

Problem savjesti u poeziji Tadeusza Różewicza

Orić, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:753295>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-26**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za poljski jezik i književnost

PROBLEM SAVJESTI U POEZIJI TADEUSZA RÓŻEWICZA

DIPLOMSKI RAD

15 ECTS-bodova

Nikolina Orić

Zagreb, rujan 2023.

Mentor

Izv. prof. dr. sc. Đurđica Čilić

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Pisati nakon apokalipse	3
3. Očišćena riječ i šutnja	9
5. Manifestacije savjesti	17
6. Sjećanje na mrtve kao posljedica grižnje savjesti	28
7. Savjest je temelj novog moralnog reda	35
8. Różewicz moralist	40
9. Zaključak	45
10. Literatura	46

1. Uvod

Tadeusz Różewicz živio je od 1921. do 2014. godine, ukupno 92 godine, i veći dio tog vremenskog perioda bio je prilično književno produktivan. Poeziju je pisao gotovo cijeli život, počevši, koliko nam je poznato, u srednjoškolskim danima kad su mu pjesme objavljene u mjesečniku *Pod Znakiem Marji (Pod Marijinim znakom)*. Tijekom Drugog svjetskog rata, pod pseudonimom Satir, napisao je zbirke *Echa leśne (Šumske jeke)* i *W łyżce wody (U žlici vode)*, no njegovim “pravim” debijem smatra se zbirka pjesama *Niepokój (Nemir)* iz 1947. godine, koju je pratila slična zbirka *Czerwona rękawiczka (Crvena rukavica)* iz 1948. godine. Objavio je, ako se ne broje zasebno objavljene poeme ili zbirke koje su kompilacije već izdanih pjesama, dvadesetak zbirki pjesama. Proznih djela napisao je manje, a među njima se može naći i *Przygotowanie do wieczoru autorskiego (Priprema za književnu večer)* u kojem, između ostalog, komentira svoja djela i razmišljanja o književničkom djelovanju. Od drama koje je napisao najpoznatija je *Kartoteka*, a predstava napisana po drami *Świadkowie albo Nasza Mała Stabilizacja (Svjedoci ili naša mala stabilizacija)* izvođena je i u Hrvatskoj. Napisao je i nekoliko filmskih scenarija, par njih i u suradnji s mlađim bratom Stanisławom. Osim nekoliko vojnih odlikovanja, osvojio je brojne književne nagrade, poznatu poljsku Niku te se često spominjao kao kandidat za Nobelovu nagradu za književnost. No nagrade nisu jedino mjerilo kojim se procjenjuje kvaliteta ili vrijednost njegovih djela. U vrijeme kada su mu izlazile prve zbirke one su bile zapis iskustava, osjećaja, misli i previranja mnogih što je zasigurno utjecalo na njegovu recepciju u Poljskoj i svijetu i na izgradnju njegovog autorskog identiteta¹.

Vrijeme je to bilo nemirnih savjesti, kakva se može primijetiti i u poeziji Tadeusza Różewicza. O toj temi nije puno toga napisano, osim donekle u tekstovima koji se bave Różewiczem kao moralistom, a poneki autori Różewiczevo bavljenje moralnim pitanjima prikazuju kao samorazumljivu činjenicu. Mnogo je definicija savjesti bilo formulirano kroz povijest, ali kad se tom riječju koristi u ovom radu, misli se na “osjećaj moralne odgovornosti pojedinca, izrastao iz njegove sposobnosti da svoje postupke ocjenjuje kao dobre ili loše” (Anić 2000: v. savjest). Cilj ovog rada je razotkriti manifestacije savjesti u Różewiczevoj poeziji i odgovoriti na pitanje o njezinoj funkciji. Prvo će se u radu ustanoviti općeniti

¹ Wojciech Browarny prigovara da je Różewiczев uistinu raznolik opus u školama i umovima generacija Poljaka sveden na prvu mu fazu stvaralaštva (v. Browarny, 2019: 139). Potrebno je to napomenuti, s obzirom na to da će dosta pjesama spomenutih i analiziranih biti iz tih prvih zbirki, što ne znači da je namjera održavati taj stereotip o Różewiczu.

povijesno-kulturni kontekst u kojem je Różewicz počeo djelovati te pokazati posebnost njegove pozicije kao pjesnika u post-auschwitzko doba. Zatim će se objasniti važnost “očišćene riječi” za njegovo stvaralaštvo i za govor koji se tiče savjesti i morala uopće. Nakon toga ću na temelju analiziranih pjesama nastojati pokazati mjesta na kojima se savjest pojavljuje i objasniti iz čega sam izvela takav zaključak. U poglavlju o savjesti kao pamćenju usporedit ću stav da je razlog pojavljivanja mrtvih u Różewiczevoj poeziji posljedica grižnje savjesti oko zaborava preminulih s mišljenjem da njegova poezija ustvari pokazuje korist zaborava. U idućem poglavlju istražiti ću uspostavljanje novog moralnog reda u Różewicza i značaj savjesti u tom pothvatu. U posljednjem poglavlju analizirat ću Różewiczeve moralističke pjesme i usporediti pjesnika visoke savjesti Różewicza s poznatim poljskim moralistom Zbigniewom Herbertom.

2. Pisati nakon apokalipse

Ljudi rođeni oko 1920. godine imali su nesretnu sudbinu da im je mladost prekinuta Drugim svjetskim ratom. Budući da su tu katastrofu proživljavali u svojim formativnim godinama, ona je uvelike obilježila njihove živote. Utjecala je i na stvaralaštvo mladih pisaca koji su tada stasali, a među kojima je bio i Tadeusz Różewicz. Za tu je generaciju u poljskoj tradiciji ustaljen naziv *pokoljenje Kolumba* (*pokolenie Kolumbów*) po knjizi Romana Bratnyja *Kolumbowie. Rocznik 20. (Kolumbi. Godište 20.)* iz 1957. godine. Oni su, prema vremenu rođenja, nakon Prvog svjetskog rata, trebali biti među prvim generacijama koje će stvoriti neovisnu Poljsku. No Poljska je za njihovih života okupirana i uslijedio je najkrvaviji rat u povijesti svijeta. Dogodila se svojevrsna apokalipsa, nekoliko desetaka milijuna ljudi ubijeno je tijekom rata, pri čemu se korišteni vrhunci ljudskog znanja i tehnologije. To je bio događaj nakon kojeg se mogla proglasiti propast kulturnih i civilizacijskih vrijednosti. Koristi se stoga, možda jednostavniji za razumjeti, i termin *ostvarena apokalipsa* (*apokalipsa spełniona*). Svijet se nakon te apokalipse zauvijek promijenio, ali se morao prilagoditi i nastaviti dalje, a s njim i književnost. Theodor Adorno 1949. godine izjavljuje da je pisanje poezije nakon Auschwitza barbarski čin (Adorno 2003: 162). Kultura je sebe uzdigla iz “stvarnog” života, udaljila se od njega, a u tome su procesu razdvajanja važnu ulogu igrali kulturni kritičari. Pogotovo je to istinito bilo za nacističku Njemačku, gdje je reifikacija kulture bila u interesu totalitarnog režima. Načinivši od kulture objekt, postalo je moguće ustanovljavanje službene kulture, a stoga i propisivanje načina njezinog generiranja i u poeziji. No pravila pisanja nisu uvijek samo posljedica ideologije, već su stvarana stoljećima. Adorno jednostavno govori o tome da se ne može poezijom govoriti o nečemu poput Holokausta, kad poezija ima (tada, i po njegovom shvaćanju) određeni, prešutno ili svjesno, propisan način “govora” o stvarima, ali Holokaust je tako nepojmljiv da se o njemu ne može samo tako govoriti, to jest, on propituje tradicionalno shvaćenu estetiku (Čilić 2020: 126). Różewicz je “eksplicitnije negoli itko drugi u poljskoj poeziji” (ibid) odgovarao na tu njegovu tvrdnju, a njegov jedinstven odgovor, barem donekle, omogućila je savjest.

Różewicz kao pisac, a pogotovo kao autor koji progovara o temama i događajima čiji je suvremenik, neizbježno, doduše možda ne uvijek i eksplicitno ili namjerno, iznosi sud o kulturi, pa i društvu i životu uopće. Tako je pisanjem postao kulturni kritičar, a njih Adorno kritizira jer su se postavili u superiornu poziciju o odnosu na ono što kritiziraju, a s čime su ustvari iste suštine (Adorno 2003: 146).

Tema rata prominentna je u Różewiczewu opusu. U Drugom svjetskom ratu aktivno je sudjelovao boreći se kao vojnik poljske Zemaljske vojske, a neka su njegova djela nastala tijekom rata. Drugi svjetski rat nastupio je kao velika cezura, kao da nakon njega nema više nastavka stare ljudske povijesti, već da počinje neko novo doba. Nakon njega više ništa nije bilo isto, pa tako ni umjetnost, što odražava Adornova izjava. Ratni događaji nisu mogli biti zanemareni, ali veličina zločina i njihova tehnički uznapredovala provedba značili su da se o njima ne može govoriti na isti način kao što bi se govorilo o katastrofama prošlosti – puke riječi jednostavno nisu bile dovoljne, no uzde estetike nisu popuštale. To je značilo da je pred umjetnicima riječi zadatak teži nego ikada dosad. Pozicija Tadeusza Różewicza jedinstvena je za govor o ratnoj i moralnoj tematici jer su pjesnik Różewicz, koji ima svojevrstu dužnost da iznese osudu zločina, i vojnik Różewicz, koji je sudjelovao u tom zločinu, ista osoba, a njegova savjest priječila bi mu da se postavlja kao superioran, da se pretvara da je onaj koji je uvijek činio samo dobro. Ta se činjenica uostalom mogla lako provjeriti, jer je autor u to vrijeme bio prisutan u javnosti i mogao je odgovarati na polemike o sebi i svome djelu. Važno je stoga promotriti i odnos empirijskog autora i lirskog subjekta. Jednom prilikom Różewicza je sin pitao koliko je Nijemaca ubio, a on je odgovorio:

“Ne znam. Možda nisam ubio ni jednoga. Često se nismo vidjeli. Tako to bude u šumi. Ponekad se pucalo naslijepo. I oni su tako činili”² (Różewicz 1971: 251).

Ovim autobiografskim priznanjem Różewicz pokazuje da ne bježi od svoje potencijalne krivice, iako ju eksplicitno ni ne potvrđuje, i da ne smatra kako ga okolnosti opravdavaju pa ustvari nije kriv, iako skoro da nije ništa drugačiji od onih koji su bili agresori. Pokazuje ujedno i suosjećanje prema vojnicima s protivničke strane, uspoređujući sličnost postupaka može se donijeti zaključak o sličnosti motivacije. Osim što Różewicz potvrđuje te činjenice u tekstovima koji sadrže biografske informacije, poput nekih iz *Pripreme za književnu večer*, o krivici progovara i u svojoj poeziji. Lirski subjekt u pjesmama ne možemo poistovjećivati s autorom, ali ni njihovo potpuno odvajanje nije moguće. Teško je to učiniti s obzirom na to da sam autor konstatira:

“Ta ja sam ‘poezija’, ta moje poezije nema bez mene. Ona izlazi iz mene, ja se izvodim iz nje, teško ću odbaciti ono što sam cijelim godinama s teškim trudom satkao, poslagao, sagradio” (Różewicz 1971: 230)

² Slobodan prijevod. Sve citate izvorno napisane na stranom jeziku, osim ako nije drugačije naglašeno, prevela sam ja.

Razdvajanje još više otežava činjenica da je Różewicz autor koji svoju poeziju publici predstavlja kao biografiju (Čilić 2020: 84).

