

# Różewicz

## – praktyki dodatków

Andrzej Skrendo

Praktyki dodatków? A może na odwrót: praktyki odejmowania? Co się dzieje, kiedy Różewicz dodaje? Czy to dodawanie daje jakieś, pozwalające się obliczyć, sumy, czy może raczej – rodzi różnice? I jak te różnice pracują? I dlaczego sumy nie pozwalają się zsumować? Oto kilka pytań na początek. Zaczniemy jednak inaczej – zaczniemy od początku.

Tadeusz Różewicz dodaje. Jednak, jeśli się dobrze przyjrzeć, nie wiadomo co? Jeśli nie wiadomo co, to stopniowo, wraz z dodawaniem, coraz mniej wiemy, do czego? Jeśli nie wiemy lub coraz mniej wiemy, co dodaje do czego, narasta podejrzenie, że nie dodaje, lecz odejmuje. Dodaje, czyli odejmuje, a im więcej dodaje – tym bardziej zdaje się odejmować. A zatem – Różewicz odejmuje.

Tadeusz Różewicz odejmuje. Jednak nie jest jasne, od czego. Skoro nie jest jasne od czego, powoli, wraz z odejmowaniem, coraz mniej wiadomo, co odejmuje. Skoro pozostaje niejasne, co odejmuje, rodzi się pytanie o to, czy aby na pewno odejmuje, bo może dodaje? Odejmuje, czyli dodaje. A zatem – Różewicz dodaje.

Raz jeszcze: Różewicz dodaje. Dodaje do wierszy opublikowanych fotograficzne odbitki ich rękopisów lub pokreślonych maszynopisów. Do wierszy opublikowanych inne opublikowane pod tym samym tytułem. Do tomików te same tomiki. Do wyborów wierszy te same wybory. Do słów – zdjęcia i rysunki. Do druku głos. W efekcie – odejmuje. Odejmuje, bo dodaje w taki sposób, że to, do czego dodaje, upodabnia się do tego, co jest dodawane. Dodając dodatek (na przykład: zmienioną wersję tekstu już opublikowanego), doprowadza do tego, że znika to, do czego został on dodany (powiedzmy umownie: oryginał). Czy można odejmować – bardziej? Bardziej odejmująco – i bardziej dojmująco?

W Różewiczowskich praktykach dodawania rozstrzygające znaczenie ma nie to, że Różewicz często publikuje przed-teksty swoich tekstów – to się zdarza, choć u innych pisarzy zwykle z dużo mniejszą częstotliwością; nie to, że wydał taką książkę, jak *Historia pięciu wierszy* (Wrocław 2011), w której zamieścił zestawy rękopisów swoich kilku utworów – takie ciekawostki biblio-

logiczne też nie są niczym nadzwyczajnym; nie to, że opublikował *Wiersze przeczytane* (Wrocław 2014), wybór, któremu towarzyszy płyta z wygłaszanymi przez poetę wierszami zawartymi w tym wyborze – to robili wcześniej inni, na przykład Czesław Miłosz. Te wszystkie przedsięwzięcia są oczywiście istotne, mają znaczenie, ale właściwy sens uzyskują w zestawieniu z innymi działaniami Różewicza. Kluczowy okazuje się fakt – pozostający w kontrze wobec zwyczajów filologicznych, tradycji tekstologicznej i konwencji edytorskich – że książkowa publikacja utworu poetyckiego nie kończy pracy autora nad tymże utworem. Nie przerywa roboty nad nim. Nie skutkuje porzuceniem wiersza, lecz – na odwrót – prowokuje powroty do niego. Tak powstają jego kolejne wersje, które podlegają publikacji. I teraz dochodzi do ważnej zmiany: następujące po sobie wersje stopniowo przestają być wersjami i stają się czymś innym. Kłopot w tym, że nie bardzo wiadomo, czym? Kolejnymi oryginałami? Być może – ale co wówczas dzieje się z tak zwanym oryginałem? Oba te pojęcia – oryginał i wersja – niejako rozwarstwiają się.

Oczywiście, można (choć prawdę mówiąc – właśnie nie można) całą tę sprawę załatwić stwierdzeniem, że wielki poeta powiela się i staje się tym samym coraz mniej wielki, a może nawet – coraz mniej poetą. Ale wolno również uczynić inaczej: próbować razem z Różewiczem – i za jego zachętą, bo o tego rodzaju zachętę Różewiczowi idzie – przemyśleć raz jeszcze to, co uznajemy za kryterium oceny wysiłku pisarskiego. W szczególności kategorii oryginalności i wtórności, zerwania i kontynuacji, eksperymentu i tradycji. Krótki rzut oka na te trzy opozycje (a mogłoby być ich dużo więcej) pokazuje, że to, co robi Różewicz, nie sytuuje się za każdym razem po tej samej ich stronie albo nawet z trudem daje się w ramach tych opozycji usytuować – a okoliczność ta powinna dawać do myślenia. Podobnie zresztą jak fakt, że kolejne „wersje” przez Różewicza „dodawane” (używam cudzysłowu, bo już wiemy, że to dodawanie nie sumuje się, lecz wnosi różnice) nie są zwykle artystycznie gorsze od „oryginału”. Podobnie jak opublikowane wersje rękopiśmienne: niekiedy nawet, a prawdę mówiąc – dość często, wydają się one co najmniej równie dobre jak ta postać wiersza, którą przybrał on w druku.

