

## Skreślenia

### – gry tekstowe Tadeusza Różewicza\*

ABSTRACT. Jaworski Stanisław, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [Deletions – text games of Tadeusz Różewicz]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 133-139. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

For nearly thirty years now Tadeusz Różewicz has published his poems with their earlier version (e.g. *Płaskorzeźba Bas-relief*, (1991). It can be described in terms of genetic criticism, talking of a way to the ultimate version, a way to self-cognition. It is also possible – and this is the task of this essay – to see in it a specific text game, aiming at double conveyance. A new whole is being created, which consists as if of the discarded, deleted elements, but here revoked in a new function – manifestation of the text in its many plots. From the clash of rough first drafts, deletions and “ultimate” versions as if a new poem arises, “the third poem”, which exists only on the scene of reading.

#### 1.

To już blisko 30 lat, jak Różewicz przy różnych okazjach drukuje wraz z tekstem wiersza jakąś jego wcześniejszą (?) wersję. Po raz pierwszy w 1979 – na obwołanie tak ważnego zbiorku *Opowiadanie traumatyczne Duszyca*, tak było w całym tomiku *Płaskorzeźba*, 1991. Można różnice tych tekstów opisywać w kategoriach krytyki genetycznej, mówiąc o drodze do ostatecznej postaci tekstu, o drodze do samego siebie. Można także – i to miałyby być zadaniem tego szkicu – śledzić „nieskreślone skreślenia” jako specyficzną grę tekstową, zmierzanie do podwójności przekazu.

W kategoriach krytyki genetycznej brulion traktowany jest jako coś, czego byt jest niepełny, niedoskonały, który istnieje tylko przed tekstem, tylko w opozycji do rezultatu finalnego, tylko w zestawieniu z nim, jako pewien etap w drodze do niego, kształtowania się i przejawiania idei generującej. Krytyka genetyczna tak rozumiana ma więc charakter teleologiczny. Już jednak w tych analizach pojawia się kategoria różnicy<sup>1</sup>.

\* Jest to tekst referatu wygłoszonego na konferencji *Przekraczanie granic* poświęconej twórczości Tadeusza Różewicza zorganizowanej we Wrocławiu w dniach 27-30 marca 2006 r. przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu oraz miesięcznik „Odra”.

<sup>1</sup> „Literatura zaczyna się wraz ze skreśleniem” – pisał Jean Bellemin-Noël – „Pisarz skreśla, aby powiedzieć inaczej, aby powiedzieć co innego” (*Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris 1972, s. 5).

To procesualne traktowanie aktu tworzenia można rozumieć także – w jeszcze inny sposób – jako drogę do samego siebie, drogę samopoznania<sup>2</sup>. Rozpoznawania własnej tożsamości poprzez przymierzanie różnych jej wersji, odnajdywanie napięcia pomiędzy tożsamością a innością, różnicy w tym samym”, obecności nieznanego „wpisanej w tożsamość”<sup>3</sup>.

## 2.

Ten wątek – drogi Różewicza do Różewicza – pojawia się często w interpretacjach jego poezji. Tak np. książka Roberta Cieślaka jest książką o poszukiwaniu siebie przez poetę, poprzez relacje do widzenia (obrazu). O mechanizmach podmiotowości u Różewicza pisze Grzegorz Niziołek, uznając, że znamieną jest tutaj technika biograficznych skojarzeń: Różewicz „zawsze świadomie je wywołuje. Jakby osadzał bohaterów, narratorów, podmioty liryczne we własnym «ja»”<sup>4</sup>. Zaś Andrzej Skrendo dostrzegł płynną, niewyraźną granicę między formami podmiotowości u Różewicza – który „nieustannie ucieka od opozycyjnych zaszeregowień”<sup>5</sup>.