Różewicz je identitet onaj modernog čovjeka, koji istovremeno biva i žrtvom i krvnikom (Burkot 1987: 38). Činjenicu tu oglašava u nekoliko pjesama, možda najizravnije u pjesmi *Lament*:

imam dvadeset godina

ubojicom sam

oruđem sam

slijepim kao mač

u ruci krvnika

ubio sam čovjeka

i crvenim prstima

gladio bijela prsa žena

(Poezje zbrane 1957: 10-11)

Izrazi „ubojicom sam” i “oruđem sam / slijepim kao mač / u ruci krvnika” skoro su suprotni u značenju. Ubojica postupa svjesno i namjerno, a mač je neživ, oruđe koje štetu čini samo kada ga koristi krvnik. Lirski subjekt svjedoči da je i jedno i drugo. Na početku pjesme napisana je svojevrsna invokacija kapelana, učitelja, sudaca, umjetnika, postolara, liječnika, činovnika i oca. I što im je imao potrebu reći? Želi im reći istinu o sebi. Savjest se odražava kada osuđuje svoje postupke govoreći: Ne zavaravajte se, ja sam sposoban ubiti. Pjesnik u takvoj poziciji ima izbor – šutjeti ili govoriti. Różewicz bira govorenje. Różewicz piše o iskustvu i traumi jer kad te izjave ne bi iznio, one bi ga zadavile, a postoji i moralna i poetska obveza da se ispričaju (Wyka 1977: 104). Ne samo da se učinjeno ne može prešutjeti i zaboraviti, ono se mora naglas priznati – svima. Savjest je izgradila taj jedan dio identiteta.

To je identitet kakav su dijelili i ostali iz generacije Kolumba, a Różewicza se često gleda kao predstavnika te generacije (Burkot 1987: 25), kao onoga koji piše ne samo svoju,

već sudbinu cijelog naraštaja (Burkot 2004: 57). Nije stao na samom bilježenju događaja, već su ga zanimala moralna i filozofska pitanja, to jest što takvo iskustvo znači za čovjeka uopće (Burkot 1987: 25). Tako je rizik da će progovoriti visoka opet smanjen – ako se ikome obraća svojom poezijom, obraća se sebi sličnima. Ne govori “ti”, nego “ja”, a govoreći “ja” može reći “mi”. Ne pretvara se u “apostola novih istina, već potiče na zajedničku potragu – stalnu, bez trenutka odmora” (ibid). Różewicz se još više mogao približiti “običnim” ljudima pomoću pjesama koje demistificiraju pjesnike, ne oduzimajući im od njihove važnosti, ali im ni ne pripisujući magičnu moć. Uloga pjesnika u povijesti nije uvijek bila ista, a Różewiczevo vrijeme trebalo je pjesnika primjerenog sebi. Taj pjesnik nije antički Orfej, a nije ni poljski romantični pjesnik-prorok (Burkot 2004: 50). Na suprotnoj strani od pjesnika “sive zone” Różewicza nalaze se Mickiewicz i Słowacki koji su bili “koloristi” što bi impliciralo da oni nisu bili “neutralni” (Jokiel 2005: 113). Njihov svijet bio je utemeljen na “jasnom poretku vrijednosti” (ibid). Romantični poljski duh slavi trpljenje i heroizam, pa i do točke samoobmane (Czerniawski 1979: 4). U vrijeme podijeljene Poljske ta je samoobmana bila snagom koja je držala sve dijelove zajedno, a obmanu su perpetuirali pjesnici (ibid). Pjesnici-proroci imali su jasno definiran moral – obrana vlastite zemlje dobra je i časna stvar, dužnost je pjesnika da potiče zemljake na akciju, a dati život za naciju znači najveću počast i slavu. Ta je vrлина pogotovo strana Różewiczu:

Naivni su koji su povjerovali

da se jednom umire

za ispravnu stvar

(Poezje zbrane 1957: 100)

Taj se osjećaj u Różewiczevoj poeziji zadržao i desetljećima poslije, što je vidljivo u pjesmi *Dezserterzy (Dezserter)* iz 2011. godine. Stihovi pokazuju ispraznost borbe u ime nacije i rata uopće:

a majke i dalje rađaju

rađaju heroje

rađaju dezertere

rađaju ljude

jadna ljudska bića

jedini sisavci obučeni

u groteskne uniforme

pod raznobojnim zastavama³

Prijezir prema borbi, prema sudjelovanju u ratu očit je u izboru riječi. Vojnici iz prve pjesme su „naivni“, a „heroji“ iz druge „jadni“.

Na suprotnoj strani od sigurnih „kolorista“, Różewicz je „siv“. Kako Jokiel naglašava (Jokiel 2005: 112) sintagma „siva zona“ podrazumijeva dvosmislenost, nejasnoću. Vrijednosti postavljene i slavljene u starom svijetu srušene su u ratu, novi se svijet izgraditi može jedino od starih materijala koji su preostali, a to su ruševine i kanta za smeće (Burkot 1987: 23), što će imati odraza u izgradnji moralnih vrijednosti. Kako reći što je dobro kad „jednako teži vrlina i prijestup“ (Poezje zebране 1957: 22-23)? Kad riječi kojima se dobro ograđivalo od zla više ništa ne znače? Różewicz ne krije da ni on ne zna odgovor na to pitanje, još uvijek se nalazi u sivoj zoni. Njegove pjesme ništa ne prorokuju niti daju ikakve odgovore, ali ih svejedno piše, a one pronalaze čitatelje. Za pjesme koje se dotiču poratnog iskustva to je zacijelo bilo tako jer je u njima progovarao kolektivni osjećaj izgubljenosti i nemira. Čini se kao da je najbolje rješenje za tu generaciju zaborav:

Zaboravite na nas

na naš naraštaj

živite kao ljudi

zaboravite na nas

(Poezje zebране 1957: 421)

³ U radu se koristi prijevod ove pjesme koji je napravila Đurđica Čilić.

Samo pisanje, izricanje riječi “ostavite nas” usmjerenih nekoj publici koja sluša, pa i pisanje poezije u kojima se predstavljaju vlastiti i kolektivni osjećaji i iskustva uopće, onemogućuju zaborav. Ratno iskustvo se poezijom dijeli s drugima. Savjest pjesničkog glasa postaje savjest vojnika, a zatim postaje savjest svih ljudi. Savjest pjesničkog glasa do drugih dopire kroz pjesme. Za Różewicza poezija “mora biti moralni čin uhvaćen u riječi” (Wyka 1977: 17) i izazvati duboki moralni i intelektualni šok (Burkot 1987: 38).

Różewicz na Adornovu izjavu odgovara pisanjem bez zanemarivanja savjesti. Ne izdvaja sebe, ne zaboravlja čin, piše onako kako jest.

3. Očišćena riječ i šutnja

Kultura i društvo, život uopće, doživjeli su veliki šok s Drugim svjetskim ratom. Kako pisati poeziju kad je ona, to jest književnost uopće, nakon užasa Drugog svjetskog rata – umrla? “Smrt književnosti je prije svega gubitak njezinih društvenih funkcija – sposobnosti utjecanja na tijek događaja, transformaciju ljudske psihe, odgovornost za vlastitu sudbinu i kolektivnu sudbinu, također za riječ” (Burkot 1987: 78). Różewicz zamjera umjetnosti što se predala konvencijama i modama i tako izgubila svoje sposobnosti (ibid, 19). Tako pjesnik ulazi u sukob s tradicijom, a neki su ga nazvali i antitradicionalistom (Wyka 1977: 11). Odnos ipak nije potpuno prekinut, ali “poratna je poljska poezija, u znatnom stupnju zbog Tadeusza Różewicza, prošla duboko preobraženje” (Burkot 1987: 48). S romantičarima, na primjer, dijeli “poeziju grobova, heroične i tragične stavove” (Burkot 1987: 24), a što se tiče suvremenih mu stilskih tendencija, Różewicz nije tako jednostavno smjestiti u jednu književnu struju. Umjetnost dvadesetog stoljeća obilježena je raznolikošću smjerova. Na poljskoj sceni između dva rata svoje su ideje predstavljali avangardisti, formisti, ekspresionisti i futuristi, a u njihovim programima izražavana je nada u ponovno ustanovljavanje reda (ibid, 9). S avangardistima Różewicz dijeli “brojna ponavljanja, nabranja, slaganje cjelina iz zasebnih, izdvojenih dijelova, korištenje pravila fragmenta u kompoziciji, analogije, slomljene simetrije, slučajnosti” (Burkot 2004: 62). S futuristima i ekspresionistima zajedničko ima: “prozaizaciju lirskih elemenata” (Burkot 1987: 15) itd.

U pjesmi *Ocalony (Spašen)*, za koju Burkot kaže da se može smatrati njegovim programom (Burkot 2004: 11), vidljiva je ta duboko ukorijenjena potreba za ustanovljavanjem reda:

Tražim učitelja i majstora

Neka mi vrati vid sluh i govor

Neka još jednom nazove riječi i pojmove

Neka odvoji svjetlo od tame

(Poezje zebrane 1957: 22-23)

Izražavanje želje za stvaranjem reda unutar kaosa nije, naravno, stilska karakteristika, već je čovjekova potreba u poratnom vremenu. Witosz govori kako je slabljenje vrijednosti riječi imalo snažan utjecaj na različita područja života koja su se koristila riječima: “Domene, koje su uvijek sudjelovale u izgradnji života, u kreiranju njegove višedimenzionalnosti, stvarajući u njemu azile stabilizacija – religija, utječući na njegov razvoj – filozofija, predajući ga refleksiji i kontinuiranoj promjeni – umjetnost, izgubile su svoj izraz” (Witosz 2007: 49). U tom pogledu razumljiva je Różewiczewa želja da red postigne ponovnim nazivanjem stvari, to jest redefinicijom pojmova. Ne radi se u njega o istraživanju višeznačnosti kao u futurista, ili o izgradnji preciznog jezika znanosti koju su htjeli neopozitivisti, već o obnovi jezika poezije (Burkot 2004: 10). Jezik je bilo potrebno “očistiti”, a ponovno definiranje riječi značilo je priliku da se iz njih izbaci ono što opstruira ostvarivanje i razumijevanje njihovog pravog značenja. Jezik dotadašnje poezije često je “kvario” riječi. Dekorativni dodaci u poeziji činili su se “...njezinom imanencijom, njezinom srži” (Čilić 2020: 128), a “prepredene stilske figure su sjedište laži” (Ubertowska 2004: 61) za Różewicza. Ti dodaci ne samo da su bili suvišni, nego su i priječili razumijevanje. Zato je vokabular pjesama u ranim Różewiczewim zbirka jednostavan i svakodnevni, a imenice često nastupaju bez pridjeva. Riječi je trebalo očistiti od “metaforičkih zloupotrebi” (Burkot 2004: 51), a Ubertowska takav jezik opisuje kao “asketski” i “paradokumentalni” (Ubertowska 2004: 60).

Ustanovljena forma stoga je bila još jednom preprekom u ostvarivanju čistog jezika u poeziji od koje se trebalo osloboditi i to je jedan od razloga Różewiczewa sukoba s tradicijom. Jednostavne riječi slažu se u jednostavne rečenice, a misli, nesputane interpunkcijom, teku jedna u drugu. Zaredom nabrojane imenice u um prizivaju konkretne slike. Wyka njegov način slaganja slika uspoređuje s kockama za igru, kocke čine zasebnu sliku unutar svojih granica, ali se mogu zajedno složiti (Wyka 1977: 114) u potpunu sliku. Te kocke pomažu i u ostvarivanju određenog tipa versifikacije (ibid, 116). Tako se može skicirati forma Różewiczeve pjesme - pojedinačne slike ograničene u sebi, ulaze u odnos s kockama oko sebe i osiguravaju ostvarivanje ritma bez ijednog zareza ili točke.