Jak zatem nazwać to, co nie ma nazwy, i co wytwarza Różewiczowska praktyka dodatków? Może – bo to coś jest mnogie – *wiązkami wierszy*? Powiedzielibyśmy wtedy, że *wiązka wierszy* to grupa utworów połączonych relacjami podobieństwa rodzinnego (pokrewieństwa, ale także i powinowactwa), związanych ze sobą za pomocą różnych (niekiedy niejednoznacznych) decyzji autorskich lub wydawniczo-autorskich i występujących na tych samych prawach. W takich wiązkach przed-teksty znajdują się razem nie tylko z po-tekstami, czyli z różnymi „wersjami” utworu pochodzącymi z różnych wydań, ale także z przekładami. Status Różewiczowskiego oryginału, a raczej „oryginału”, jest bowiem taki, jak status przekładu – który, jak wiadomo, stanowi serię, i to serię otwartą.

Owa otwartość ma kluczowe znaczenie. *Wiązki wierszy* są otwarte nie tylko w tym sensie, że póki żył autor, mógł zawsze coś do nich dodać (lub ująć); nie w tym, że istnieje jeszcze jakaś liczba, liczba skończona, takich wiązek do wykrycia lub ułożenia; ale w tym, że proces ich układania i sortowania jest, potencjalnie i teoretycznie, równie otwarty, jak proces układania nowych wyborów wierszy. Nie ma bowiem wyraźnej granicy – wprawdzie może być ona ustanowiona, ale zawsze mniej lub bardziej arbitralnie – między jedną wiązką a inną.

Dlaczego nie ma? Z wielu powodów. Bo Różewicz tworzy książki podwójne: „na nowo” pisze *Kartotekę* (1960), dając *Kartotekę rozrzuconą* (1997); *zawsze fragment* (1996) otrzymuje „uzupełnienie”

lub „rozwiniecie” w formie tomu *zawsze fragment. recycling* (1998); zaś *Płaskorzeźba* (1991) zostaje niejako „podwojona” od wewnątrz poprzez „dodanie” do każdego wiersza jego „wcześniejszej”, pokreślonej wersji rękopiśmiennej. Zwróćmy uwagę na pracę cudzysłowu w naszym opisie. Różewicz pisze „na nowo” tylko w cudzysłowie, bo wcale nie jest jasne, czy w przypadku *Kartoteki rozrzuconej* mamy do czynienia z tą samą sztuką, *Kartoteką*, tyle że zmienioną, czy z inną sztuką, tyle że do *Kartoteki* podobną. Tomy *zawsze fragment* i *zawsze fragment. recycling* coś bez wątpienia wiąże, ale rozstrzygnięcie, czy mamy w tym wypadku do czynienia z uzupełnieniem, rozwinieciem, czy może z czymś zupełnie innym, jest rzeczą wybitnie niejasną. Niejasną nie w tym sensie, że daje się ostatecznie rozstrzygnąć w wyniku skrupulatnych badań i rzecz tylko w tym, aby je podjąć, ale niejasną z tego powodu, że można ją jedynie uzasadnić, lepiej lub gorzej, w toku interpretacji, która zawsze – skoro jest interpretacją – podlega kolejnej interpretacji. Powiedzenie, że w *Płaskorzeźbie* do oryginałów wierszy dodano ich rękopisy, nie jest – wbrew pozorom i wbrew naszym przyzwyczajeniom – opisem, ale daleko idącą – i, moim zdaniem, nienajlepszą – interpretacją. Stawką przedsięwzięcia Różewicza jest bowiem to, żebyśmy uświadomili sobie, że nie wiadomo, co się w czym odbija: rękopis w oryginale czy oryginał w rękopisie? I czy w ogóle mamy tu do czynienia z relacją odbicia? Chodzi o to, żebyśmy pomyśleli, że nie jest po prostu tak (i tylko tak; i przede wszystkim tak), iż „dodając” do wersji drukowanej pokreślony rękopis/maszynopis (nigdy – zwróćmy uwagę – napisany ręką poety czystopis!), Różewicz chce nam pokazać „tajemnice warsztatu”. Zaświadczyć o tym, jak trudna jest jego praca. Nauczyć pisania. Zachęcić lub zniechęcić (ileż pracy, ileż poprawek!) do podjęcia twórczości literackiej. Nie przez przypadek, jak dowiadujemy się ze wstępu Bogusława Michnika do *Historii pięciu wierszy*, Różewicz odrzucił (jako „mało skromny”, s. 7) pomysł nazwania tej książki tytułem *Lekcja poezji*. Wybrał słowo „historia” dlatego, że jest to słowo neutralne, ale też i dlatego, jak wolno mniemać, że historia, wbrew tu i ówdzie rozsiewanym pogłoskom, to coś, co się nie kończy. W czym więc rzecz? Chodzi o to, żebyśmy wyobrazili sobie, że rękopis ze skreśleniami nie jest wcześniejszą i mniej doskonałą wersją utworu drukowanego, ale że utwór drukowany to swego rodzaju zubożona, jedna z możliwych, równoprawna – wśród innych rękopisów i innych „wersji” drukowanych – postać wiersza. Pomyślmy inaczej niż zwykle. Różewicz uchodzi za mistrza formy maksymalnie skondensowanej, dążącej, jak to się często mówi, do milczenia – a to znaczy, że jego praca polega na oczyszczaniu wiersza z tego, co zbędne. Tak, aby w momencie publikacji osiągnął on stan doskonały. I za to się go chwali. I chwali nadal za to samo, gdy dalej „oczyszcza” i „czeluje” – pracując nad wierszami już opublikowanymi. Tylko czy ta druga pochwała nie unieważnia poprzedniej? Czy można chwalić za oba te działania równocześnie? Jeśli nie, to może należy zmienić perspektywę? Uznać, że przerabiając wiersze już opublikowane, Różewicz sugeruje, że ujawnia swe rękopisy nie po to, aby pokazać, jak wiele odrzuca, ale że właśnie niczego odrzucić nie chce, lecz wszystko – każdą wersję każdego wiersza – chciałby zachować. I że nie wybiera między nimi, lecz tylko czasem nie ma innego wyjścia...

