

## „Próba nowej całości”. Tadeusza Różewicza poetyka totalna\*

ABSTRACT. Kunz Tomasz, „Próba nowej całości”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna* [“The attempt at the new totality”. Tadeusz Różewicz’s total poetics]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 121-132. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

The article presents a brief outline of the most popular features of Tadeusz Różewicz’s poetics, that question the main structural dominants and institutional indicators of literariness rooted in conventional modes and rules shaping a modern model of literature. It does so, however, only to suggest that Różewicz’s critical dependence on modern literary conventions is supplemented with a strong, though utopian, “totalizing intention” aimed at creation of the one, perfect, all-encompassing text. Somatic, organic relations between artist and his work, expressed through the impressive metaphors and images of insemination, foetal development, and birth makes the poet’s works a symbolic representation of the phantasm of a dismembered body. This fragmented *imago* should be integrated in the “total form of the text” which stands for illusive, both specular and speculative, unity of the self. Unity that is most desired, but always unattainable.

Zasadnicze cechy zrealizowanej poetyki Tadeusza Różewicza składają się na obraz, który – ujmując rzecz najogólniej – podważa i problematyzuje najistotniejsze strukturalne dominanty i instytucjonalne wyznaczniki literackości osadzone w konwencjonalnych wzorach i regułach kształtujących nowoczesny model literatury w jej paradygmatycznym wysokoartystycznym wydaniu<sup>1</sup>. Owe kwestionowane konwencje nowoczesnej literackości stanowią przy tym nie tylko zasadniczy negatywny układ odniesienia dla Różewiczowskiej poetyki, ale, w pewnym sensie, także jej integralny składnik. W przeciwnym razie generalnemu zakwestionowaniu podstawowych konwencji odpowiedzialnych za instytucjonalny kształt komunikacji literackiej musiałoby towarzyszyć przekonanie o możliwości wyjścia poza tak pojmowany obszar literackości, a więc wiara w możliwość mówienia z jakiejś uprzywilejowanej, zewnętrznej wobec niego pozycji.

\* 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> Odwołuję się do koncepcji literatury nowoczesnej rozwijanej przez Ryszarda Nycza. Zob. m.in. R. Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 9-42; tenże, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

Różewicz ma jednak zbyt silne poczucie kombinatorycznego wyczerpania formalnych możliwości literackiego dyskursu („wszystkie wiersze zostały już napisane”), aby wierzyć w możliwość awangardowego, inwencyjnego przekraczania granic literatury za pomocą innowacyjnych form i czysto technicznej wynalazczości. Transgresywność jego tekstu polega na przekraczaniu konwencji poprzez ich znaczące przemieszczanie, dzięki któremu, jak powiada Derrida, „modyfikuje się pole wewnętrzne i wytwarza się transgresja, która w konsekwencji nie jest obecna jako fakt dokonany”<sup>2</sup>. Dlatego właśnie, nie wykraczając poza wytyczone wcześniej pole literackości, to znaczy nie naruszając nowoczesnie pojmowanej autonomii literatury, Różewicz dokonuje jej swoistego przekształcenia: z „przestrzeni paradygmatycznej” (przestrzeni reguł i instytucjonalnych konwencji) w „przestrzeń hermeneutyczną”<sup>3</sup>, która stanowi niezbędny kontekst dla właściwej interpretacji jego twórczości. Znamienne dla Różewiczowskiej poetyki jest przy tym to, że jej krytyczno-polemiczne usytuowanie wobec modernistycznego paradygmatu przejawia się praktycznie na wszystkich piętach formalno-znaczeniowej struktury wypowiedzi<sup>4</sup>.