Robert Cieślak przytacza słowa samego pisarza z *Przygotowania do wieczoru autorskiego* odnoszące się do jego wczesnych lat: „W tamtym okresie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla sztuk «pięknych», dla muzyki, literatury i poezji – w drugim nieufność do wszystkich sztuk. Polem, na którym toczyła się walka między tymi osobami, była moja praktyka poetycka”<sup>6</sup>. To po/rozdwojenie bardzo często zwraca się ku przeszłości (tak choćby Wanda w sztuce *Spaghetti i miecz* czy wspominający „dawne dobre czasy” – pułkownicy).

Już wiersz *Rok 1939* z pierwszego tomiku poetyckiego, *Niepokój*, przynosił stwierdzenie: „nienawidzę was uchodzę z wczorajszego siebie”. Motyw czasu, szukanie siebie w przeszłości, jest tu szczególnie wyakcentowany. Kim jesteś – zdaje się pytać siebie poeta. Kim jesteś? – ten wczorajszy, sterczący w linijce tamtego wiersza? Czy nie trzeba ciebie skreślić, wymazać? A czy jest to spotkanie z innym, jak pisze o tym Cieślak w uwagach dotyczących wiersza *zadanie domowe*<sup>7</sup> – czy „człowiek

<sup>2</sup> Tak właśnie traktowałem odmiany tekstowe w wierszu Różewicza \*\*\* *czas na mnie* w książce *Piszę, więc jestem*, Kraków 1992.

<sup>3</sup> Wiersz byłby więc – mówiąc słowami Ricoeura – pisaniem (lub czytaniem) „o sobie samym jako innym”.

<sup>4</sup> G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004 s. 13.

<sup>5</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2003, s. 303.

<sup>6</sup> T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, zob. R. Cieślak, *Oko poety*, Gdańsk 1999, s. 32.

<sup>7</sup> R. Cieślak, s. 11-12.

którego minąłeś wczoraj” – to tenże sam „młody poeta”, czy więc ten wiersz, pisany w trybie rozkazującym („podziel się ze mną // jej zmiennym wyrazem”, wyrazem twarzy) – nie jest po prostu samozwrotny? To poszukiwanie autentyczności jest zadaniem moralnym (jak np. w *Dramacie postaw moralnych* – studium postaw wręcz przeciwstawnych, choć równoczesnych). Ale czy wiersz nie jest taką rozmową z samym sobą – którą można unieważnić? – jak w tej Beckettowskiej rozmowie Drugi-Trzeci w *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*? A czy ta noc, o której mówi Staruszek – gdy zrozumiał on, że „Nigdy, nigdy nie będzie Napoleonem (*Śmieszny staruszek*) – czy to nie jest temat do wiersza? czy nie rysuje się tu świadomość opozycji marzenia (cudzego, przyswojonego) i rzeczywistości, opozycja tożsamości i różnicy?

Motyw tego drugiego „ja” poety, tego „ja” cudzego i zapożyczonego (lub – tego rozdwojenia) dobitnie wyraża się w wierszu *Rozmowa* [Wiersze, 1974] – i znów w drugiej osobie:

twoja mała sobowtór  
w fałszywym lustrze  
odrobinę głębszy  
szlachetniejszy [...]  
sczeźniesz wśród słów  
szumu literackiej miernoty  
w papierowej czapce na głowie

To równocześnie błazen i chłopiec (jak z obrazu Tadeusza Makowskiego?) – w całym tym tekście pojawia się groźba zamknięcia w „gabinecie osobliwości, obawa przed utworzeniem siebie na wzór schematów, literackich stereotypów. „Czego dotknę zamienia się w literacki frazes ...” skarży się Poeta (*Sobowtór*): ta opozycja etyka/estetyka to także opozycja tego, co poeta określa jako „wiersze zewnętrzne” i „wiersze wewnętrzne”, te pierwsze są – „wyrzucone//na powierzchnię//przez wiedzę rutynę”, te drugie – „płynne senne//ciemne”<sup>8</sup>. [Cytuję tu za Cieślakiem, s. 73, PII 335].