Być może zatem Różewicz chce nam powiedzieć mniej więcej tyle: mój tekst jest zawsze *tekstem wielorakim*, znajduje się w ruchu, ale nie do przodu, ku jakiemuś celowi, ale we wszystkich kierunkach jednocześnie i w nieprzewidywalny sposób. Nie wynika stąd, że ruch ten jest chaotyczny, ale jedynie – że wielokrotnie zdeterminowany. Nie należy go zatrzymywać, lecz zamiast tego ustalać determinacje, określać okoliczności, rozpisywać uwarunkowania. Rękopis nie jest żadną potencją, z której usiłują wydobyć ten jedyny, idealny kształt wiersza, ale jest elementem pewnej sieci – z jednej strony – i siecią sam w sobie, z drugiej; siecią, w której krąży sens. Krążenie to nie jest zamknięte, lecz przeciwnie: zmienia się przy najdrobniejszej zmianie kontekstu. A ja umiem i lubię zmieniać konteksty...

Jeśli tak, to powinniśmy teraz zapytać, jak zmienia się kontekst i co zmienia jego zmiana, a także, jak wymieniają się konteksty i jakie zmiany wprowadza ich wymiana? Z pierwszą sytuacją mamy do czynienia, na przykład, wtedy, gdy zostaje przerobiona kompozycja tomiku wierszy. Z drugą, gdy przybywa do niego (a jest to szczególnie uderzające, gdy mamy do czynienia z nominalnie nowym tomikiem) wiersz umieszczony pierwotnie w tomiku wcześniejszym, a więc (nominalnie) stary. Czy ten stary „postarza” nowe, czy nowe odnawiają stary? Za każdym razem jest inaczej, nie ma jednej odpowiedzi – i mamy tego rodzaju przypadków bardzo dużo. Dość powiedzieć, że do tomu *zawsze fragment. recycling* w edycji z *Utworów zebranych* (UZ, *Poezja* 3, 2006) nie weszło 19 wierszy z jego pierwodruku z roku 1998: tym samym zostało ich 15, mniej niż połowa. Niekiedy wymiana kontekstu oznacza przeniesienie z gatunku do gatunku lub z rodzaju do rodzaju (czasem z wszystkich po kolei: wiersz *Od jutra się zmienię z zawsze fragment. recycling*, najpierw był częścią *Kartek wydartych z dziennika* – pod tytułem *To się zaczęło 28 września 1992 roku*: to jego pierwszy wers – a potem dramatu *Kartoteka rozrzucona*). Owo przenoszenie wywołuje niekiedy potrzebę „dopasowania” wiersza do nowego kontekstu: zostaje on więc „poprawiony” (czasem z zachowaniem pierwotnej daty powstania). Niekiedy swego rodzaju luka w nowej całości zieje tak bardzo, że aby ją „zapchać”, Różewicz wrywa fragment z innego tekstu, umieszcza w pustym miejscu, i tym samym czyni z fragmentu nową całość. Jak w *Matka odchodzi*. Ale to tylko przykłady. Nie sposób wynotować w tym miejscu wszystkich zabiegów, ale jest też tak, że nie ma takiej potrzeby. Nie będę chyba w błędzie, jeśli powiem, że dziś niemal każdy piszący o Różewiczu musi sobie zadać pytanie, jaki status ma tekst, na którym operuje i z jaką – by tak rzec – mnogością ma do czynienia. Świadomość osobliwego statusu tekstu Różewicza stosunkowo szeroko się rozpowszechniła, choć – rzecz jasna – różne wydobywa się z niej konsekwencje. W mojej ocenie, nie dość radykalne, a w każdym razie – mniej radykalne niż wyciągał sam Różewicz.

A robił on inne jeszcze, zastanawiające rzeczy. W wierszu *Drzwi* przeniósł z powrotem na grunt polszczyzny formułę z przekładu własnego tekstu: „nic / nie widzę” (UZ VII, *Poezja* 2, 324), w przekładzie angielskim „I see / nothing”<sup>1</sup>, „widzę / Nic” w *Matka odchodzi* (UZ XI 63). Pozwalał swemu tłumaczowi na niemiecki, Karlowi Dedeciusowi, na tak daleko idące zmiany w kształcie utworów, które następnie zostały poddane przekładowi, że można by zaryzykować stwierdzenie, że Dedecius niejako dysponował własnymi oryginałami<sup>2</sup>. Opublikował m.in. trzy wydania *Twarzy* (1964, 1966, 1968), trzy wydania tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (1983, 1989, 1998), trzy wydania *Uśmiechów* (1955, 1957, 2001), nie wspominając o całej serii recyclingowych książek wydanych w ostatnich 25 latach życia, wśród których szczególne miejsce zajmują wieloautorskie (w istocie) antologie *Matka odchodzi* (2001, 2004) oraz *Nasz Starszy Brat* (1994, 2004) – tym samym całkowicie zatarł granice między nowym tomikiem poezji, wznowieniem, drugim (zmienionym) wydaniem tomiku, tematycznym wyborem wierszy, wyborem wierszy, antologią. Nie wspominając o notorycznie krzyżujących się nawzajem i na liczne sposoby kolejnych wydaniach dramatu, prozy i esejów (zob. np. cztery wydania *Przygotowania do wieczoru autorskiego*: 1971, 1977, 1990, 2004). Zabiegi te niebywale komplikują śledzenie chronologii pisarstwa Różewicza i wszelkie ustalenia periodyzacyjne, tym bardziej że autor ten słynie z tego, iż pisze swe teksty przez dziesięciolecia. Oznacza to, że Różewicz mówi: w moim dorobku nie ma

<sup>1</sup> T. Różewicz, *Selected poems*, przeł. A. Czerniawski, posłowie T. Paulin, J. Pieszczachowicz, Kraków 1991, s. 145.