W poezji Różewicz dąży więc do zakwestionowania esencjalistycznej koncepcji języka poetyckiego jako wyróżnionej i w szczególności sposób zorganizowanej odmiany mowy, definiowanej w opozycji do innych niepoetyckich form komunikacji słownej. Jego mowa poetycka, zauważał Janusz Sławiński, „neguje potrzebę określania własnych granic – wśród innych gatunków mówienia”<sup>5</sup>. Dzieje się tak wskutek świadomego i konsekwentnego „odróżnicowywania” i „dezindywidualizacji” idiomu poetyckiego, zacierania jego cech dystynktywnych, zarówno poprzez maksymalną redukcję sposobów urozmaicenia wersyfikacyjnej struktury wiersza, jak i poprzez rezygnację z uprzywilejowania metafory jako podstawowego środka poetyckiego służącego zwielokrotnieniu znaczeń i rozluźnieniu referencyjnej więzi ze światem pozajęzykowym.

Odrzucenie idei sztuki poetyckiej jako immanentnej, odrębnej dziedziny rządzącej się własnymi prawami i celami estetycznymi, które na poziomie organizacji językowo-stylistycznej przejawia się w postaci zakwestionowania prymatu systemowej, autotelicznej konstrukcji poetyckiej na rzecz wielogłosowej, różnostylowej, „kolażowej” praktyki wypowiedzeniowej, powoduje kluczową zmianę w postrzeganiu pragma-

<sup>2</sup> J. Derrida, *Pozycje*, przeł. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 15.

<sup>3</sup> Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opac ki, Warszawa 2000, s. 31.

<sup>4</sup> Kwestie te omawiam szczegółowo w książce *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

<sup>5</sup> J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 87.

tycznego statusu literatury. Wyraża się ona odejściem od nowoczesnej zasady samowystarczalności dzieła literackiego w imię ponownego związania go z porządkiem życia. Istotnym elementem owego zwrotu jest upomnienie się o etyczny wymiar komunikacji literackiej, zanegowanie koncepcji wypowiedzi fikcjonalnej jako *quasi*-aktu mowy pozbawionego praktycznych następstw i nie angażującego moralnie ani nadawcy, ani odbiorcy komunikatu.

W nowoczesnym „depersonalizującym” ujęciu wypowiedź poetycka, za sprawą wewnątrztekstowych instancji nadawczo-odbiorczych, ulega zapośredniczeniu, stając się skonwencjonalizowaną reprezentacją aktu mowy, która paradoksalnie znajduje jednak trwałe oparcie w dającej się wyodrębnić w tekście zindywidualizowanej świadomości. Takiej formule nowoczesnego „ja” mówiącego sprzeciwia się Różewiczowska koncepcja podmiotowości, którą opisuje się zwykle za pomocą alternatywnych formuł: skrajnie odindywidualizowanego, wyzbytego tożsamościowej określoności anonima lub też *quasi*-empirycznej obecności umożliwiającej bezpośrednią identyfikację „ja” tekstowego z osobą autora<sup>6</sup>. Obie koncepcje, podważające podstawowe dogmaty nowoczesnej teorii podmiotu: pierwszy o wewnątrztekstowej substancjalizacji głosu poetyckiego, drugi o nie-tożsamości „ja” tekstowego i „ja” empirycznego, traktowane są przy tym rozłącznie jako wzajemnie sprzeczne i niemożliwe do uzgodnienia. Opisuje się je zatem z reguły w porządku diachronicznym jako reprezentatywne dla kolejnych „faz rozwojowych” twórczości Różewicza.

Tymczasem Różewiczowska strategia podmiotowa mieści w sobie obie formuły mówienia, wychodzi bowiem, jak się wydaje, poza tradycyjny model statycznego i substancjalnego ujmowania podmiotowości w kierunku ujęcia dynamicznego i funkcjonalnego, bliskiego tej formie, którą Ryszard Nycz określił mianem „ja” sylleptycznego<sup>7</sup>. Ujęcie to zakłada interferencyjny, empiryczno-tekstowy status podmiotu, a jednocześnie uchyla się przed traktowaniem go w kategoriach zintegrowanej uobecniającej się w tekście jaźni. Koncepcja ta nawiązuje w sposób krytyczny do tych wszystkich konstrukcji, które odwołują się do esencjalistycznego rozumienia natury podmiotu (oraz języka jako narzędzia podmiotowej ekspresji), rozumienia opartego na klasycznej opozycji powierzchni i głębi („ja” powierzchniowego i „ja” głębinowego).