Różewiczew odnos prema tadašnjoj umjetnosti proizlazi iz njegove razočaranosti njome jer nije ispunila zadatak prepoznavanja ljudskih obaveza, stvarajući mitove proširila je neistinitu istinu (Burkot 1987: 19). Poeziju je estetsko često kočilo da razotkrije istinu, ali istina ne postaje manje istinita ako nije “lijepa” (Čilić 2020: 192). Istina se može jasnije prikazati ako se ostvari “konkretan” poetski jezik, očišćen od pretjerane uporabe metafora,

kojemu je cilj prenijeti čitatelju smisao, umjesto da se trudi zadiviti ga ukrasima izraza (Burkot 2004: 64). Ali nije samo izvedba problem, već i izvori poezije. Za Różewicza “ni mašta, ni metafizika nisu izvorima nove poezije” (Burkot 2004: 16), nego izdržljiv temelj umjetnosti može biti samo stvarnost (ibid, 16-17). Różewicz nije napisao službeni program, ali on bi se mogao formulirati služeći se njegovim izjavama u esejima. U tekstu *Na izvore (Do źródeł)* piše ovako:

“Za mene je poetsko stvaranje bilo djelovanje, a ne pisanje lijepih pjesama. Ne pjesme, nego činjenice. Stvarao sam – tako sam mislio i još uvijek mislim – tvrde činjenice, a ne (manje ili više uspješna) lirska djela itd. Na događaje sam reagirao činjenicama, koje sam stvarao po modelu pjesama, a ne ‘poezijom ’” (Różewicz 1971: 91).

Różewicz odbacuje koncept poezije o događaju koja bi bila nešto zasebno od događaja samog. Odmiče se od ideje umjetnosti kao oponašateljice života, simulakruma u korist originalnog značenja riječi *poiēsis* – stvaranje.⁴ Događaj koji se zbiva na istoj je ravni kao pjesma-odgovor na događaj. Događanje je isto što i pjesma – napisane riječi se zbivaju. Britanski filozof John Langshaw Austin na svojim je predavanjima 50-ih godina predstavljao svoju teoriju govornih činova. Podijelio je sve iskaze i jednu je skupinu iskaza nazvao konstativima, konstatirajući da oni mogu biti istiniti ili neistiniti. Drugu skupinu čine performativi koji ništa ne tvrde, ali čije je iznošenje jednako ili je dijelom počinjavanja neke radnje, a za koje se ne bi reklo da nešto govore (Austin 1962: 5). Izricanje takvog iskaza nije popratni opis radnje koja se čini već je sama rečenica radnja (ibid, 6). Dok je za performativ važno ostvariti nekoliko čimbenika, kao što su prikladne okolnosti i da izricatelj performativa ili drugi ljudi izvode nekakve mentalne ili fizičke radnje, u izvedbi čina glavna je sastavnica upravo samo izricanje riječi (ibid, 8). Tako je u oviteženju fraza “imenujem te vitezom” esencija tog obreda, ali nitko neće postati vitezom ako ju ne izgovara odgovarajuća osoba (kralj, drugi vitez itd.), i ako se ne izvode popratni činovi.

Różewicz tvrdnjom da je poetsko stvaranje za njega djelovanje, svoje poetske iskaze smješta u performative. No, Austin se s time ne bi složio. Kad bi taksist pred putnikom izgovorio riječi “imenujem te vitezom” to ne bi bio uspješan performativ jer, osim što nije

⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/-poiesis>

ovlaštenom osobom i ne čini popratne radnje, te riječi zacijelo ne misli “ozbiljno”. Austin kao primjere “neozbiljnosti” navodi šalu i pisanje pjesme (ibid, 9). Po njemu će performativ biti “šupalj” ako se predstavi u pjesmi (ibid, 22). Kasnije je proširio svoju teoriju uvođenjem termina lokucija, ilokucija i perlokucija gdje ilokucija znači to činjenje radnje izricanjem iskaza. Dolazi do zaključka da, kad se govori o “uporabi jezika” u glumi ili poeziji, to nema veze s ilokucijom (ibid, 104). Austin smatra da te “neozbiljne” uporabe jezika ne potiču djelovanje, tako da nema ni perlokucije (ibid) jer “Walt Whitman ne potiče *zaista* [dodan naglasak] orla da poleti” (ibid). On prepoznaje da je iskaz zamišljen ne kao poticaj, već kao metafora i tako izrečene riječi ne mogu biti performativom jer iza njih ne stoji iskrena namjera da se npr. potakne na let, već djeluju kao laž. Čini se da je poezija kakvu je Austin imao na umu baš ona koju Różewicz želi temeljito izmijeniti. Austin bi toj poeziji mogao onda prigovoriti da “nije ozbiljna”, to jest da ne misli ono što kaže, i da ne djeluje. Promotrimo Różewiczeve odgovore na te potencijalne prigovore.

Možda “djelovanje riječima”, kako Austin kaže za “uporabe jezika”, može podrazumijevati više stvari. Jedan od postupaka koji je potrebno izvesti u ponovnoj izgradnji reda je ponovno učenje jezika, ostvarivanje jasnog i čistog jezika. Potrebno je ponovno uspostaviti red i vezu između riječi i njezina značenja, a to će se postići ponovnim nazivanjem stvari i pojmova. Nazvati neku stvar, imenovati ju znači prepoznati ju, prepoznati njezino značenje. “Ako u stvarnosti postoje samo stvari, onda se svijet može opisati isključivo kroz njihovo nazivanje” (Burkot 2004: 11). Nazivanjem stvari stvorit će se svojevrsan “udžbenik” koji se može koristiti u izgradnji vrijednosti (ibid, 74). Stvari se imenuju u pjesmi *W środku życia (Usred života)*:

Nakon kraja svijeta

nakon smrti

našao sam se usred života

stvarao sam sebe

gradio život

ljude životinje krajolike

to je stol govorio sam

to je stol

na stolu stoji kruh nož

nož služi za rezanje kruha

kruhom hrane se ljudi

(Poezije zebране 1957: 425-427)

U pjesmi se pokazuje kako se riječima, poezijom gradi svijet. Izgradnja života na istoj je ravni kao „gradnja“ ljudi, životinja, krajolika. Gledajući u stol subjekt prepoznaje taj predmet i imenuje ga riječima “to je stol”. Kako prema religijskom uvjerenju Bog stvara svjetlost riječima “Neka bude svjetlost”, tako subjekt imenovanjem stvara stol. No, svjetlost je nastala tek kad je pozvana u nastanak, a stol je bio stol i prije dolaska subjekta koji ga imenuje. Radi se o stvaranju *novog* svijeta koristeći se *starim*, iskorištavajući materijal koji je preostao iz prošlog svijeta. Subjekt kao da stvarima prilazi sa skepticizmom i provjerava njihovo značenje, to jest njihovo postojanje. Postavljanjem imenica stol-kruh-nož jednu uz drugu, to jest, smještanjem konkretnih pojmova u neposrednu blizinu stvara se semantička napetost (Burkot 2004: 63) kojom se potvrđuje da ono što se gleda treba nazvati stolom, da se značenje *stol* nije iskarilo. Kad bismo bili sigurni u bit stola, rečenicu “To je stol” mogli bismo prozvati konstativom. Ako se i izjavi poput “To je stol” prilazi sa sumnjom, da bi se ustvrdila istina potrebno je provesti mentalnu radnju provjeravanja bitka. U ovoj se pjesmi izricanjem konstativa zapravo izriče performativ. “Lirika je očit primjer da je u velikoj mjeri svaki konstativ već performativ jer se u njoj govorni iskaz pojavljuje ne samo kao medij odnosno prijenosnik značenja nego i kao njegov oblikovatelj” (Čilić 2020: 18). Ako se radi o pjesmama s moralnim temama pjesma je „moralni iskaz preko kojeg se autor predstavlja kao moralna osoba, pjesnik koji ne žudi biti pukim pjevačem, on zaziva poeziju *praxis*, poeziju koja je ne samo propedeutička i didaktička nego i performativna” (ibid, 119).

Kada se nešto izgovori to će imati posljedice na ponašanja, misli i osjećaje slušatelja, a te posljedice mogu biti dio namjere ili ne (Austin 1962: 101). Perlokucija doduše znači *samu* radnju. Dok pjesnik najvjerojatnije neće zbilja poticati orla na let, drugačije, realistične i iskrene namjere mogu se lako pronaći u poeziji. Može se raspravljati o namjerama Różewicza, kao autora govorenja u pjesmi *List do ludożerców* (*Pismo ludožderima*):

shvatite

ljudi je mnogo bit će još

više pa malko se pomaknite

ustupite

Dragi ljudožderi

nemojte pokupovati sve

svijeće vezice i makarone

Nemojte govoriti okrenuti leđima:

ja mene moj moje

moj želudac moja kosa

moj žulj moje hlače

moja žena moja djeca

moje mišljenje

(Gost u kući 2006: 353)

Element “neozbiljnosti” u ovoj pjesmi je korištenje ljudoždera kao metafore, kao nečeg što se ne misli *zaista*. Ljudožderi su metafora ne za one koji ljude jedu, već su ljudožderi oni koji, sebično misleći samo na sebe i svoje potrebe, drugim ljudima oduzimaju, „žderu“ ljudskost. Znači li to da ostatak pjesme nije ozbiljan ili da pjesma ne želi potaknuti na neku drugu radnju osim čitanja? “Neozbiljno”, to jest preneseno, izmiješano je s doslovnim, i neizrečenim. Pjesma je napisana u doba Narodne Republike Poljske i “ne može ju se objasniti bez podsjećanja na kontinuirane gospodarske probleme, nedostatak robe na tržištu u to vrijeme” (Burkot 2004: 17), kada glas upozorava da se ne pokupuje sve, to može uistinu biti, i po Austinovim kriterijima, njegov ozbiljni prijedlog ili zahtjev. Stih “više se stoga pomaknite” može se shvatiti kao preneseno značenje jer pomicanje pojedinačnih

čitatelja, što je većina ljudi u kontaktu s pjesmom, neće osigurati dovoljno mjesta za ljude koji će još doći. Perlokucija ne mora odmah nastupiti, efekt pročitanih riječi može početi djelovati kasnije, ta se uputa može ugraditi u svijest čitatelja i riječi mogu djelovati naknadno. Pjesma počinje stihovima:

Dragi ljudožderi

ne gledajte kao vukovi

na čovjeka

koji pita je li slobodno mjesto

u kupeu

(Gost u kući 2006: 352)

Čitanjem pjesme u cijelosti dopunjuju se prazna mjesta, ali se prethodno predstavljena strofa može razumjeti i bez toga. U Rózewicza šutnja ima “istu vrijednost kao riječ” (Witosz 2007: 12). Riječ “ustupite” iz najprije prikazanog dijela pjesme ustvari nastupa dvije kitice dalje od svoje nadopune “slobodno mjesto” iz prve strofe. Šutnja “jest izraz izbora svjesnog komuniciranja bitnih stvari” (ibid). Pjesnik postavljanjem te riječi daleko od ostatka njezine značenjske cjeline ne samo da efektivno postiže stanku već i dopušta čitatelju da sudjeluje u stvaranju, da prazninu ispuni svojim riječima. S obzirom na to da praznina može biti ispunjena mnoštvom riječi, šutnja postaje način da se sve one kažu istovremeno bez zapisivanja. Taj će se unutrašnji govor moći čuti samo ako se ušuti (ibid). Djelovanje pjesnika može biti sam poticaj na razmišljanje prouzrokovano tišinom i izrečenim, ili upravo na poduzimanje konkretnih radnji.

Monika Witosz na primjeru dijela pjesme *Galzka oliwna (Maslinova grančica)* objašnjava “tajnu riječi” (Witosz 2007: 16).

A kad nam se rodi

taj dječak reći ću mu

tu je svjetlo tu tama

tu je istina tu laž

tu je lijeva strana tu desna

I živjet će u jasnoći

(Poezja I 1988: 110-113)

U tajni se nalazi “moć pripitomljavanja svijeta kao i dar raspoznavanja dobra i zla i mogućnost pouzdanja u riječ - obnavljanje njihove vjerodostojnosti i odbacivanje laži” (ibid). Otac će djetetu biti Tvorcem sigurnog prostora za život (ibid). Poljska riječ “jasność” označava ne samo jasnoću kao razumljivost, već i svjetlinu, što još više pojačava dojam nedvojbene značenja riječi jer su one sada iluminirane tako da se značenje vidi bez sjene, bez onoga što mu ne pripada. Ova pjesma je “pokušajem izražavanja u jeziku izabranog načina preživljavanja pojedinačne biti označavanjem dane stvari ili ideje riječju” (ibid, 17). To je konkretna riječ. Upravo će u konkretnom pronaći “legitimirane egzistencije u izvanjezičnoj stvarnosti” (Gutkowska 2012: 101). Stoga je i subjekt u Różewiczewim pjesmama više referencijski nego lirski, više definira stvarnost nego što izražava vlastite ili kolektivne osjećaje (Burkot 2004: 38).