<sup>2</sup> Zob. szkic *Szczególny rodzaj nieprzekładalności* w mojej książce *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012.

wierszy ani nowych, ani starych; stary wiersz staje się nowy, w nowym kontekście, a nowy może w każdej chwili okazać się stary, zależnie od kontekstu. Moje wiersze, tak jak nie mają stałej i jednej postaci, tak nie mają stałego znaczenia, lecz napełniają się nim lub są z niego wydrążane.

Owego ruchu nieustannej wymiany tożsamości nie kwestionuje w żadnym razie żadne wydanie zbiorowe Różewicza. Były trzy (*Poezje zebrane*, 1971 (wyd. 2 – 1976), *Sztuki teatralne*, 1972, *Proza*, 1973; *Poezja*, t. 1, 2, 1988, *Teatr*, t. 1, 2. Wyboru dokonał autor. Wstępem poprzedził J. Kellera, 1988, *Proza*, t. 1, 2, 1990; *Utwory zebrane* [12 tomów], 2003–2006), a każde z nich – szczególnie trzecie i ostatnie – stało się okazją nie do potwierdzenia jakiegoś kanonicznego kształtu twórczości, lecz do radykalnego zakwestionowania większości pewników. Przypomnijmy tylko, że Różewicz zaczął od tego, że po raz kolejny gruntownie przerobił swój debiutancki tom *Niepokój* z roku 1947<sup>3</sup>. *Dzieła zebrane* nie tyle zatem zamykają cokolwiek, ile otwierają wszystko: nie kończą, lecz na nowo zaczynają, choć nigdy od początku.

Efekt jest wielce osobliwy: wiersze w postaci *wariantów bez oryginału*. Różewicz okazuje się chyba jedynym pisarzem w nowoczesnej literaturze polskiej, który świadomie tak skonstruował swe dzieło, aby jego wiersze pojawiały się w wielu równorzędnych wersjach (nie są to już zatem wersje, lecz co najwyżej „wersje”). Oznacza to, że każdy może sobie wybrać wydanie, z którego chce korzystać, i wydobyć tę postać wiersza, która najbardziej mu się podoba – napisać o niej szkic, zamieścić w antologii, wysłać w mejlu do ukochanej... Każda wersja jest równie dobra, przynajmniej w założeniu, i każdy użytek, jaki z niej czynimy – przynajmniej teoretycznie – równie uprawniony. Niezwykle ciekawie pisze o strategii twórczej Różewicza jego wydawca, Jan Stolarczyk, w *Uwagach edytorskich do Historii pięciu wierszy*:

Wychodząc poza *Historię pięciu wierszy* napomknę, że autor niekiedy przywraca wykreślone słowa czy większe całości, a potem je znów opuszcza. Bywa, iż po pewnym czasie dopisuje coś czy skreśla na wersji, którą właśnie znalazł na biurku, tworząc kolejny wariant utworu. Sporo zmian (łącznie z tytułami) wprowadził w dawnych wierszach podczas układania *Utworów zebranych*. Wydawcy, interpretatorzy korzystają z rozmaitych wydań, stąd w antologiach, czytankach spotyka się różne odmiany tego samego utworu<sup>4</sup>.

A dalej, co może jeszcze istotniejsze, Stolarczyk zauważa: „nie mamy tu do czynienia z procesem «urabiania» formy, lecz ponowieniem jednej z wcześniejszych wybranych przez autora wersji”<sup>5</sup>. By być dokładnym: uwaga ta wprawdzie odnosi się do drugiego wydania *słowa po słowie. nowego wyboru wierszy* (2003), ale śmiało można odnieść ją do całego dzieła Różewicza.

Nie ma co ukrywać: podoba mi się, ten nieco nonszalancki, ton Stolarczyka. Różewicz zmienia swoje wiersze – wcale to nie znaczy, że ściga umykający ideał, lecz bierze do ręki to, co mu się nawinie. Poprawek nie traktuje z nabożeństwem: zrobi je, potem wycofa, albo i nie, albo w jakimś zakresie utrzyma, a w innym nie, na dłuższy czas, ale może i na krótszy... Kto wie... Jeden interpretator weźmie taką postać wiersza, inny inną... Jeden antologista wybierze to,

<sup>3</sup> Zob. mój tekst *Przepisywanie Różewicza*, [w:] tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012.

<sup>4</sup> J. Stolarczyk, *Uwagi edytorskie*, w: T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011, s. 100.

<sup>5</sup> T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011, s. 100.

drugi co innego, choć niby obaj wybierają wciąż to samo... Nawet w czytankach dla dzieci wiersze Różewicza mogą występować w różnych odmianach, nigdzie nie skrywając swej postaci nieodmiennej i zmienić się nie dającej... Nie teleologiczny proces, nawet nie proces bez teleologii, jest obrazem Różewiczowskich *tekstów wielorakich*, lecz kapryśna, ale i uparta – wytwarzająca skomplikowane struktury – *praktyka ponowienia*. Od ponowienia do ponowienia: oto rytm Różewicza.