Dzięki swej odróżnicującej sile poetyka Różewicza daje się opisywać w kategoriach negatywnych jako strategia polegająca, najogólniej

<sup>6</sup> Por. A. Skrendo, *Sygnatura Tadeusza Różewicza. Dwie interpretacje ze wstępem i post scriptum*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 156.

<sup>7</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu*, s. 107-108.

rzecz biorąc, na podważaniu konwencjonalnego trybu definiowania literatury w kategoriach alternatywnych rozstrzygnięć ujętych w ramy tradycyjnych par pojęciowych: język poetycki/język potoczny, referencjalność/antyreferencjalność, mimetyczność/antymimetyczność, metonimiczność/metaforyczność, depersonalizacja/indywidualizacja czy wreszcie fikcjonalizacja/empiryzacja. W takim, całkowicie, jak miemam, uprawionym ujęciu typowe kategorie, reguły i konwencje kształtujące nowoczesną instytucję literatury nie ulegają zniesieniu, odrzuceniu czy inwencyjnemu przekroczeniu, ale jedynie znaczącemu krytycznemu przemieszczeniu, które polega przede wszystkim na zakwestionowaniu ich bezalternatywnej opozycyjności.

Podporządkowana takim założeniom strategia twórcza nie oznacza przy tym jakiejś czysto afirmatywnej konstatacji „procesu zanikania różnic” w imię bezkrytycznej akceptacji nieokreśloności i dowolności, ale próbę nowego wykorzystania zastanych opozycji poprzez paradoksalną z logicznego punktu widzenia koniunkcję lub negację o b u członów alternatywy rozłącznej. Symbolicznym wyrazem takiej strategii jest działalność *bricoleura*, majsterkowicza, który z elementów zastanych, gotowych i będących pod ręką (choć często dysfunkcyjnych) konstruuje nowe, przygodne formy, nie przejmując się zbyt oryginalnym przeznaczeniem wykorzystywanych elementów. Pamięć o pierwotnej funkcji i pochodzeniu części składowych „nowej całości” nie ulega jednak całkowitemu zatarciu. *Bricolage* czerpie swoją semiotyczną atrakcyjność z tego, że jego elementy, umieszczone w nowym porządku znaczeniowym, odsyłają także do swego wyjściowego usytuowania, bez tego bowiem kluczowy dla owej formy wywrotowy potencjał heterogenicznych kontekstów, sąsiedztw i zestawień stałby się nieczytelny.

Oglądany w takiej perspektywie literacki dyskurs Różewicza z konieczności sytuować się musi nie tylko, jak wspomniałem wcześniej, w obrębie nowoczesnych konwencji literackich, ale przede wszystkim wobec nich, w niezbędnej względem nich relacji. Fakt ten dostrzegł już pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku Andrzej Falkiewicz, który z imponującą przenikliwością opisywał ową nieautonomiczność i niedostatek istotowych właściwości Różewiczowskiej poetyki:

Twórczość Różewicza – konstatował – jest zorganizowana raczej poprzez to – i funkcjonuje dzięki temu – czego jej brakuje, aniżeli poprzez to, co w niej jest. [...] Sztuka ta milcząco zakłada obecność wartości, norm i konwencji artystycznych, których nie respektuje. [...] Niespójna i niezorganizowana, „bezwładna”, tylko dzięki temu żyje – żyje energią indukowaną z tych myśli i form, którym zaprzeczyła. Którym zaprzeczyła, lecz których znajomość zakłada u czytelnika. Korzysta z odbitego światła dawnych wartości i konwencji, które „odrzuca”. Które odrzuca, nie odrzucając – odrzuca, lecz i nie odrzuca, bo nie wprowadza na ich miejsce wartości i konwencji nowych. Sztuka ta swoją energią zawdzięcza

w głównej mierze niespełnieniu oczekiwań odbiorcy. Jest brakiem – i zarazem przemyślanym systemem sygnałów i niespełnień, które mają dać uczuć ów brak<sup>8</sup>.