Kad se očišćene riječi slože u “kocke” pjesme učinak je takav da se pjesmom može izreći jasna i nesumnjiva istina, a da se ne gubi poetska moć. Prozaizacija jezika imala je učinak ostvarivanja neposrednosti pjesničke slike, a “istinitost” pjesme pojačava referencijski subjekt. Tako je pjesma-odgovor na događaj mogla biti iste vrijednosti kao sam događaj. Snaga riječi nije samo u stvaranju sebe već i u istovremenom stvaranju svijeta u kojem djeluje. U otkrivanju moralnih istina novog svijeta očišćena poezija ima važnu ulogu jer, iako je sada “realističnija” od svoje prethodnice, zadržava sposobnost i povlasticu da progovara o moralu. Ako poezija konkretnim riječima govori o moralu, onda će lekcije proizašle iz nje biti jasne i neće biti prostora pomutnji i nerazumijevanju.

5. Manifestacije savjesti

Nakon završetka rata, godine 1947., Różewicz odlučuje da će mu novonapisana zbirka, koja će desetljećima poslije ostati sinonimna s njegovim imenom, nositi naslov *Nemir (Niepokój)*. Nemir je atmosfera pod kojom bi se mogla objediniti većina pjesama, nemir je osjećaj, iskustvo rata, nemir je otvorena rana, nemir je tjeskobno sjećanje koje opstaje. Nije neutemeljeno zaključiti da nemir aludira upravo na savjest koja neće umuknuti. Da bi se dokazala prisutnost savjesti u Różewiczевom djelu potrebno je pronaći riječi koje znače preuzimanje odgovornosti za učinjeno, to jest prepoznavanje krivice i ocjenjivanje tih postupaka kao loših, to jest negativan sud. Namjera takve potrage nije dijagnosticirati autorovu krivnju ili prikazati svaku pjesmu kao ništa drugo doli izraz osobnog iskustva i osjećaja. Cilj je donijeti zaključak o manifestaciji savjesti u tekstu, uz pretpostavku da glas koji govori ima savjest, to jest treba pretpostaviti da je glas u pjesmu smjestilo savjesno biće, biće koje ima sposobnost prepoznati i osuditi loše postupke, bili oni njegovi ili ne. Potrebno je imati na umu i činjenicu da je prepoznavanje djelovanja savjesti u djelu rezultat djelovanja savjesti i intuicije onoga koji djelo čita i tumači. Pod pretpostavkom o postojanju istih, zajedničkih moralnih vrijednosti ostvaruje se nova dimenzija mogućeg poistovjećivanja s lirskim subjektom.

Da bi postojala savjest ili grižnja savjesti, prvo treba postojati svijest o dobru i zlu i postupak koji se može osuditi kao loš. Autor priznanje nije izbjegavao u djelu *Przygotowanie do wieczoru autorskiego (Priprema za autorsku večer)*, lirski subjekt u pjesmi *Lament* jasnim riječima: “*ubojicom sam*” (Poezje zbrane 1957: 10-11). Mnogobrojne su ispovijesti u pjesmama, pogotovo u zbirkama *Nemir* i *Crvena rukavica* koje su najbliže centralnom događaju – ratu. Różewicz kao glas generacije ogoljuje iskustva i traume koje su zajedničke i slične mnogima. Kad bismo se poslužili terminima iz psihoanalize, mogli bismo reći da u slučajevima vojnika savjest može početi djelovati kad superego, prisjećajući se onoga što je učinio kad je kontrolu preuzeo idov nagon za preživljavanje, počne osuđivati sebe jer se nije pobunio i dopustio neetičke postupke.

Uporaba pasiva u pjesmi *Ocalony (Spašen)*, pokazuje da je subjekt “pasivan, nemoćan, neučinkovit, žudi za vođom i učiteljem” (Čilić 2020: 115).

Imam dvadeset četiri godine⁵

Spašen sam

Dok sam vođen na klanje

(Poezje zbrane 1957: 22-23)

Nije intervenirao kad su ga odvodili na “klanje” jer je bio nemoćan. Riječ *klanje* (*rzež*) koristi se i u pjesmi *Rzeż chłopców (Klanje dječaka)*. Označava ta riječ iznimno barbarstvo – kolju se životinje, a kad se ljudi kolju na to gledamo na kao još ogavniji zločin nego “obično” ubojstvo, što je pogotovo istinito kad su u pitanju nevina djeca. No, sintagma “vođen na klanje” u pjesmi *Spašen* ne pokazuje status subjekta – je li klanje radnja koju trpi ili radnja koju će izvoditi? Je li subjekt kriv ili nevin? Paradoksalna pozicija žrtve-krvnika ne može se razriješiti i izvor je stalnog previranja unutar savjesti. *Spašeni* nije djelovao na strani agresora i ubijao iz mržnje, ali u njegovom je etičkom kodeksu ubojstvo svejedno moralno pokvarena stvar, čak i ako ubija da bi obranio, npr. svoju zemlju.

Spašeni je u ratu postupao protivno svojoj savjesti. Kad se tako preživjevši vratio u normalan život, nastojao mu se prilagoditi, ali drugima je njegovo postojanje bilo usporedivo s cirkuskom atrakcijom.

djeca sad mogu u mene

upirati prstima

i u cirkusu me mogu

pokazivati takav sam

da:

džentlmen u egzotičnom odijelu

može razderati zastor od krvi

(zastor koji koristimo

⁵ Čitatelju se ovo može učiniti kao definitivan dokaz o istovjetnosti lirskog subjekta i autora jer je ponuđen naizgled autobiografski podatak. No, to nije istina, v. Čilić 2020: 115 i Bojda 1999: 31.

*mi živi – kao paravan
iza kojeg popunjavamo
sramežljive nedostatke naših savjesti)
i povikati:
„Gospodo i dame
legendarna morska zmija
polugmaz polučovjek
ali u jednoj osobi
držan pod posebnim
uvjetima
pod pritiskom
X atmosfera
na otvorenom će puknuti
gospodo i dame!"
Evo što je izbacio s dna
veliki val duboki val
drugog svjetskog rata.
(Poezje zbrane 1957: 109-111)*

Drugi svjetski rat čovjeka je preobrazio, od njega je učinio nešto neprepoznatljivo. Opozicija gmaz - čovjek podsjeća na definiranje suprotnih pojmova kao istoznačnih u pjesmi *Spašen*. Gmaz predstavlja nešto suprotno od čovjeka, čovjek nije gmaz. „Legendarna morska zmija“ može se odnositi na Levijatana, a gmazovi, pogotovo zmije, su ionako učestali simbol za zlo u književnost. Zaključak je da je zlo ono što je neobično kod čovjeka koji se promatra u pjesmi. Publika koja ga promatra ne može shvatiti postupke povratnika iz rata, odbacuje ga do te mjere da mu negira čovječnost i promatra ga osigurana barijerom koju čini zastor. Članovi

publike zator koriste kako bi zaštitili sebe tako što projiciraju svoju grižnju savjesti na onoga koji je uistinu bio dijelom rata, opravdavajući se time da su, kao u cirkusu, samo promatrači. Ali, iako stoje na suprotnim stranama zatora od krvi, polučovjek govoreći “mi” sebe ne izdvaja iz ljudskog roda i istovremeno ostatak ljudi pridružuje sebi. Izaziva strah jer im pokazuje ono što čovjek, a tako i svatko od njih, može postati. Iako u suštini pjesma ima moralnu poruku, ne djeluje kao moralizirajuća propovijed, a to je zbog toga što glas koji progovara ne postavlja sebe iznad publike. On umanjujući sebe pokazuje opće ljudsko stanje.

Preživjeli vojnici često iz rata izlaze s posttraumatskim stresnim poremećajem. Povratak u središte traumatskog događaja ili ponovno proživljavanje događaja na različite je načine predstavljeno u Różewiczevoj poeziji. U pjesmi *Ballada o karabinie (Balada o pušci)*, majka pita sina zašto više u noći:⁶

Sinko sinko moj golube

zašto kričiš u noći

Sinko sinko srce moje

što ti se dogodilo

Majko majko

bili su tu u domu

srce tvoje probili

glavu su mi odsjekli

dom naš zapalili

Majko

gdje je moja puška

⁶ Inače se motiv vikanja dosta često pojavljuje u Różewiczovim zbirkama nastalima neposredno nakon rata, npr. u pjesmi *Vikao sam u noći (Krzyczałem w nocy)*, *Prva ljubav (Pierwsza miłość)* itd.

Sinko sinko

što si to sanjao

rat je gotov

dom naš stoji bijeli

u vrtu cvjeta drveće

Sinko sinko moj golube

što ti se dogodilo

Majko majko

gdje je moja puška

čuo sam im korake

vidio sam im lica

skrivena u mraku

Treba ih ubijati

rat nije gotov

treba ih ubijati

u Grčkoj i Španjolskoj

u Kini Indoneziji

čak i pod zemljom

Jer inače će doći tu

i zapaliti naš dom

i naoštriti štapove

i srce probiti

(Poezje zbrane, 1957: 124-125)

Pjesma prikazuje ponašanje i razmišljanje osobe s posttraumatskim stresnim poremećajem. U stanju u kakvom je sin ne postoji razlika između rata i mira, opasnost još uvijek traje pa reagira iz želje da zaštiti majku i dom. Beata Przymuszała piše o načinu na koji Różewicz prikazuje osobe s mentalnim bolestima u svojim pjesmama. U takvim pjesmama subjekt je oslabljen, ali se želi podići, stati na noge (Przymuszała 2013: 68). Na taj način pokazuje određenu razinu snage, ali ta snaga proizlazi iz slabosti (ibid). Sin pokazuje snagu tako što, iako se boji – kričao je u noći – traži svoju pušku kako bi se riješio onoga što izaziva strah, umjesto da dopusti slabosti da ga obuzme. Ali u Różewicza se ne radi o “romantičnom veličanju luđaka” (ibid, 73), niti o “izuzetnosti bolesnih” (ibid). Ne radi se ni o izdržljivosti pojedinca, već o predstavljanju “ljudskosti” tih osoba (ibid). Sin dakle nije poseban niti zbog svoje slabosti niti zbog snage, već je, sasvim suprotno, običan kao što su i trpljenje i slabost obične pojave. Proživljavajući ponovo napad, Sin mora opet donijeti odluku. Hrabro odlučuje zaštititi što mu je milo, ali nevjerojatan strah povećava nepostojeću opasnost – njime u tom stanju upravlja id, biološka želja za preživljavanjem. Njegova savjest tada pada u drugi plan, onesposobljena je.