A skoro jesteśmy przy Stolarczyku, to jeszcze pytanie: czy ktoś już zwrócił uwagę na sporządzone przez niego *Noty wydawcy* zamieszczane do kolejnych tomów w 12-tomowej edycji *Utworów zebranych* (Wrocław 2003–2006)? Są bardzo ciekawe. Z dwóch powodów: po pierwsze, mają niecodzienny status, pod drugie, zawierają godne pamięci sformułowania. Jeśli chodzi o ich status, powiedzmy tyle. Edycja *Utworów zebranych* wyszła w całości za życia autora, wolno zatem przyjąć, że kształt wszystkich not został przez niego zaakceptowany. Noty te zawierają jednak nie tylko zasady i informacje o podstawie wydania, ale również wskazówki interpretacyjne. Fakt, że te wskazówki znajdujemy w wypowiedzi wydawcy, a nie autora, znacznie usztywnia ich sens, ogranicza pole ruchu czytelnika. Może jest w tym jakiś paradoks, może nie, ale słowa pisarza, niezależnie od przyjętej konwencji wypowiedzi, zawsze w większym zakresie podlegają zabiegom analitycznym i wyjaśniającym niż słowa wydawcy, które powinny być możliwie bezosobowe i mieć bardziej faktograficzny charakter. Pamiętając o tym wszystkim, zwróćmy uwagę, jak poważnie noty wydawcy napisane przez Stolarczyka modelują lekturę Różewicza. W nocie do *Przygotowania do wieczoru autorskiego* (UZ III, *Proza* 3, s. 431) czytamy, że wydanie to zostało „przejrane, poprawione i mocno zmienione”. W nocie do drugiego tomu *Poezji* (UZ VIII, *Poezja* 2, s. 423) znajdujemy uwagę: „Autor dokonał wielu, niekiedy poważnych, poprawek w tekstach”. Z noty do tomu trzeciego *Poezji* (UZ IX, *Poezja* 3, s. 397) dowiadujemy się, że „Podobnie jak w poprzednich tomach *Utworów zebranych*, autor dokonał licznych zmian tekstowych i kompozycyjnych”. Nota do *Matka odchodzi* (UZ XI, s. 141) podaje, że wszelkie zmiany wynikają stąd, że Różewicz „uprawia od lat «dialog» z własnym dziełem”. Nota do tomu *Nasz Starszy Brat*<sup>6</sup> zawiera ważną wskazówkę wyjaśniającą, na czym ów „dialog” polega. Otóż na tym, że Różewicz obficie korzysta ze swoich dawnych tekstów, zaś „Stary tekst kształtuje zależnie od artystycznych potrzeb [nowej] całości” (UZ XII, s. 263). Jak zatem – chciałoby się zapytać – wydawać Różewicza, skoro nie pozostawia on po sobie dzieła, lecz zapis urwanego – i osobliwego, bardzo radykalnie pojętego – dialogu?

W *Nocie wydawcy* do pierwszego w kolejności tomu *Utworów zebranych* znajdujemy uwagę, która w zasadzie nie powinna zadziwiać i budzić emocji: „Nie będzie to wydanie krytyczne, takie wymaga wielu lat przygotowań. Zamierzamy dać rzetelnie opracowany zbiór pism przejrzanych przez samego Autora” (UZ I, *Proza* 1, s. 387). Jednak w kontekście wszystkiego, co powiedzieliśmy dotąd – a także tego, co powiedział w notach do kolejnych tomów *Utworów zebranych* Jan Stolarczyk – to odkładanie na później wydania krytycznego brzmi niemal jak prowokacja. Trudno oprzeć się przed podejrzeniem, że byłoby to raczej wydanie „bezkrytyczne”... Nasuwa się niemal nieodparta myśl, że wydanie krytyczne dzieł Różewicza, w szczególności jego poezji, byłoby jakoś niepotrzebne, nawet gdyby było możliwe... Możliwa byłaby – być może

<sup>6</sup> Tom napisany przez Tadeusza z bratem Stanisławem, reżyserem filmowym – tematem jest zabity przez gestapo podczas wojny trzeci z braci Różewiczów, Janusz, utalentowany młody poeta i konspirator.

– edycja genetyczna, w rozumieniu przybliżonym do tego, jakie znamy z tradycji francuskiej krytyki genetycznej. Choć, zastanawiając się nad tym, czy miałyby to być edycja dynamiczna, dyplomatyczna, czy automatyczna, dochodzimy rychło do wniosku, że nawiązanie do krytyki genetycznej pewne problemy wprawdzie usuwa, ale zarazem przynosi inne... Być może – tak być musi. Być może Różewicz chce bowiem niemożliwego: chciałby żeby jego teksty pracowały tak, jak pracują jego rękopisy; chce, żeby w taki sposób poruszało się całe jego dzieło; żeby stanowiło pewną organiczną całość rozrastającą się jak kłaczki, we wszystkich kierunkach naraz, całkowicie samorzutnie, różnicując się i pomnażając w toku ponawianych nawiązań, połączeń, rozgałęzień. Nie ma chyba edytorskiego sposobu, który by zobrazował, czy raczej ustanowił odpowiednik owej Różewiczowskiej semiozy sensu. Jednak Różewicz usilnie sposobu tego szukał. Szukał form, które mogłyby być obrazem owej semiozy, a zarazem – i chyba przede wszystkim – stanowić jej część, przejaw czy może – mówiąc chyba najściślej – przestrzeń odrostów.