Apodyktyczność sformułowań Falkiewicza, służąca celom polemiczno-perswazyjnym, nie umniejsza sugestywności jego generalnej diagnozy, której istota sprowadza się do tezy o nieprzewycięzalnym uzależnieniu Różewiczowskiej sztuki od kanonu kulturowych konwencji wyrażania, poza którymi staje się ona nieczytelna, lub też osuwa się w banał i dowolność. Różewicz byłby więc w takim ujęciu artystą uwikłanym w beznadziejne zmagania z konwencjami, które, odrzucane i wypierane, nieustannie demonstrują swoją zniewalającą, opresywną, ale zarazem życiodajną moc, stając się – w myśl wykładni Falkiewicza – negowanym wprawdzie, lecz mimo to nieodzownym i trwałym fundamentem sztuki.

Perspektywa taka wydaje się jednak niesatysfakcjonująca, nie uwzględnia bowiem drugiego, komplementarnego aspektu Różewiczowskiej strategii twórczej, który objawia się w postaci „intencji utopijnej” podporządkowanej swoiście pojmowanej idei wszechogarniającej całości. W idei tej mieści się wyobrażenie literatury, która pozwala zapisać pełnię doświadczenia, „ujawnić to, co dostępne i niedostępne”. Do podobnego wyobrażenia przyznaje się Jacques Derrida w rozmowie z Derekiem Attridge’em, nazywając je „najbardziej naiwnym pragnieniem”. „Oczywiście – zastrzega się – potrafię to pragnienie wszystkiego + *n* zanalizować, «zdekonstruować», poddać krytyce, lecz jest to doświadczenie, które kocham, z którego zdaję sobie sprawę i które rozpoznaję”<sup>9</sup>.

W doświadczeniu tym, naznaczonym oczywistym piętnem utopijności, dostrzega Derrida główną siłę dynamizującą pisarską aktywność i pozwalającą realizować podstawowe, w jego przekonaniu, transgresywne powołanie literatury, tej „dziwnej instytucji”, która, „zmierza do przekroczenia instytucji”. Dlatego też pyta retorycznie: „Czyż to, co powinieniem starać się obnażać jako pułapkę – chodzi o totalizację i ujednocianie – nie podtrzymuje moich dążeń?”. W lepszym uświadomieniu intencji i motywów leżących u źródeł owego wyobrażenia, a także jego wagi i znaczenia, pomaga jeszcze jeden trop, podsunięty przez Derridę, który ów „totalizujący imperatyw” określa mianem „autobiograficznego pragnienia”<sup>10</sup>, zwracając tym samym uwagę na jego wymiar egzystencjalny. Do kwestii tej powrócę raz jeszcze w końcowej części moich rozważań.

<sup>8</sup> A. Falkiewicz, *W imieniu Anonima*, w: tegoż, *Fragmety o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 226-228.

<sup>9</sup> *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 19, 20.

<sup>10</sup> Tamże, s. 18.

Wspomniana „totalność” Różewiczowskiego projektu pisarskiego ucho-  
dzi jednak często uwagi krytyki, ponieważ ta skupia się z reguły na  
kategorii „fragmentu”, czyniąc z niej główne narzędzie interpretacyjne.  
Tymczasem analiza charakterystycznych cech zarówno językowo-sty-  
listycznej, jak i strukturalno-znaczeniowej budowy Różewiczowskiego  
tekstu, wskazuje wyraźnie na przenikającą całą twórczość autora *Pła-  
skorzeźby* tendencję do ogarniania i eksploataowania jak najszerszego  
spektrum wypowiedzi.