Savjest, neprestano ponavljajući scenarije iz prošlosti i dijeleći postupke na loše i dobre, vraća subjekt u trenutak kad je svjedočio mnogim smrtima, a možda ih nije spriječio, kad je bio istovremeno i živ i mrtav. Oni su živi-mrtvi, a motiv živih-mrtvih u poratnoj se Różewiczevoj poeziji često pojavljuje. U pjesmi *Domek od kart (Kula od karata)* mrtvi “smetaju”:

Moja djevojka

kulu izgradila

od šarenih karata

*moja djevojka
pjevuši pjesmu
o bijelim ružama*

*htio sam ju voljeti
u oči gledati
čiste plave*

*ubijeni
s krivim osmijehom
zahihotali se*

*na mojim dlanovima
crvene mrlje
crvene mrlje*

*na bijelim ružama
na bijelim zidovima crvene mrlje*

*mojoj djevojci
kulu ruše
ubijeni*

diješe karte

s raspadajućim licem

ubijeni

(Poezije zbrane 1957: 92-93)

Umrli koji se pojavljuju u živom svijetu narušavaju ugodan trenutak između subjekta i djevojke. Živi-mrtvi ruše “ne samo ontološku granicu postojanja i nepostojanja, života i smrti, već i integralnost samog subjekta, granicu koja odvaja svijest od onoga što je prema njoj izvanjsko” (Kunz 2013: 35). Ono unutarne poput crvenih mrlja krvavi u izvanjsko, sjećanje na mrtve je poput mosta koji im omogućuje da pređu u “tu i sada”. Ubijeni u pjesmi ulaze u svijet živih i tamo fizički djeluju – njihov se smijeh može čuti, diraju te ruše kulu, diješe karte. Ali tijelo se raspada, gnjiljenje lica pokazuje propadanje onog fizičkog što im je potrebno za bivanje u svijetu živih. Motivi uništenih, izobličjenih tijela učestali su u Różewiczevoj poeziji, ali se pojavljuju ipak i pokušaji dubljeg razumijevanja traume i prikazi složenijih odnosa s mrtvima (Kowalik 2021: 273-274). Motiv tih živih-mrtvih nije puka pjesnička figura, već vrhunac procesa dekompozicije identiteta subjekta (Kunz 2013: 36). Kunz promišlja o mogućnosti da je zbirka *Nemir* toliko puta morala biti prepravljena zbog problema s uspostavljanjem identiteta subjekta (ibid, 37). Međudjelovanje mrtvih i živih ima korijen u traumi rata što je za Różewicza poput reza u povijesti, poput rupe koja se ne može potpuno integrirati, ali ni zaboraviti (ibid, 37). Holokaust kao “jezgreni” element Drugog svjetskog rata nije na isti način “dostupan” Różewiczevoj svijesti, kao što bi možda bio dostupan Adornu koji ima oca Židova, ali istovremeno traži da se o njemu govori (ibid, 38). Osobni autorov identitet dodatno usložnjava činjenica da je Różewiczova majka Stefania bila židovskog porijekla (ibid). Kunz smatra da u raspadu subjekta u Różewiczovom stvaralaštvu najvažniju ulogu ima ta raznorodnost njegovog ratnog iskustva (ibid). Raznorodnost subjekta omogućuje da se iskustvo preneseno u pjesmi oslobodi jedne osobe i da čitatelj upiše sebe u pjesmu.

Retrospektivno, savjest domišlja treću mogućnost, a to je odbijanje sudjelovanja, bijeg. Dezerteri su oni koji nisu sudjelovali u klanju i tako mogli sačuvati čistu savjest.

Hrabrost dezertera

je teško podnošljiva bližnjima

tko je pobjegao s polja slave

tko je pobjegao od klanja

neće dobiti oprost

od suvremenika

i potomaka

tko je izbjegao ubijanje

sam je sebe ubio

i živog pokopao

u zaborav

ovjenčan hrastovim lišćem

na grani drveta

ili na uličnoj svjetiljci

obješen u cvijetu života

dezertier

déserteur

Fahnenflüchtiger

Landesverräter

bježi do kraja svijeta

Rat nema pobjednika – oni koji su ostali umiru, oni koji su preživjeli kao da nisu, a oni koji su pobjegli umiru od srama. Sramotu osjećaju drugi, njihovi bližnji, a suvremenici i potomci ne razumiju njihove okolnosti i osuđuju ih. Dezertier je tako doživio socijalnu smrt koja je jednaka fizičkoj smrti po svemu osim toga što će oni koji su zaista umrli zadobiti posmrtnu slavu. Ali za čin dezertierstva potrebna je hrabrost. Sram je stoga mala cijena za

platiti, ako se izbjeglo ubijanje i zadržala čista savjest. Dalje se “čovjek male vjere” moli za dezertere koji su se našli između “...pustog neba / i domovine”, i onda poziva:

*Pozivam Vas
na Prozivku Poginulih...
Dezerteri!
Svih vojski svijeta!
neka počasna straža
ispali salvu usmjerenu
u vaša srca glave
zavezane oči
neka vaše kolege
pucaju još jednom
vaša imena
vaše sjene
sjećanje na vas
apoteoza vođa
generala koljača
ljudoubojica traje*

Ironičan poziv na odavanje počasti dezerterima suprotstavljen je stvarnoj slavi kakvu stječu sudionici u ratu, koji nerijetko postanu ubojice. Ogorčenost lirskog subjekta pokazuje kako bi ustvari trebalo biti obrnuto. Spomenike uistinu zaslužuju oni koji su odbacili oružje i poslušali Božju zapovijed: “Ne ubij”. Dezerteri zaslužuju da im se podigne spomenik jer su, ne oglušivši se na jasnu moralnu uputu sadržanu u Božjoj zapovijedi, poslušali svoju savjest. Kako se nadalje govori da je za to bila potrebna hrabrost, može se doći do zaključka da je

slušanje savjesti pohvalno. U naopakom se pak svijetu slave oni nesavjesni. A kakvi su oni koji nisu ni umrli ni pobjegli? Oni su istovremeno pokazali “hrabrost i kukavnost” (Różewicz 1957: 22-23) tako što nisu sramotno pobjegli, ali nisu ni slavno poginuli. Oni su istovremeno hrabri i kukavice.

Čovjek bez savjesti prikazan je u pjesmi *Yenderan* (Poezje zbrane 1957: 185-189): „Slušam naredbu / ne osjećam ne mislim / ubijam / Noću i danju“. Čilić smatra da je to primjer trenutka kad je Różewicz „pjesnički glas poprimao i diskretno moralizatorsku intonaciju“ (Čilić 2020: 118).

Budući da poeziju, makar ona i sadržavala odbljeske biografije autora, ne treba čitati kao dnevnik, ne može se ni očekivati da će pojava savjesti biti jasna sama po sebi, to jest bez pretpostavke ili intervencije interpretatora ili čitatelja. O savjesti u Różewiczevoj poeziji se stoga može reći da je nekad slabije, a nekad jače izražena, to jest da su neke referencije na nju eksplicitnije, jer je izborom riječi ili uporabom figura u sami tekst pjesme ugrađeno prepoznavanje lošeg postupka i/ili osuđivanje tog postupka, ili da su pak manje eksplicitna, jer u pjesmi korištene riječi, figure itd. pretpostavljaju postojanje savjesti.

6. Sjećanje na mrtve kao posljedica grižnje savjesti

Drugi dio definicije savjesti – “da svoje postupke ocjenjuje kao dobre ili loše” (Anić 2000: v. savjest) – pokazuje da je zadatak savjesti da sudi. Kako je pokazano na primjerima u prošlom poglavlju, savjest jače naglašava krivicu nego dobre postupke, a osjećaj krivnje ostaje uz čovjeka još dugo nakon što je čin izveden. Krivnja u povratnika iz rata ne leži samo u prihvaćanju činjenice da su aktivno sudjelovali u ratu, već i u činjenici da su iz tog rata izašli živi. U današnjoj psihologiji termin „sindrom krivnje preživjelog“ objašnjava se kao osjećaj krivnje koji se javlja kad preživjeli procjenjuje da se dogodila nepravедna odluka po kojoj mu je podareno nešto što ne zasluđuje, jer je drugi možda više zasluđio preživjeti, ili je preživjeli ostao živ upravo zbog toga što je netko drugi umro itd. (Murray et al. 2021). Preživjeli može smatrati da “preživljavanje krši nepisana pravila o životu i smrti” (ibid), a sigurno je kriv jer osjeća da je sami osjećaj krivice dovoljan dokaz da učinio nešto loše (ibid). Tomasz Kunz zaključio je da taj osjećaj krivnje i stida koji obilježava život preživjelog uzrokuje da se život promatra kao okrutnost i nepravda spram ubijenih (Kunz 2013: 42).

Glas generacije predstavlja tragediju i živih i mrtvih, ali njih razdvaja velika razlika – život (Burkot 2004: 40). Mrtvi su ostali živi u sjećanju: “Pokojni nastanjuju moj život. Počinju živjeti bujnim životom u krajoliku mog sjećanja” (Różewicz 1971: 62-63), a poezija je posebno mjesto sjećanja. Kad piše pjesme o majčinoj smrti, “spašava” ono svakodnevno i obično (Morzyńska-Wroszek 2014: 126), zapisuje specifične događaje iz djetinjstva. Osim pjesama o majci i starijem bratu Januszu, o poznatim osobama i kolegama iz vojske, posebne su pjesme u kojima je nepoznat identitet umrlih (Kunz 2013: 34). Ako savjest preživjelog ocjenjuje nastavak života kao nepravičan čin, krivnja će trajati dok traje život. Što dulje živi, to se više udaljava od zajedničkog vremena s umrlim, od presudnog trenutka kad je jedan umro, a drugi preživio, od vremena kad ravnoteža još nije bila poremećena. Umrlima u Różewiczevoj poeziji teško je odrediti ontološki status, jednako bi netočno bilo reći i da postoje i da su nestali zauvijek (Marciniak 2007: 34). Dok traje sjećanje na mrtvu osobu, taj se trenutak može produžiti. Savjest može pokušavati održati mrtvu osobu na životu, kako bi se smanjio osjećaj krivnje, jer preživjeli nije kriv u odnosu na druge preživjele, već u odnosu na mrtve. Mrtvi, kako je pokazano u pjesmi *Domek od kart (Kula od karata)*, „ometaju“ život preživjelog, a kad se oni “pojave”, osjećaj krivnje u subjekta postaje jači – na bijelim ružama pojave se crvene mrlje, kao da su ruže u prisutnosti mrtvih prokrvarile. Najjači nedvojbeni simbol krivnje je pojava krvi na rukama. Ako savjest funkcionira ispravno osjećaj krivnje bit će poput nadomjeska za kaznu, koju osuđenik određuje sam sebi, jer formalnog sudskog

procesa protiv preživjelih neće biti, a odbačena je i mogućnost vječne kazne, npr. pakla. Olakšavanje savjesti zaboravom bi stoga bilo ublažavanje ili uklanjanje kazne okrivljenika koji je zaslužio biti kažnjen. Osjećaj krivice zbog zaborava često osjećaju i ljudi koji nisu mogli utjecati na smrt druge osobe. Pjesma *Był (Bio)* govori o bratu:

Tvoj osmijeh je već takav

poput Rimskog Carstva

o kojem uče dječaci

s plavim štitovima.

Ne mogu prizvati

tvoj dobri osmijeh

nagnuti nada mnom

stariji Brate

stariji za trogodišnju

mladenačku smrt

govorim o Tebi bio

kao o naličju fosilnog

čovjeka

(Poezje zbrane 1957: 98)

Uspomena na brata polako blijedi, vrijeme kad je brat bio živ jednako je daleko od Różewicza kao vrijeme Rimskog carstva ili Homo sapiensa. Tri godine stariji brat Janusz strijeljan je i u pjesmi se ne nazire osjećaj krivnje, već žalosti. Brat je jedan od preminulih koji

se ne vraća u prostor živih. Slično je u pjesmi *Do umarlego (Umrlom)*, gdje se subjekt, nakon nabiranja svakodnevnih aktivnosti koje čine njegovo “življenje”, vraća u trenutak kad sjećanje ne preminulog prijatelja blijedi:

moja djevojka u zelenoj bluzi
isisala s neba mjesec
konobar se razmeće bijelom pjenom piva
crni konobar veći od lastavice
oštre strelice fraka zbog
svjetla škilje u trepavicama večeri
bijelom rukom prekrila moj nemir
sjećanje o Tebi.

To su moje stvari. Živim
I ništa mi nije tako strano
kao ti umrli Prijatelju.