Owo poszukiwanie ma swoją historię, a historia ta posiada sporo walorów wyjaśniających. Zaczyna się wraz z pracą nad tomem uważanym zwykle za debiut Różewicza, czyli *Niepokojem* (1947). Różewicz wspomina, że już wiersze, które weszły w jego skład, miały „od dziesięciu do dwudziestu redakcji”<sup>7</sup>. W pewnym momencie – jak wolno sądzić – przejście między wielością równorzędnych wersji rękopiśmiennych a pierwodrukiem czasopiśmiennym i książkowym po prostu zaczęło się zacierać, zaś w książkach Różewicza – a potem także w czasopiśmie – zaczęły się pojawiać (stopniowo coraz częściej) odbitki jego rękopisów. Jednocześnie rękopisami, zwykle udostępnionymi przez autora, zaczęli się zajmować badacze (m.in. L. Śliwonik, T. Kłak, T. Drewnowski, R. Przybylski). Punktem przełomowym okazała się *Płaskorzeźba*, w której „praktyka dodatku” niejako się usystematyzowała. Choć początkowo osobliwy kształt *Płaskorzeźby* pojmowano – niektórzy pojmują do dziś – jako rodzaj eksperymentu, mającego ostatecznie cele chyba głównie dydaktyczne. Janusz Drzewucki pisał w recenzji *Płaskorzeźby* (a jest to jedna z lepszych recenzji), że dzięki zamieszczeniu tylu rękopisów „możemy naocznie przekonać się o ekspresyjnej powściągliwości poety, o jego niezrównanym formalnym cyzelatorstwie, możemy uświadomić sobie nie tylko ogromną pracę artystyczną pisarza – estetyczną i intelektualną, ale również pojąć wagę odpowiedzialności za słowo”<sup>8</sup>. Wszystko to prawda, ale systemowy sens praktyki Różewicza – nawet jeśli w istocie jest to sens antysystemowy – pozostaje poza zasięgiem namysłu. Być może w roku 1992, kiedy pisał swe słowa Drzewucki, było jeszcze za wcześnie... Potem Różewicz zaczął swą grę na dobre. Mało się zauważa, że podwoił też *nożyk profesora* (2001). W wydaniu książkowym zamieścił tytułowy poemat w dwu postaciach, zaś wcześniej dwa z pięciu wierszy zawartych w tym tomie wydrukował wraz z faksymile rękopisów w „*Twórczości*”<sup>9</sup>. Jest to jakaś forma podwójności, choć trudno mówić w sensie ścisłym o „książce podwójnej”... Jednak ta historia rozwoju praktyki dodatków, czy może raczej *praktyk dodawania/ujmowania* (bo praktyka ta jest za bardzo różnorodna, by mieć jedno miano – i by dać się oddzielić od swego przeciwieństwa), musi pozostać w zarysie. Jest nazbyt poplątana. Dodajmy tylko, że ważną w niej rolę odgrywają autokomentarze samego Różewicza. Są wśród nich uwagi bardzo zastanawiające. Na przykład w *Dzienniku gliwickim* (zapis z 15 czerwca 1957 roku) czytamy: „To, co moi «krytycy» lub «koledzy po piórze» oceniali jako «powtarzanie się»...

<sup>7</sup> *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 332.

<sup>8</sup> J. Drzewucki, *Poezja jest jak śmierć*, [w:] tegoż, *Smaki słowa. Szkice o poezji*, Wrocław 1999, s. 46.

<sup>9</sup> „*Twórczość*” 2000, nr 10.



mówili: «Tadeusz R. się powtarza» – to była i może jeszcze jest najcenniejsza rzecz w całej mojej twórczości. Uporczywe przerabianie, powtarzanie, wracanie tej samej materii i tak... aż do końca” (UZ XI, s. 91). Jak widzimy, Różewicz bardzo wcześnie był bliski myśli, że jego twórczość to rodzaj krążenia wokół nieuchwytnego lub nieobecnego, raczej doraźnie wytwarzanego niż wcześniej obecnego, centrum. Podobnie w zakończeniu *Poematu otwartego* (1956): „krążymy / dokoła / lecz nie ma środka” (UZ VIII, *Poezja* 2, s. 19).

Z historii powstawania Różewiczowskiej praktyki dodatków wynikają możliwości poprowadzenia dalszych jej ciągów: w różne strony. W jakie? Po pierwsze, chodzi o tradycyjnie pojętą sztukę edytorstwa oraz tekstologię. Po drugie, o lingwistyczną teorię tekstu, w szczególności koncepcję jego spójności (mam tu na myśli prace m.in. M.R. Mayenowej i T. Dobrzyńskiej). Po trzecie, o tak zwane postmodernistyczne koncepcje tekstu, np. Derridy, Kristewej czy Barthes’a<sup>10</sup>. Po czwarte, chodziłoby o tekst pojęty, by użyć określenia z podtytułu książki J. Mowitta jako „obiekt antydyscyplinarny”<sup>11</sup>. Po piąte, o związki z kategorią podmiotu pojętego jako miejsca skrzyżowania, czy nałożenia się, tekstu i ciała. Punktów przejścia między problematyką tekstu i podmiotu – dodajmy – jest u Różewicza sporo: mniej lub bardziej oczywistych. Sam nie wiem, do której należy, na przykład, motyw ręki. Różewicz często wypowiada swe przywiązanie do czegoś, co nazywa się czasem duktem ręki. Podkreśla, że pisze tylko i wyłącznie ręką, nie używa maszyny do pisania ani komputera, że praca nad wierszem, to – tym samym – praca ciała, a nie tylko umysłu. Z kolei w jego wierszach znajdziemy, na przykład, obraz ręki, która niejako uniezależnia się od woli autora, opiera się jej, bo chce zapisać wiersz, przed czym powstrzymuje ją świadomość piszącego (jak w *Wierszu*, UZ, *Poezja* 3, s. 240-241).