Znajduje to swój wyraz we wspomnianym już wcześniej dążeniu Ró-  
zewicza do odróżnicowywania własnego idiomu, zacierania jego cech  
dystynktywnych, tak aby, jak pisze Andrzej Skrendo, stawał się on „do-  
skonale plastyczny”, zdolny „wchłonąć w siebie każdy rodzaj języka”<sup>11</sup>.  
Podobnemu celowi służy sięganie po spetryfikowane, łatwo rozpozna-  
walne style mówienia (dziewiętnastowieczny dyskurs estetyczny w *Gru-  
pie Laokoona*, czy też egzaltowany język literatury młodopolskiej w *Na  
czworakach* i *Białym małżeństwie*), a także wykorzystywanie w charak-  
terze literackiego budulca nieprzetworzonych, gotowych wypowiedzi, cy-  
tatów z rzeczywistości, fragmentów tekstów literackich i użytkowych,  
które składają się niekiedy na wielogłosowe i różnostylowe formy kola-  
żowe, jak w klasycznych przykładach tego rodzaju kompozycji: poema-  
tach *Świat 1906 – Collage*, *Fragmenty z dwudziestolecia*, *Spadanie* czy  
*Non-stop-shows*.

Na poziomie genologicznym sygnałem owej totalizującej intencji jest  
dostrzeżone dość wcześnie przez krytykę dążenie do zacierania różnic  
gatunkowych, próby tworzenia tekstu ponadrodzajowego<sup>12</sup>, którymi kie-  
ruje chęć „wymknięcia się spod praw literackiej taksonomii”, co prowa-  
dzić ma, jak pisze Ryszard Nycz, do „odzyskania (czy uzyskania na no-  
wo) stanu [...] istotnego nienacechowania, bycia wypowiedzią, tekstem –  
bez przymiotnika”<sup>13</sup>.

Zasada nieokreśloności gatunkowej wiąże się z kolei ściśle z kwestią  
kompozycyjnej otwartości Różewiczowskich tekstów, które często przy-  
bierają formę utworów niegotowych, niedokończonych, podlegających  
nieustannym przeróbkom i poprawkom. To, co próbuje „wcielić się” w  
skończony utwór nie ma bowiem „początku i końca”<sup>14</sup>, dlatego pozostaje  
poza możliwością wysłowienia jako ideał nasyconej sensem pełni, który  
Różewicz w wierszu *zawsze fragment* przyrównuje do „szklanej kuli” –

<sup>11</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 87.

<sup>12</sup> Zob. T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „*Twórczość*” 1974, nr 7; K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza oraz Poeta, dramaturg, prozaik*, w: tegoż, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Warszawa 1977.

<sup>13</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 31.

<sup>14</sup> T. Różewicz, *Posłowie*, w: tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 667, 668.

formy doskonałej, a zarazem symbolu czarnoksięskiej wszechwiedzy. Bruliony, rękopisy, publikowane równoległe odmiany tekstu, przedruki i wznowienia utworów, które okazują się w istocie odrębnymi wariantami tekstowymi – rozpatrywane zwykle w kontekście „poetyki fragmentu” dają się w pełni zrozumieć dopiero w kontekście intencjonalnej, językowo niekomunikowalnej całości.

W obręb omawianej tu totalizującej strategii wpisują się także zabiegi intertekstualne<sup>15</sup> podejmowane przez Różewicza. Ich zasadniczą cechą nie jest bowiem stylizacja: zabieg zmierzający do osadzenia własnego tekstu w repertuarze form, stylów, poetyk czy konwencji pisania, a więc, jak pisze Stanisław Balbus, pewnych „systemów semiotycznych literatury”, których „poszczególne dzieła są z reguły synekdochalnymi reprezentacjami”<sup>16</sup>. Różewicz poszukuje w cudzych tekstach i biografiiach potwierdzenia własnych tematycznych obsesji. Poprzez intertekstualne nawiązania nie tyle wpisuje się w uniwersalną przestrzeń literackiej tradycji, ile wyławia z niej motywy i wątki składające się na pewien „topos biograficzny”, który pozwala mu lepiej rozpoznać i zrozumieć zajmujące go problemy dotyczące kondycji poety, statusu literatury czy paradoksalnej formy uobecniania się artysty w dziele. Intertekstualność byłaby tu więc swoistym sposobem inkorporacji i wyzyskania cudzych tekstów i biografii, rodzajem „różnicującego powtórzenia” tych „miejsz wspólnych” utrwalonych w pamięci zachodniej kultury, dla których płaszczyznę odniesienia stanowi przede wszystkim scalające archetypiczne wyobrażenie artysty jako istoty napiętnowanej stygmatem obcości, cierpienia i wykluczenia.