(Poezje zbrane 1957: 20-21)

Bliskost se između adresata pjesme i subjekta vidi po riječi “prijatelju”, ali se može prepoznati i određena atmosfera zajedništva, gdje je poveznica između živog i mrtvog sudbina, koja se ispunila za umrlog, a vrlo se lako mogla dogoditi i živom (Kowalik 2013: 274). Subjekt nabraja koje su to stvari živih, ali ne spominje “stvari mrtvih”, između živog i mrtvog nepremostiva je razlika. Sjećanje se naziva nemirom, a taj nemir uklonila je djevojka, “druženje sa živim ljudima dopušta (iako na trenutak) otrgnuti se od druženja s umrlima, postaje jedini mogući remedium” (ibid, 278). Stvari živih su svakodnevne i obične, ali raznolike. Te stvari, iako možda zabavne, ne pomažu u zaboravljanju umrlog, kako Kowalik kaže: “sjećanje o umrlom iz naslova javlja se kao smetnja koja otežava svakodnevni život,

koja onemogućuje arkadijsku bezbrižnost i radost” (ibid, 274). Ne radi se o nastojanju subjekta da očuva bespomoćne mrtve, već mrtvi ne dopuštaju da se zaboravi na njih (ibid, 276). Prikazan je taj odnos u pjesmi *Widzę szalonych (Vidim lude)*:

vidim lude koji su

hodali po moru

vjerovali do kraja

i otišli na dno

sad još uvijek naginju

moju lađu nesigurnu

odbijam te krute

ruke okrutno živ

odbijam godinu za godinom

(Poezje zebrane 1957: 69)

Marciniak je primijetila kako “imperativ pamćenja postaje prokletstvom za živog, kojemu se pojavljuje kao opresivna sila u odnosu na tijela, koja ugrožava psihofizičku integralnost Ja” (Marciniak 2007: 26), što se može pretvoriti u “osjećaj krivnje, izdaje, negiranja pokojnika” (ibid)⁷. Prikaz mrtvih koji subjekta žele povući k sebi, i subjekt koji im se opire „okrutno živ“ simbolična je slika za opiranje traumatičnim sjećanjima. Ruke potonulih odbijaju se godinama, kao da bi, kad bi im se prepustio, subjekt sam pao u zaborav. Psihičko stanje borbe sa sjećanjem prikazano je kao fizička opasnost.

⁷ Marciniak doduše ne negira moralnu komponentu pamćenja v. Marciniak 2007: 26.

U pjesmi *Odwiedziny (Posjet)* može se prepoznati osjećaj grižnje savjesti, ali ne u odnosu na mrtvu osobu, već na živu. Pjesma prikazuje kratak, ali duboko emocionalan trenutak između subjekta i osobe koju posjećuje. Započinje izrazom zahvalnosti što je osoba još uvijek živa, što ima razloga donositi cvijeće:

Nisam je mogao prepoznati

kad sam ušao

dobro je da to cvijeće

mogu tako dugo stavljati

u ružnu vazu

Kad se osoba požali na bolničku frizuru i pokaže da je na rubu suza, subjekt suosjeća s njome. Osjećaj krivnje nastupa u trenutku kada treba otići:

zašto ona tako gleda mislim

pa moram ići

kažem malo preglasno

i izlazim stisnutog grla.⁸

Grižnja savjesti počinje u trenutku odvajanja, preživjeli odlazi od poginulog i napušta ga, to jest, zdravi se udaljuje od bolesne osobe. Istaknuto je da se riječi “pa moram ići” izgovaraju preglasno, implicirajući da je neosjetljivo na takav ih način izustiti. Osjećaj krivnje proizišao je iz empatije, subjektu se grlo stisnulo ne samo zbog žalosti, već i zbog toga što nema nikakav odgovor ili utjehu na brige bolesnika sadržane u pogledu. Mora prihvatiti da je pred smrću i bolesti nemoćan, ali su odlazak i razdvajanje svejedno bolni.

Govor o mrtvima u Różewiczevoj poeziji nije posljedica ostvarivanja estetike ružnog ili neke fascinacije smrću (Kowalik 2013: 273), već je prisutan kao svojevrsna etička

⁸ Prevela Đurđica Čilić.

konsekvencija (ibid). U raspravama o poeziji se često pojavljuje tvrdnja o mogućnosti umjetnosti da riječju ili slikom osigura besmrtnost (Marciniak 2007: 23) u “kulturnom svemiru” (ibid). Różewiczeve pak pjesme niti uzdižu (ibid, 25) niti ovjekovjećuju (ibid). Pjesme na koje se ovdje referira ne prenose osjećaj krivnje vezan uz zaboravljanje preminule osobe, iako je nastavak života uistinu “okrutan”. Prisutni su osjećaji žalosti i priznanje da je sjećanje izvor nemira. Różewicz sam kaže: “ne vjerujem u promjenu vode u vino / ne vjerujem u otpuštanje grijeha / ne vjerujem u uskrsnuće tijela” (Poezje zbrane, 1957: 10-11). Za Różewicza je s one strane veliko Ništa (Marciniak 2007: 29), a to je “lažni supstitut nestajuće stvarnosti koji blokira ontičku prazninu” (ibid), s druge je strane *nedostatak* (ibid). “Umiranje bliskih pjesnik doživljava kao opadanje bitka, ontičko slabljenje stvarnosti” (ibid, 32). Kao što su pjesme činjenice, tako “pjesma Różewicza nije ipak epitaf, pogrebna pjesma, nego sami grob, pjesma-grobnica, u grobnici međutim ne počiva ‘sjećanje na pokojnika’, nego njegovo tijelo, njegovi zemaljski materijalni ostaci” (Kunz 2013: 34). Sam Różewicz kaže: “Htio sam ih sahraniti i oprostiti se (s njima) [dodano] u poeziji” (Różewicz 16971: 62). U pjesmi *Budzik (Budilica)* obraća se mrtvima i raskrštava s njima:

ja pjesnik - pastir života

postao sam pastirom umrlih

Suviše dugo paso sam na livadama

Vaših groblja Umrli

otiđite ostavite me

na miru

to je stvar između živih⁹

⁹ Preuzeto iz djela *Wiersze Różewicza jeszcze nie tłumaczone*, dostupno na poveznici: https://zawolnosc.eu/wp-content/uploads/2013/05/WIERSZE_R%C3%93%C5%BBEWICZA.pdf.

Definitivan je to oproštaj pjesnika s mrtvima i vraćanje ravnoteže. Živi odlučuje da će napustiti metafizički prostor mrtvih, a šutnja mrtvih pokazuje da je granica čvrsto povučena i oni su sada u velikom Ničemu. Pojava aveti i bolna sjećanja nisu rezultat grižnje savjesti oko zaborava preminulog, već međuprostor između života i Ničega u kojem se živi mogu oprostiti s mrtvima prije nego što ih zaborave jer ih više nikad neće vidjeti.

7. Savjest je temelj novog moralnog reda

Wioletta Bojda uspoređuje *Spašenog* koji je odveden na klanje s motivima klanja u Bibliji. U Starom zavjetu mnogo je opisa klanja žrtvenih životinja, a u Novom je najvažnija žrtva izvršena ubojstvom krotkog Janjeta. Predviđena budućnost subjekta u pjesmi *Ocalony (Spašen)* također je bila smrt klanjem, ali on je spašen (Bojda 1999: 37). *Spašeni* je sličan starozavjetnom Izaku. Otac Abraham pripremio je sina Izaka za žrtvu, a Izak je, kao što je za lirski subjekt implicirano i u Różewiczevoj pjesmi, bio pasivan (ibid, 38). *Spašeni* se doduše ne može usporediti sa Spasiteljem, jer žrtva *Spašenog* nije ispunjena do kraja, a od Izakovog slučaja razlikuje se po tome što je sin Izak zamijenjen ovnom koji se našao u blizini. Biblijske žrtve ispunjenje su u potpunosti, bilo ubojstvom namjeravane ili zamjenske žrtve. Neispunjenje (ibid, 39) žrtve *Spašenog* izvor je osjećaja krivnje jer je njega zamijenila neka druga osoba i tako je postignuta nepravda jer nije umro onaj koji je “trebao”. U obrednom žrtvovanju stoji jedna nevinna stranka, a u ratu “nasuprot ubojicama sad stoje samo ubojice” (ibid, 44). Pojednostavljeno rečeno, starozavjetni Židovi prinosili su žrtve radi okajanja grijeha i kako bi zadobili Božju naklonost. Žrtva vojnika je besmislena je i nepotrebna, ne postiže nikakav cilj izvan samog ubijanja, nema nikakvo značenje. Smrću i uskrsnućem Isusa Krista u kršćanstvu je podnesena žrtva iznad svih žrtava, ali za Różewicza ateista smrt i Kristova Pasija nisu ništa promijenili, žrtva nije oslobodila čovjeka, niti umanjila njegov teret (Burkot 2004: 59). Evidentno je to u pjesmi *Zdjęcie ciężaru (Rasterećenje)*:

Došao je k vama

i govori

niste odgovorni

ni za svijet ni za kraj svijeta

skinut vam je s leđa teret

vi ste kao ptice i djeca

igrajte se

i igraju se

zaboravljaju

da je suvremena poezija

bitka za dah

(Poezja II 1988: 33)

Lirski subjekt u ovoj pjesmi nastupa kao vanjski promatrač u trenutku kad se Isus obraća ljudima. Njega ne dodiruju riječi kojima Jaganjac Božji koji oduzima grijehe svijeta sklanja teret i koristeći treće lice množine “igraju se” pokazuje da njemu Božje riječi nisu olakšale savjest. Różewiczevo ateističko priznanje u *Lamentu* poznato je čitateljima. Dakowicz smatra da je, iako su i u poeziji koja je nastala prije *Nemira* postojale naznake Różewiczeva udaljavanja od religioznosti, iskustvo rata bilo odlučujućim događajem za taj rastanak (Dakowicz 2015: 44). Różewiczov ateizam¹⁰ ne znači da je odbacio savjest, što je pojam koji se često povezuje s religijom, nego je stvorio svojevrsan osobni moralni kod na koji je, doduše, utjecalo kršćanstvo. Fiut temelje njegove “vjere” opisuje u par riječi: “osjetilno iskustvo umjesto vjere u čuda, ljudski moralni red umjesto misli o božanskoj pravdi, pristanak na smrt umjesto očekivanja života vječnog” (Fiut 1993: 23-24). Temelj Różewiczovog morala nije stoga vjera, nego samostalna etika (Burkot 2004: 18). “Jedini aksiom u ‘redu i zakonu’ je patnja, a jedini moralni imperativ je dobrota” (ibid). “Różewiczov red” Dakowicz je opisao u kratkim crtama. Suvremeni umjetnik stvorit će novu kulturu koja će moći izricati istinu (Dakowicz 2015: 101), usput će biti svjestan da je zakon kulture koji je vladao u prošlom razdoblju bio vezan uz religijski sacrum (ibid), a ako moderna kultura “ne može zadobiti vlastite metafizičke temelje i korijene, ako je postala jalova, izgubila svoj ‘teret’ i značenje, treba ju usaditi u novi ‘sacrum’ i opremiti ju sposobnošću stvaranja ‘novog lijepog’ utemeljenog na surovoj etici postreligijskog svijeta” (ibid). Uspostavljanje novog reda u svijetu podrazumijeva uspostavljanje novog “sacruma”, a njega treba pronaći u ili izgraditi iz ruševina koje su ostale (ibid 100).

¹⁰ O konceptu “bezreligijskog kršćanstva” v. Dakowicz 2015: 82.

Potruga za novim svetim može biti duga, složena ili nemoguća, ali u međuvremenu “jedino poezija može dotaknuti patnju” (Burkot 2004: 60). Nova poezija iziskuje novi jezik, a bitka za jezik je bitka za njezin dah (ibid). Smrt poezije u Różewicza povezan je s prelaskom poezije iz kruga sacrum u krug profanum (ibid, 27).

Da bi se donio ispravan sud, potrebno je znati cijelu istinu i imati točne podatke, za olakšavanje savjesti treba ispitati svoju savjest. Suvremeni čovjek istinu o sebi može saznati samo u ratu (Burkot 1987: 75) jer je rat “jedino, u potpunosti dozrelo voće suvremene civilizacije” (ibid). Čovjek koji se vratio iz rata saznao je da je sposoban učiniti grozote, stoga ima potrebu da drugima pokaže tu istinu o čovjeku. Još više želi kazati istinu o sebi zbog osjećaja krivnje, jer mu se čini da ih vara ako im ne prizna otvoreno. U *Lamentu* u obraćanju kapelanima, učiteljima i drugim autoritetima govori: “nisam mlad / neka vas moja nevinost / ne gane / niti moja čistoća / niti moja slabost / krhkost i jednostavnost” (Poezje zbrane 1957: 10-11), a u pjesmi *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* (*Kristalna unutrašnjost prljavog čovjeka*) “cijeli nespornost / počiva na tome / da vi mene vidite izvana / na lošem svjetlu” (Poezje zbrane 1957: 406).