Krótką uwagą dotyczącą punktu pierwszego. Otóż kwestii statusu tekstu Różewiczowskiego nie da się, jak mniemam, ani przedstawić na gruncie tekstologii, ani opisać jej językiem. W momencie, w którym przechodzimy od pracy autora nad tekstem nieopublikowanym do pracy autora nad tekstem opublikowanym, tak jakby był on rękopisem, tekstologia – jak się wydaje – ulega paraliżowi. O tyle, w każdym razie, o ile uznajemy za jej cel ustalenie podstawy wydania (ewentualnie ze wskazaniem odmian tekstu), opierając się na woli autora wynikającej ze żmudnej rekonstrukcji jego intencji przedstawionej w różnych przypisywanych mu tekstach i wypowiedziach, a także w innych świadectwach. Nie trzeba przy tym wielkiej wnikliwości, aby zauważyć, że intencja – przy wszystkich różnicach w jej pojmowaniu – zawsze jawi się na gruncie tekstologii jako wola jedności, czyli hierarchii i prawdy.

Rozważmy trzy fragmenty z prac trzech wybitnych polskich tekstologów. Pierwszym z nich będzie Konrad Górski. W swej *Tekstologii i edytorstwie dzieł literackich* autor w ogóle nie rozważa sytuacji, w której wola autorska byłaby wolą raczej rozbicia pojęcia tekstu kanonicznego niż jego ocalenia. Przyjmuje jedynie, że czasem zachodzą sytuacje, w których „rzeczywistej intencji twórczej pisarza” nie sposób dociec. Powołuje się wtedy – rzecz znacząca – na zasadę prawną *impossibilia nulla est obligatio* i stwierdza, że „takie graniczne wypadki zmuszające nas do kapitulacji przed trudnościami nie upoważniają do wniosku, że nierozwiązywalność pewnych

<sup>10</sup>Nieźłym wprowadzeniem do tej problematyki jest szkic J. Cullera *Zmienne koleje tekstu* z jego książki *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013.

<sup>11</sup>J. Mowitt, *Text – The Genealogy of an Antidisciplinary Object*, Durham 1992.



wypadków ma być regułą i że dla bezpieczeństwa i świętego spokoju lękliwych umysłów lepiej nie wprowadzać różnicy między intencją twórczą autora i tym, co w oczach niektórych ludzi za ową intencję uchodzi<sup>12</sup>.

Równie uderzających formuł używa Roman Loth. W swych *Podstawowych pojęciach i problemach tekstologii i edytorstwa naukowego* pisze: „Są pisarze, ulepszający stale swoje utwory – w każdej kolejnej publikacji, w każdym kolejnym wydaniu. Edytor musi jednak znaleźć punkt, który uzna za podstawowy dla brzmienia dzieła i stan tekstu z tej właśnie fazy jego powstania przyjąć za kształt skończony. W tym punkcie proces twórczy zostaje przez edytora sztucznie przecięty – ten właśnie punkt decyduje o brzmieniu utworu w głównym zrębie edycji, ten punkt wyznacza podstawę druku. Wszystko, co jest przed nim i po nim, wchodzi do wydania w innym kształcie – w formie redakcji obocznych lub wariantów<sup>13</sup>.”

Z kolei Zbigniew Goliński zauważa: „tekst autorski konkretnego utworu może istnieć w licznych wariantach (jako tekst) w obu fazach swego istnienia: przed publikacją i po publikacji. Sytuacja pierwsza – ewolucja tekstu odbywająca się w trakcie powstawania utworu uznawana bywa za zjawisko normalne i wówczas mówi się o konceptach, szkicach, brulionach, różnych redakcjach etc., natomiast o sytuacji drugiej, kiedy autor zmienia tekst utworu w kolejnych publikacjach, mówić się zwykło, że autor posiada żywy stosunek do własnej twórczości bądź do określonego utworu, co ma walor czegoś w rodzaju uogólnienia teoretycznego<sup>14</sup>.”

Krótki komentarz. Górski dostrzega niektóre kłopoty, ale motywuje go to do wzmożenia wysiłku. Dodaje edytorom rezonu, czyniąc z nich egzekutorów prawa, po czym wysyła przeciw „lękliwym umysłom”, czyli tym, którym brakuje woli do podjęcia wyprawy po prawdziwy i jedyny kształt tekstu. Loth, jakby zagrzany do boju, w sytuacji, w której autor w skandaliczny sposób wyrzeka się swego prawa do ustanowienia ostatecznej wersji tekstu lub lekkomyślnie (lub lęklawie) zapomina to uczynić („ulepszając” bez końca swe dzieło), oddaje całą niemal władzę edytorowi. To edytor wyręcza autora i niejako działa w jego imieniu. Najwyraźniej bowiem edytor, czyli prawo, wie ostatecznie lepiej od autora, czego autor powinien chcieć i czym powinien się zająć. Z kolei Goliński sytuację, w której autor zmienia tekst po publikacji, nazywa (nie wprost) nienormalną (przeciwstawiając ją, jako „tę drugą”, tej pierwszej, „normalnej”) i opisuje (ironicznie?) jako przejaw „żywego stosunku [autora] do własnej twórczości”. Określeniu temu (znów ironicznie?) przypisuje „walor czegoś w rodzaju uogólnienia teoretycznego”. Bardzo ciekawe.

Tadeusz Różewicz to zatem autor, który „posiada żywy stosunek do własnej twórczości”. To mogłoby być – niezupełnie ironiczne – podsumowanie tego szkicu. Coś jednak jeszcze dodajmy (skoro o dodatkach mowa). Pytaliśmy, co właściwie Różewicz dodaje w ramach swej *praktyki dodatków*, sugerując, że tyleż dodaje, ile odejmuje; albo – że robi te dwie rzeczy jednocześnie; albo że jedno działanie nie daje się odróżnić od drugiego. Przy czym – pierwszy ruch, i w tym sensie uprzywilejowany, to dodawanie. Spośród nich ten najważniejszy to dodanie do drukowanej postaci wiersza innej jego postaci, przez co nie wiadomo już, co jest czego postacią. Słowem:

<sup>12</sup>K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Toruń 2011, s. 35.