Wiersz zмага się więc z rzeczywistością, przełamany wciąż, aby się nie zrosł na nowo. Czy jednym z wariantów tego mierzenia się z rzeczywistością nie są takie teksty jak *Z dziennika żołnierza* (*Głos Anonima*), wyprowadzone z autentycznego zapisu. Bo przecież – „poeta śmietników jest bliżej prawdy [...] śmietniki są pełne życia” – czy więc taki wiersz „zbierany” sam nie jest śmietnikiem? zyciorysem na kartce wyrwanej z zeszytu? Twarz poety jawi się więc jako maska, odwiedza go jego sobowtór (*Doppelgänger*); „Mój wiersz // mnie tworzy”, wyznaje pisarz. Konfrontacja ze słowem oznacza więc pragnienie oderwania się od

<sup>8</sup> Przygotowanie do wieczoru autorskiego. Por. uwagi R. Cieślaka, s. 73.

jego użyć, dotarcia jakby do prawdziwej strony rzeczy – czy więc nawet zwyczajne skreślenia Różewicza – „wyrazówki” – nie są także tego rezultatem?

### 3.

Projekty nie ukończone, nie zamknięte w dzieło pozostają często jako możliwość, pełnią jakby funkcję autokomentarza. Jeśli więc widzieć w grze brulionów prześwitywanie różnych koncepcji, to są to właśnie niepodjęte możliwości: „Projekty, których nie doprowadziłem do końca – pisał Dürrenmatt, których nie ująłem w dzieło, są w bezpośredniej relacji z moim życiem, bardziej nawet niż te, które doprowadzone zostały do końca, nie są one bowiem zamknięte, pozostają możliwością i męczą nas jako takie”<sup>9</sup> [s. 52]. Borys Pasternak widział inny jeszcze charakter takiej wewnętrznej opozycji: „przebliski darowanej obiektywności, przerażającej indywidualne wysiłki”<sup>10</sup>.

Tekst gotowy, w ostatecznej swojej wersji pomija jakby wszystkie «konflikty, pragnienia, wahania, szczęśliwe okoliczności, wszystkie te możliwości, często odległe od tekstu, które charakteryzują jego genezę» – mówi Pierre-Marc de Biasi<sup>11</sup>. Wszystkie te pozostałości, „resztki” aktu twórczego przedstawiają bowiem ślady innych kierunków, które dzieło mogło obrać. W ten sposób można więc dojść do teorii tekstów możliwych.

### 4.

Obwoluta z 1979 roku była raczej pewnym sygnałem aniżeli przekazem. Sygnałem pewnej różnicy. Ta problematyka autotematyczna nabrzmiewa przecież u Różewicza już od lat – choćby *Akt przerywany*, datowany 1963.

Jeżeli – jak pisze Cieślak – „jedynym rozwiązaniem staje się ucieczka w sferę «niewysłowionego»”<sup>12</sup> – to można szukać wysłowienia poprzez powtórzenie, powtórzenie jako ponowną próbę dotknięcia rzeczy, nie ma bowiem słowa, które by do niej ściśle przylegało!

Gest prezentacji pełni inną rolę. Jest w tym pewna ostentacja. Jest także podwójna modalność. Tak jakby poeta mówił nam: chcę, żebyście

---

<sup>9</sup> F. Dürrenmatt, *Stoffe*, Zurich 1981, s. 14.

<sup>10</sup> B. Pasternak, *Listy*, przeł. S. Pollak, „Literatura na Świecie” 1986, nr 3, s. 159.

<sup>11</sup> P.-M. de Biasi, *La genétique des textes*, Paris 2000, s. 87.

<sup>12</sup> R. Cieślak, s. 6. Wiersze swoje w rękopisie (ale jako jedyną i końcową wersję) drukował Różewicz już w 1954 roku, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5-6.

wiedzieli, jaką drogą szedłem, poznali wszystkie (?) zakręty. Jest to więc zapis pewnej przygody, przygody z samym sobą (?). Jest jednak i ta druga modalność – chcę, żebyście wiedzieli, że taki jestem, to jest we mnie. Powstaje nowa całość, i ta całość składa się z elementów jakby porzuconych, skreślonych, ale tutaj przywołanych, w nowej funkcji.

