka musi umrzeć” powiedział tak naturalnie, że aż zaparło nam dech. Wtedy w Berlinie dużo się mówiło i pisało, ale rzadko zdarzało nam się tego słuchać, a jeszcze rzadziej słuchać cichych słów kogoś współczesnego, w porównaniu z którym nasz język patetycznych wyznań brzmiał nieco nierzeczywiście⁵⁰.

Tym, co „tak celnie” trafiło „w puls kultury zachodnioniemieckiej”⁵¹ było nie proklamowane, lecz (konsekwentnie) zrealizowane odnowienie języka liryki, którego radykalizm kazał umieścić polskiego poetę w gronie pisarzy wyznaczających nowe kierunki w literaturze. Nie bez znaczenia był również autorytet autora, na który składa się przede wszystkim jego przynależność generacyjna oraz data wydania *Niepokoju*. W roku 1947 w Niemczech Zachodnich dopiero powstały zręby programowe nowego realizmu i odnowy języka, a za ich konkretyzację (*Kahlschlagu* – Weyrauch; *Opuszczenia wieży z kości słoniowej* – Schnurre) można uznać rok 1949. Data debiutu poetyckiego Różewicza musiała robić tym większe wrażenie, jeśli uświadomimy sobie, że debata o „poezji po Oświęcimiu” wybuchła w Niemczech Zachodnich na dobrą sprawę po roku 1951⁵².

⁵⁰ M. Krüger, *Nasz nauczyciel Tadeusz*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”, *op. cit.*, s. 25.

⁵¹ G. Ritz, *Różewicz po niemiecku*, *op. cit.*, s. 48.

⁵² Słynne zdanie wypowiedziane przez Adorno, głoszące, iż „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch”/ „Pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem” wybrzmiało w roku 1951. Por. T. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), w: *idem, Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*, tom 10.1, wyd. R. Tiedemann, Darmstadt 1998, s. 30. Tu por. <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/adornolyrik.pdf>.