“Krivnja je svojstvo brige da nešto još nije što bi trebalo biti” (Mardešić 2007: 162). U Różewiczevoj poeziji krivnja se ponekad metaforički pojavljuje kao crvena krv na rukama, na primjeru u *Lamentu* u stihovima “ubio sam čovjeka / i crvenim prstima / gladio bijela prsa žena” (Poezje zbrane 1957: 10-11), ili u pjesmi *Nie kładź mi ręk na sercu* (*Ne polaži mi ruke na srce*), gdje ubojice peru ruke: “zatim su ruke oprali / mrlje s odjeće izribali / i mislili da su krv oprali / da se tako lako pere krv” (Poezje zbrane 1957: 128-129). Krivnja ne nestaje sama od sebe, osuđenik mora biti ili kažnjen ili pomilovan, to jest oslobođen. Tko je kriv, zaslužuje kaznu, a tko se pokaje, zaslužuje oprost. *Spašeni* nije bio kažnjen, jer nije umro, a čin pokajanja neće izvesti u ispovijedi. Różewicz u svojoj poeziji ima spomena dječje ispovijedi¹¹, a kad je odrastao, iako bi se možda nazvao ateistom, žudio je za dječjom “naivnom” vjerom (Dakowicz 2015: 47). Pjesma *Nad wyraz* (*Neizrecivo*) pokazuje osjećaj kajanja:

Što ti radiš

izašao iz tame

¹¹ Pjesma *Grzechy* (*Grijesi*) složena je kao ispovijed, v. Poezje zbrane 1957: 348-349.

*Zašto ne želiš
u punom svjetlu živjeti*

*Rat se u meni otvara
vjeđa
milijuna raspadnutih lica*

*Što to tamo slažeš
što nosiš
krvlju zamazan*

*Slažem riječi
nosim svoje vrijeme*

*Već tako dugo
traje neosunčani rad
traje*

*Neizrecivo teška
za izreći
jest jedna suza*

(Poezje zbrane 1957: 290)

U ovoj pjesmi lirskom subjektu izricanje jedne suze predstavlja krajnje tešku zadaću. Uloga je subjekta takva da “predstavlja sebe, ali zato da bi predstavio svakoga” (Burkot 1987:

59), on predstavlja mnoštvo “raspadnutih lica”. Suza se može shvatiti kao simbol kajanja. Lirski subjekt, dok se kajanje ne provede, dok traje taj proces, ne može živjeti u svjetlosti, tj. dok ne oplače u ime milijuna on će živjeti kao da je izvan života, kao da je još uvijek u tami ogorčenosti. Samo plakanje, samo kajanje u novom će poretku zamijeniti mehanizam ispovijedi. Suza može biti i samo sjećanje – teško je sjećanje prenijeti na papir, teško je sjećanje otpustiti od sebe.

Ispovijed je proces kojim se može olakšati savjest i kojim se traži oprost. Różewicz ispunjava samo jedan dio tog procesa – njegova je ispovijed njegova poezija, javno priznanje, ogoljavanje savjesti, ali on kaže: “tražim groblje / s kojeg nikad neću ustati iz mrtvih” (Poezije zebrane 1957: 25). Za njega teret nitko drugi ne može skinuti, a uskrsnuća neće biti, stoga kazne i oprost moraju biti provedeni ovdje, na zemlji. Učitelj koji dijeli svjetlo od tame može postati ljudska savjest, a poezija je sredstvo kojim se ona može tematizirati. Umjetnost bi se tako mogla vratiti svojim etičkim izvorima, to jest, mogla bi ponovo biti katarza svijeta (Burkot 1987: 63). Odgovornost za dobre i loše postupke morala bi se prihvatiti i priznati na ovom svijetu, kako kaže ljudožderima: “nemojmo jesti jedni druge Dobro / jer uskrsnuti nećemo / Odista” (Malić 2006: 353). Sama patnja je kazna, a nakon te patnje može doći ponovni mir i to na zemlji. Burkotovim riječima: “Różewiczев moralizam nema u temelju ni vjeru, ni nevjeru, jedini nesustavni sustav je neovisna etika, pojedinačno promatranje jednostavnih pravila zatvorenih u konceptu dobrog čovjeka” (Burkot 2004: 60). Jednostavni moralni principi uče se razotkrivanjem užasa i zla ljudskih činova (ibid, 99).

8. Różewicz moralist

Suvremeni pjesnik više je poput činovnika koji sjedi u uredu, nego što je pjesnik-prorok (Burkot 2004: 44), ali Różewicz je “moralist praktički usprkos vlastitim svjetonazorskim izjavama” (Burkot 1987: 23). Prijelaz od Różewicza koji opjevava stvarnost i generacijske tjeskobe preko Różewicza koji je kritičar kulture, pa do Różewicza moralista, čini se doduše prirodnim tijekom. Jak osjećaj za dobro iz prvih pjesama koje su vojnicima bile bliske, očuvao se i u kasnijoj poeziji. Burkot tvrdi da je suvremeni umjetnik dužan adresirati čitatelje, to jest predstaviti im svoju viziju svijeta (ibid, 20) što Różewicz i čini u nekim pjesmama. Różewicz vjeruje da pjesnik ima određenu moć nad čitateljima, može ga se nazvati “pastirom živih”, a u pjesmi *Wlosek poety (Vlas pjesnika)* vjeruje da je pjesnik “sigurno netko”:

Pjesnik je sigurno netko

Slušajte glas pjesnika

Makar taj glas

bio tanak kao vlas

Kao jedna vlas Julije

Ako se prekine ta vlas

naša će dosadna kugla

pasti u tamu

Što ja znam

ili će zalutati u oblacima

Čujete Nekad visi nešto

na jednoj vlasi visi

Danas je ta vlas pjesnika glas

Čujete

Netko tamo čuje

(Poezje zbrane 1957: 323)

Pjesnikov glas se uporabom imperativa u prvoj strofi razotkriva kao natkategorija (Čilić 2020: 116), ali blago ironičan ton ostvaren jednostavnom rimom funkcionira kao ograda kojom pjesnik signalizira da ne želi da ga se shvati *preozbiljno* ili kao način da osigura da se poruka ne shvati kao moraliziranje. Pjesnikov je glas “indeks kategoričkog imperativa, etičkog zaziva koji je istovremeno intiman i univerzalan” (ibid). Pjesnikov glas zaslužuje da ga se sluša makar zbog toga što je on „sigurno netko“. Ta tvrdnja o pjesnikovom autoritetu nije objašnjena, već se predstavlja zdravorazumski. Vlas se prikazuje kao sredstvo kontrole, kao povodac koji osigurava da stvari ne izmaknu kontroli, ali vlas je sama po sebi jako tanka i stoga lako može pući. Tako je i pjesnički glas, iako potreban, nestabilan. Tvrdnja da je “...suvremena poezija / bitka za dah” iz pjesme o skidanju tereta dočarava sliku pjesnika koji dašće pod teretom pjesničke moralne odgovornosti. U pjesmi *W związku z pewnym wydarzeniem (U vezi s određenim događajem)* ozbiljnost je tog tereta jasna:

Odgovorni smo

za oblik svakog čovjeka

Ako zaboravimo na to

naša poezija

bit će dostojna prijezira

glupost

(Poezje zbrane 1957: 235-237)

Pjesmom se priznaje moć poezije da utječe na pojedinca, štoviše, ako ona ne bude oblikovala čovjeka onda će postati besmislena. U ovoj se pjesmi pjesnik obraća drugim pjesnicima. Pjesnički glas tu “oglašava etičku odgovornost intonacijom koja sugerira da se na njegov poziv ne bi smjelo oglušiti jer se on nalazi u samoj jezgri ideje odgovornosti” (Čilić 2020: 116), što se može uočiti i u prethodnoj pjesmi. Ako poezija ima takvu snagu da je odgovorna za ljude, onda se tim prije/više na taj poziv ne smije oglušiti – ako se poezija ne izvodi dobro, to može imati loše posljedice na samo čovječanstvo. Ako neobavljanje dužnosti poezije znači da će ona postati dostojna prijezira, a ako je uz to dužnost poezije ta da oblikuje čovjeka, onda je to definitivna izjava o moralnoj odgovornosti pjesnika spram čitatelja. U okvirima rasprave o Różewiczu kao moralistu provlačio se i spor o tome je li on moralist ili nihilist. Mišljenje koje glasi “gledanje/razumijevanje je nemoralno, nihilističko” (Januszkiewicz 2007: 53) predbacivano je Różewiczu jer je zbilja govorio ono što vidi (ibid) i zato što je samo ukazivao na probleme (ibid) a nije ponudio konkretno rješenje. Januszkiewicz iznosi mišljenje da je moralizam strategija nihilizma (ibid, 55). Kao jednu od temeljnih postavki nihilizma dalje iznosi stav da “ne postoje nikakvi objektivni, trajni, nepromjenjivi i istiniti temelji na koje bi se moglo nasloniti” (ibid), što se može povezati s Różewiczovim iskazima o gradnji iz ruševina i korištenju negacija i opozicija. “Tako evo Abgrund, iskustvo ‘bez-temelja’ bivanja, nedostatka čvrstih točaka uporišta i metafizički zasnovane istine prenosi se na moralni aspekt: odnos prema pojedinačnom čovjeku – određenog licem, susretom, time što je trenutno i smrtno, što je zaraženo nebivanjem; odnos prepun delikatnog suosjećanja, “su-žalovanja” – u odnosu na to što je kratkotrajno, nestabilno” (ibid, 56). Różewicz je pjesnik koji stoji “s objema nogama na zemlji”, to odražavaju i njegove više moralistički nastrojene pjesme. Njegova “ne-superiornost” i ovdje izlazi na vidjelo, naime i on je jedan od ljudoždera. Zna da će do “običnog” čovjeka najbolje doprijeti suosjećanjem i “jednostavnim” moralom, kao što su zapovijedi Dekaloga jednostavne i naizgled samorazumljive. Odgovara to njegovom jedinom moralnom imperativu – dobroti. Gutkowska tvrdi da je Różewicz i u novije vrijeme gledao kroz “prizmu sjećanja na Holokaust” (Gutkowska 2012: 95-96), a kako je lirski subjekt evoluirao kroz vrijeme kao i autor, veliki moralist postao je ogorčen (ibid, 96). Kako je 20. stoljeće prolazilo, opadale su vrijednosti, a čak je i način govora o osjećajima bio degradiran (ibid, 97). U takvoj atmosferi opet se Różewicz mogao naslanjati na sjećanje na prošlost i svijest o njezinom utjecaju (ibid,

105). Učinivši puni krug, vraća se onome što je temeljno, vraća se korijenu (ibid, 114), “do suštine bića, do istinske riječi” (ibid).

Godine 1951. izlazi zbirka *Czas, który idzie (Vrijeme koje dolazi)*. Posljednja kitica istoimene pjesme glasi:

Vrijeme koje dolazi je ljepše

ljudi neće umirati kao kao larve

komunizam će uzdignuti ljude

oprati od vremena prijezira

(Poezje zbrane 1957: 178)

U to je vrijeme Różewicz svoju poeziju, uvjetno rečeno, prilagodio socrealizmu, prisvojivši karakteristike kao što su: “prispodoba prošlog i sadašnjeg vremena, u kojem je prošlost negativno konotirana kako bi napredak novog vremena bio očitiji, prezentacija pozitivnog junaka-uzora, koja ima odgojne ambicije, afirmativni opisi industrijalizirane sredine...” (Čilić 2020: 118). Nije se međutim potpuno prilagodio zahtjevima socrealizma, “vrlo rano je prepoznao ‘lažne’ i ‘prljave’ riječi doktrine” (Burkot 2004: 56), a osuđivao je oportunističku kameleonsku igru nekih pisaca (Gutkowska 2012: 62). Njegov moralni integritet ostao je stoga netaknut. U pjesmama poput *List do ludożerców (Pismo ljudožderima)*, *Jestem realistą (Realist sam)*, *Hiob 1957 (Job 1957)* i *Król (Kralj)* Różewicz postavlja univerzalna pitanja, nastoji opisati opće ljudsko stanje (Burkot 1987: 58).