Czy bowiem poeta nie zaczyna swojego pisania tak jak Ślepiec, który „klęka na śmietniku. Próbuje lepić z piasku i śmieci bałwana”; czy wstęp do spektaklu to nie jest skreślanie, poprawianie, próbowanie instrumentów?<sup>13</sup>

## 5.

Tom *Płaskorzeźba* (1991) zawiera 26 wierszy. Każdy z nich stowarzyszony jest, drukowany razem z jego rękopiśmienną (wcześniejszą?) wersją. Czy jest to wersja pierwotna, czy któraś z późniejszych, tego nie wiemy, choć często wydaje się, że nie mamy do czynienia z pierwszym rzutem tekstu – np. w wierszu *Przerwana rozmowa* można się domyślać, że rękopis już był przepisywany (śląd pomyłki z pośpiechu, powtórki).

Zmiany – pod względem kompozycyjnym – biorą się najczęściej z przestawienia miejsca poszczególnych modułów, konstytutywnych składników tekstu. Np. w *Poemacie równoczesnym* moduł, w którym pojawia się Arcangeli, wysuwa poeta na sam początek (gdzie w rękopisie znajdował się moduł o Casanowie, przesunięty teraz na dalsze, drugie miejsce). Powoduje to przestawienie hierarchii ważności – to nie anegdota, ale „nienawiść rasowa polityczna religijna” staje się głównym tematem.

Skreślenia – mogą mieć charakter jakby drobnych poprawek, głównie dotyczą jednak pewnych składników tematycznych. To, co nazywamy „drobnymi poprawkami” (*pencil work*) może prowadzić do pojawiania się nowych aspektów tekstowych. Tak np. w *Poemacie autystycznym* – obok mającego istotne znaczenie skreślenia całego 5-wersowego modułu oraz wielu drobnych, niekiedy po prostu jednowyrazowych zmian – występuje dwukrotnie różnica drobna, ale znacząca, następuje to samo skreślenie. Zamiast więc „poeta bywa poetą // na dworcu kolejowym w Katowicach” oraz zamiast „siedzę na // Dworcu Kolejowym w Katowicach” w obu miejscach skreślone zostaje to ukonkretnienie – „w Katowicach”. W ten sposób w wersji końcowej dworzec przestaje istnieć podwójnie, jak jest w rękopisie, gdzie jest to „dworzec w ogóle”, częsty jako metafora ludzkiego losu w poezji Różewicza (jak np. w *Poemacie otwartym*), ale przywołany

<sup>13</sup> Zarówno motyw Ślepca, jak instrumentów, odsyłają do dramatu *Stara kobieta wysiaduje*. („Ze śmietnika wylania się mała orkiestra rozrywkowa [...] Orkiestra próbuje instrumentów”).

zostaje konkret czyjejs (poety) egzystencji – brzydota tego dworcowego betonu w Katowicach<sup>14</sup>. W wierszu \*\*\* *czarne plamy są białe* znów są to drobiazgi, uszczegółowienia miejsc wojny.

Skreślenia, które określone tu zostały jako tematyczne, dotyczą spraw poezji (własnej) i poety, odwołań do przeszłości, spraw egzystencji. W otwierającym zbiór wierszu *bez* zniknął jeden z elementów „pychy” – „że próbowałem stworzyć // nowego człowieka// nową poezję//nowy język” – właśnie poezja. W ten sposób zniknęła także łączność „nowego człowieka” i „nowej poezji”. W wierszu \*\*\* *poezja nie zawsze* – w wersji wcześniejszej poezja może przybierać „kształt// ust// kolor oka barwę głosu” – w wersji drukowanej – już tylko „gnieździ się w milczeniu”. Zostało to, co, niewypowiedziane, zaniknęła ta wielopostaciowość (iluzyjność?).