<sup>13</sup>R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 59.

<sup>14</sup>Z. Goliński, *O problemie tekstu kanonicznego w edytorstwie*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4, s. 444-445.

dodanie do tego samego wiersza tego samego wiersza sprawia, że wiersz zaczyna się różnić sam od siebie. Różewiczowski oryginał – mówiąc inaczej – wchodzi w relacje sam ze sobą, a cała ta sytuacja przypomina relację, w jakie oryginał wchodzi ze swymi przekładami.

Oryginał ów, wchodząc w relacje sam ze sobą, postuluje jakiś nowy język lub jakąś nową tekstologię. Ta bowiem, która wypracowała swe prymarne pojęcia na podstawie relacji, jakie zachodzą *przed* opublikowaniem kanonicznej podstawy tekstu, nie daje się przenieść na relacje, jakie pojawiają się *po* jego publikacji. To, co *przed*, i to, co *po*, to tylko pozornie sytuacje podobne. Ale nie zmienia to faktu, że powinny być one rozpatrywane łącznie: i na tym polega kłopot. Z pewnością wydatną pomocą służyć tu może współczesna nauka o mediach – ale to odrębna kwestia.

W tym miejscu powinienem powiedzieć o innych jeszcze „dodatkach”: zdjęciach i rysunkach. Na przykład o zdjęciu młodej, nagiej, martwej więźniarki leżącej na śniegu przed obozowym barakiem, umieszczonym na kartach tytułowych *nożyka profesora*, i tak przerobionym, że wkomponowuje się w to zdjęcie tytuł, a ono samo przypominać zaczyna akt. Na szczęście napisano na ten temat rzeczy trafne i ciekawe – i mogę do nich po prostu odesłać<sup>15</sup>.

Zakończmy anegdotą. Podaje ją sam Różewicz w tomie *Margines, ale...* (Wrocław 2011, s. 272): „Zapytałem kiedyś profesora Tadeusza Kłaka, czy mogę teraz przerabiać i poprawiać moje dawne wiersze...? Odpowiedział z uśmiechem: «Poeta – póki żyje – ma prawo wprowadzać zmiany i poprawki, ale nie powinien». – Czemu? – zapytałem – przecież pierwotne teksty istnieją i są dostępne dla naukowców i czytelników. Dla wszystkich. Czytam na przykład wiersz *Pożegnanie*. Napisałem go w roku czterdziestym piątym lub czterdziestym szóstym: «Myślała / że świat jest smutny / dokoła / że kwiaty są smutne i deszcz / że smutek się zagnieździł / w szorstkiej wełnie / pachnącej rezedą». Chodziło tam nie o «wełnę», ale o wełniane ubranie. Po latach zmieniłem rezedę na lawendę, ale po kilku miesiącach skreśliłem lawendę i przywróciłem rezedę...»<sup>16</sup>. Piękna przypowieść, można by powiedzieć. Piękniejsza – i pełna znaczenia – tym bardziej że występuje w dwóch równorzędnych wersjach<sup>17</sup>.

<sup>15</sup>H. Marciniak, *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1; teźże, *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie „nożyka profesora” Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21; głos Marka Zaleskiego w dyskusji *Jak wysławiać sekcję zwłok?* „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 80; B. Krupa, *Ciało róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”*, [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014.

<sup>16</sup>T. Różewicz, *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 272.

<sup>17</sup>Oto ta druga: „Zapytałem kiedyś profesora Tadeusza Kłaka, czy mogę teraz przerabiać moje dawne wiersze... Odpowiedział z uśmiechem: «Poeta – póki żyje – ma prawo wprowadzać zmiany, poprawki, ale... nie powinien.» – Czemu? – zapytałem – przecież pierwotne teksty istnieją i są dostępne dla naukowców i czytelników... oraz tropicieli, sędziów i oprawców... Czytam np. wiersz *Pożegnanie* – jeden z moich ulubionych wierszy (napisałem go w roku 1945 albo 1946): «Myślała / że świat jest smutny / dokoła / że kwiaty są smutne i deszcz / że smutek się zagnieździł / w szorstkiej wełnie / pachnącej rezedą» (chodziło tam nie o «wełnę», ale wełniane ubranie). W ciągu lat zmieniłem rezedę na lawendę... niedawno – skreśliłem rezedę, wpisałem lawendę, ale po kilku miesiącach skreśliłem lawendę i przywróciłem rezedę”. Zob. *Tadeusz Różewicz. Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*. Katowice 1999, s. 32-33.

# SŁOWA KLUCZOWE:

*edytorstwo*

Tadeusz Różewicz

**ABSTRAKT:**

Tematem szkicu są działania, jakim poddaje swoje teksty – zwłaszcza poetyckie, ale nie tylko – Tadeusz Różewicz. Polegają one na różnorodnych przekształceniach, w wyniku których wiersze Różewicza stają się tekstami wielorakimi, okazują się swego rodzaju wariantami bez oryginału. Autor opisuje sposoby dokonywania owych przekształceń oraz zastanawia się nad ich konsekwencjami.

P O E T Y K A

# tekst

**NOTA O AUTORZE:**

Andrzej Skrendo – historyk i teoretyk literatury, pracuje na Uniwersytecie Szczecińskim w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa. Zajmuje się literaturą nowoczesną. |