Jedan od najpoznatijih poljskih pjesnika moralista koji je djelovao u isto vrijeme kao Różewicz je Zbigniew Herbert. Kako su obojica etička pitanja stavili u samo središte svoje poetike, zanimljivo je komparirati vrijednosti koje zagovaraju odnosno načine na koji to čine u svojoj poeziji. Njih dvojicu povezuje “stoicizam i skepticizam” (Čilić 2020: 188) i “aksiološka osjetljivost jer je u središtu njihovih pjesničkih preokupacija pitanje vrijednosti” (ibid). Iako su obojica proživjeli ratna vremena, njihov doživljaj tih događaja nije isti. Za Różewicza je rat prijelomni događaj, “nulta točka” (Opacka-Walasek 1996: 61), a za Herberta nije bilo nikakvog “reseta” (ibid). U Herbertovoj je poeziji tako i jača poveznica s tradicijom, vidljiva, na primjer, po uporabi antičkih i mitoloških motiva u pjesmama. “Herbert je dileme s

kojima se ljudi susreću izabrao predstaviti nakalemivši ih na druga vremena, druge tradicije” (Czerniawski, 1979: 9). U pjesmi *Dedal i Ikar* iz zbirke *Struna światła (Struna svjetla)* Ikar je nastradao zbog svoje tvrdoglavosti, zatvorenosti i cinizma, što je objašnjeno na kraju pjesme:

Bio je tako mlad nije razumio da su krila samo metafora

malo voska i pērā i prijezir prema zakonu gravitacije

ne mogu održati tijelo na visini od mnogo stopa

Bit stvari je u tome da bi naša srca

koja valjaju tešku krv

napunila se zrakom

i upravo to Ikar nije htio prihvatiti

(Wiersze zebrane 2021: 68)

Pjesnik sam u pjesmu odlučuje dodati ovo objašnjenje značenja pjesme. Metaforu o cinizmu mladih koji ne razumiju “da su krila samo metafora”, zamjenjuje još jednom metaforom o potrebi punjenja srca zrakom, ali ta je zamjena poput objašnjenja koje poništava svrhu metafore. Didaktička je namjera stoga u Herberta jasno izražena, čak i kad se, za razliku od Różewicza, ne koristi suvremenim slikama.

Dok je za Różewicza potrebno ponovo pronaći i izgraditi vrijednosti i moralni poredak, za Herberta je “stvarnost humanističkih vrijednosti uvijek postojala i postoji nadalje” (Opacka-Walasek 1996: 63).

9. Zaključak

Problem savjesti zauzima vrlo važno mjesto u poeziji Tadeusza Różewicza i ovaj je rad nastojao analizirati taj aspekt. Prvo se u radu ustanovila specifičnost Różewiczeve pjesničke pozicije koja je prikladan odgovor na Adornovu tezu, zatim se objasnilo kako korištenje konkretnih riječi generira stvarnost i zašto je ono važno za govor o savjesti i moralu uopće. Dalje su na primjerima pjesama istaknuta mjesta manifestacija savjesti odnosno govora o njoj. Iduća su dva poglavlja pokušala odgovoriti na pitanje o funkciji savjesti u poeziji, a posljednje poglavlje usredotočilo se na moral u poeziji Różewicza uz kratku usporedbu s drugim važnim poljskim pjesnikom-moralistom Zbigniewom Herbertom.

Savjest, bez obzira na to koliko definicija i istraživanja na njezinu temu postojalo, ostaje barem donekle intuitivno razumijevanim pojmom. S obzirom na to da ona u poeziji najčešće neće biti eksplicitno otkrivena, važno je uzeti u obzir da se mora pretpostaviti čitatelj koji posjeduje glas savjesti u sebi, a važno je i pretpostaviti da je savjest, barem donekle, univerzalna. Prepoznavanje glasa savjesti u Różewiczevoj poeziji stoga je prepoznavanje glasa savjesti u nama, koji ocjenjuje pročitano po svojem standardu. Odgovor na pitanje “Koja je funkcija savjesti u poeziji Tadeusza Różewicza?” teško je iznijeti bez odgovora na pitanje “Koja je funkcija savjesti uopće?” odnosno „Što je savjest?“. Njegova poezija, pogotovo rane zbirke u kojima je osjećaj osobnog doživljaja najjači, funkcionira, između ostalog, kao zbirka misli i osjećaja, pa prodiranje savjesti u književno djelo nije neočekivano. Ponuđene su dvije opcije: savjest, s obzirom na to da je čvrsto vezana uz samu svijest i pamćenje, kao mehanizam održavanja mrtvih na životu, i savjest kao temelj uspostavljanja novog moralnog poretka. Dok i jedna i druga opcija mogu biti djelomičnim odgovorom, ipak su argumenti za drugu prevagnuli. U ratnom vremenu uništene su sve vrijednosti, čovjek više nije čovjek, a teško je održati i vjeru u Boga pa i u njegov zakon. Różewicz, kao pjesnik koji se drži onog što ga nije iznevjerilo – onog konkretnog, neopozivo definiranog, nedvojbenog, jasnog, u savjesti prepoznaje izvor neupitnog modusa kojim se mogu prosuđivati stvari i vrijednosti. Savjest je u poeziji stoga ono što jest i po definiciji.

10. Literatura

Adorno, Theodor W. 2003. *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*. Prev. Rodney Livingstone et al. Stanford: Stanford University Press.

Anić, Vladimir. 2000. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.

Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press.

Bojda, Wioletta. 1999. Kompleks Izaaka (Tadeusz Różewicz: Ocalony). U: Pawelec, Dariusz - Nawarecki, Aleksander (ur.). 1999. *Kanonada: interpretacje wierszy polskich : (1939-1989)*. Katowice. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, str. 28-53.

Browarny, Wojciech. 2019. *Tadeusz Różewicz and Modern Identity in Poland since the Second World War*. Wrocław: Projekt Nauka. Fundacja na rzecz promocji nauki polskiej.

Burkot, Stanisław. 1987. *Tadeusz Różewicz*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Burkot, Stanisław. 2004. *Taduesza Różewicza opisanie świata*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

Czerniawski, Adam. 1979. The Polish Poet as Custodian of the Nation's Conscience. *The Polish Review*, XXIV, 4, str. 3-25.

Čilić, Đurđica. 2020. *Tri lica autora: Miłosz, Różewicz i Herbert*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Dakowicz, Przemysław. 2015. *Poeta (bez) religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Fiut, Aleksander. 1993. Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza). *Teksty drugie*, Warszawa, 3, str. 22-34.

Gutkowska, Katarzyna. 2012. *Intertekst, historia i (auto)ironia : szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Herbert, Zbigniew. 2021. *Wiersze zebrane*. Kraków, Wydawnictwo A5.

Januskiewicz, Michał. 2007. Różewicz - nihilista. *Teksty drugie*, Warszawa, 3, str. 42-57.

Jokiel, Irena. 2005. Poeta w szarej strefie - Tadeusz Różewicz. *Teksty drugie*, Warszawa, 6, str. 111-116.

Kowalik, Bartosz. 2021. Obrazy, widma i powidoki umarłych w twórczości Tadeusza Różewicza. *Teksty drugie*, Warszawa. str. 272-289.

Kunz, Tomasz. 2013. Różewicz. Nekrografie. *Wielogłos*, Kraków, str. 15:33-46.

Malić, Zdravko. 2006. *Gost u kući : prijevodi i prepjevi iz poljskog pjesništva*. Zagreb: ArTresor naklada.

Marciniak, Hanna. 2007. "Nasze pomniki są dwuznaczne..." O epitafach Tadeusza Różewicza. *Teksty drugie*, Warszawa. str. 22-41.

Morzyńska-Wroszek, Beata. 2014. Pamięć, intymność, ocalenie. Wokół *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza. U: *Spotkania Humanistyczne : międzynarodowy interdyscyplinarny periodyk naukowy*, Siedlce: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach. 2-3, str. 119-136.

Opacka-Walasek, Danuta. 1996. Herbert a Różewicz. Poezja wobec doświadczeń wojny. U: Opacka-Walasek, Danuta. 1996. „...pozostać wiernym niepewnej jasności”, *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, str. 59-68.

Różewicz, Tadeusz. 1957. *Poezje zebrane*. Kraków: Wydawnictwo literackie.

Różewicz, Tadeusz. 1971. *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Różewicz, Tadeusz. 1988a. *Poezja 1*. Kraków: Wydawnictwo literackie.

Różewicz, Tadeusz, 1988b. *Poezja II*. Kraków: Wydawnictwo literackie.

Ubertowska, Aleksandra. 2004. Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, Wrocław, XCV, 2, str. 57-70.

Witosz, Monika. 2007. Słowo i milczenie w poezji Tadeusza Różewicza końca XX i początku XXI wieku. Doktorska dysertacja, Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach.

Wyka, Kazimierz. 1977. *Różewicz parokrotnie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Internetski izvori:

Murray, Hannah et al. 2021. Survivor guilt: A cognitive approach. The Cognitive Behaviour Therapist,

<https://www.cambridge.org/core/journals/the-cognitive-behaviour-therapist/article/survivor-guilt-a-cognitive-approach/19F993611E0BDE9C219F16BE0E6BD622#article> , (11.7.2023)

“-poiesis.” Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/-poiesis> , (10.8.2023.)

Wiersze Różewicza nie tłumaczone, https://zawolnosc.eu/wp-content/uploads/2013/05/WIERSZE_R%C3%93%C5%BBEWICZA.pdf , (10.8.2023.)

Sažetak i ključne riječi

Književna djela Tadeusza Różewicza imaju važno mjesto u poljskoj poslijeratnoj poeziji. Želeći stvarati poeziju u vremenu nakon pustošenja i rušenja civilizacijskih i kulturnih vrijednosti Drugim svjetskim ratom, okreće se „čišćenju“ riječi i ponovnoj definiciji pojmova koji su postali nejasni.. Pojmovi moraju biti precizni kako bi bili upotrebljivi, istiniti te kako bi mogli prenositi značenje. Kad se osiguraju uvjeti u kojima će se moći pisati poezija koja je istinita, Różewicz može ispisivati vlastito iskustvo, generacijsku traumu, stvarati i djelovati riječima te govoriti o moralu. U njegovim će se pjesmama stoga pojavljivati glas savjesti, a mogu se pretpostaviti dvije njezine moguće funkcije. Jedna je mogućnost, kako se to događa u onih sa sindromom krivnje preživjelog, da je sjećanje na mrtve ustvari posljedica grižnje savjesti vezane uz samo preživljavanje ili zaboravljanje pokojnog. A druga je da savjest može funkcionirati i kao pravilo pomoću kojeg se može sagraditi novi moralni red. Tvrdnje se u radu nastoje potkrijepiti uporabom literature, a pogotovo analizom samih Różewiczevih pjesama.

Ključne riječi: Tadeusz Różewicz, Spašeni, savjest, moral, sjećanje

Abstract and key words

The literary works of Tadeusz Różewicz hold a special place in polish post-war poetry. Since the poets goal is to create poetry in a time period that comes after the ravaging and devastation of civilizational and cultural values done by World War II, he turned to „cleaning“ out words and defining terms that became unclear anew. Terms should be made clear so that they may be usable, true and convey meaning. Once the conditions by which poetry that is true could be written are achieved, Różewicz is able to write out his own experience, generational trauma, he's able to create and act with words and to speak about morals. By that way, the voice of conscience appears in his poems, and there are two possible functions of conscience that can be assumed in regards to Różewicz's poems. As it happens to be the case with those suffering from survivor guilt syndrome, memory of the dead could be a consequence of remorse connected to the survival itself or to the forgetting of the deceased. Conscience could also be used as a foundational rule upon which a new moral order could be

built. These claims sought to be confirmed using relevant literature, and especially by way of analyzing Różewicz's poems themselves.

Key words: Tadeusz Różewicz, Survivor, conscience, moral, memory