Znikająca przeszłość – to najbardziej przejmujące w wierszu *Einst hab ich die Muse gefragt*, gdzie właśnie w skreśleniach jest mowa i o sobie „w niemieckich saperkach” i w drodze „przez ruchome piaski” i „czerwoną pustynię”, gdzie następuje więc rozliczenie z tym krótkim okresem swojej przeszłości, złudzeń, nowej wiary, pomocy matki. „Twarze umarłych” uległy skreśleniu w wierszu *Do Piotra*.

I jeszcze jeden wątek – tak ważny, nabrzmiewający coraz silniej w tej poezji: wątek egzystencjalny, rozliczenia z życiem z Bogiem, z religią. Szczególnie przejmująco obecny w słowach o „nieprzygotowaniu” z wiersza \*\*\* *Pamięci Konstantego Puzyny*. W tym wyznania człowieka „niegotowego”, w odpowiedzi na słowa matki: „jeszcze // się nie przygotowałem // jeszcze nie wiem // jestem jeszcze // w drodze // do siebie // do człowieka // do syna człowieczego // twojego syna”.

## 6.

Z tego – nie tyle przeglądu, ile szybkiego spojrzenia, wyraźnie widać, że prezentacja wcześniejszych wersji własnych tekstów – wraz z wersją uważaną za już (na razie?) ostateczną – stanowi akt pewnej strategii, manifestacji, manifestacji tekstu w jego wielowątkowości. Podejście Różewicza do formy najlepiej charakteryzuje tytuł jednego z tomów – *zawsze fragment* (1996). Wciąż bowiem traktuje on całość swej twórczości jako niegotową, nieukończoną. W ostatnim czasie najsilniejszym argumentem może tu być *Kartoteka rozrzucona*. Andrzej Skrendo, pisząc o Różewicza „tekstach podwójnych”, o jego „grze z postmodernizmem”, stwierdzał: „Główny jej cel to ukazanie nieuchwytności, płynności, ru-

<sup>14</sup> Gdzie indziej znów (*Poemat autystyczny*) pozostaje poeta, który „lubi siebie oglądać w telewizji”, znika natomiast to, że jest on oglądany, pokazywany – w środę, w sobotę, w niedzielę; staje się więc jednym z klocków kultury masowej.

chliwości, zmienności, niedokończenia własnych tekstów”, a w konsekwencji: „odmowa przyjęcia jakiegokolwiek stałej identyfikacji”<sup>15</sup>. Można by więc tu proponować różne określenia (tak niechętnie niegdyś komentowane przez Genette’a nowe terminy, grające jako podstawą słowem „tekst”) – „tekst podwójny”, „dwutekst”, „politekst” (gdy tych wersji drukowanych równocześnie jest więcej niż dwie).

Anna Krajewska tak pisała o dramatach Różewicza: „Zmienił się zasadniczo status ontologiczny dzieła, nie jest on już gotowym utworem-przedmiotem, ale procesem”. I dodawała, w odniesieniu do *Kartoteki rozrzuconej*: „próba staje się wartością samą dla siebie”<sup>16</sup>. Swój tekst *Przyrost naturalny* nazwał autor – „biografią sztuki teatralnej”. Czy więc różne wersje tego samego wiersza nie dadzą się porównać do serii prób – na scenie. Jak bowiem powstaje/istnieje wiersz:

Przez noc  
pędzą dwa poematy  
wyrzucone  
naprzeciw  
[...]  
zderzenie  
nowy poemat  
poemat trzeci  
rodzi się w agonii  
[Powstanie nowego poematu, 1967]

Ten nowy poemat, „poemat trzeci”, który powstaje ze zderzenia brulionów, skreśleń i wersji „ostatecznych”, istnieje tylko na scenie czytania. Tak, to poeta jest w tym teatrze reżyserem.

<sup>15</sup> A. Skrendo, op. cit., s. 323 i 327.

<sup>16</sup> A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.