Osobliwością Różewiczowskiego dzieła jest także paradoksalna, negatywna obecność przywoływanych często przez autora utworów nie napisanych, które on sam wydaje się traktować jako integralny element własnej twórczości. Różewicz pisywał już wiersze o „nie napisanych wierszach”, mianował się „milczącym poetą” i „poetą bez poezji”, wspominał o licznych niezrealizowanych lub zaniechanych projektach, stworzył „sztuki konsekwentnie nie napisane”, dając w ten sposób wyraz pragnieniu ogarnięcia także tego, co – z różnych względów – wykracza poza granice językowej ekspresji lub po prostu nie mieści się w obrębie tego, co zrealizowane.

<sup>15</sup> O intertekstualnym wymiarze twórczości Różewicza pisali m.in. Z. Majchrowski i A. Ubertowska. Zob. Z. Majchrowski, *„Poezja jak otwarta rana”. (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993; tenże, *O intertekstualności w poezji Różewicza*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992; A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.

<sup>16</sup> S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 98.

Nad poetyką Różewiczowskiego tekstu unosi się wyobrażenie doskonałego, scalonego dzieła przybierające niekiedy formę bezpośredniej antycypacji pewnego idealnego stanu: „Najpierw będzie się wydawało, że jest to zupełnie przypadkowa zbieranina obrazów, myśli, słów, aż w pewnej szczęśliwej chwili to wszystko zbiegnie się do środka” – czytamy w *Komentarzu* [P1, 466]<sup>17</sup>. W wierszu *Powrót* z tomu *Rozmowa z księciem* Różewicza wyznaje:

Są między moimi utworami takie  
z którymi nie mogę się pogodzić  
[...]  
żyją z dala ode mnie  
obojętne martwe  
ale przyjdzie chwila kiedy wszystkie  
zbiegną się do mnie  
te udane i te nieudane  
kalekie i doskonałe  
wyśmiane i odrzucone  
  
zbiegną się w jedno  
[P1, 478]

Intencja scalająca rozwija się jednak na poetyce fragmentu. Konstrukcja Różewiczowskiego tekstu nie odsyła bowiem do jakiejś ujednoliconej zewnętrznej zasady czy idei, ale opiera się na dynamicznych relacjach między poszczególnymi utworami, które wchodząc ze sobą w nowe związki, wytwarzają nowe znaczenia w zagęszczającej się nieustannie sieci międzytekstowych odniesień. „Niech to wszystko samo się stwarza / w ruchu” – powiada Różewicz w *Et in Arcadia ego* [P2, 77]. Różewiczowską utopijną „całość” cechuje właśnie taki niesubstancjalny, dynamiczny, czysto relacyjny charakter, wynikający z braku integrującej zasady, strukturalnego centrum, wokół którego człowiek mógłby uporządkować swoje doświadczenia: „krążymy / dookoła / lecz nie ma środka” – czytamy w zakończeniu *Poematu otwartego* [P1, 369].

Takiej integrującej, scalającej funkcji nie pełni też z pewnością osoba autora, „ja” autorskie, które miałyby stać przed tekstem w postaci mocnego, pewnego siebie podmiotu. Zamiast kartezjańskiego tożsamego z sobą samym ego poza tekstem znajduje się bowiem ktoś, kto dopiero „liczy na to, że tekst nada mu tożsamość”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Cytaty z utworów Różewicza lokalizuję bezpośrednio w tekście, posługując się następującymi skrótami: P1 – *Poezje*, t. 1, Kraków 1988; P2 – *Poezje*, t. 2, Kraków 1988; T1 – *Teatr*, t. 1, Kraków 1988; Pr1 – *Proza*, t. 1, Kraków 1990; Pr2 – *Proza*, t. 2, Kraków 1990; Pł – *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991; zfr – *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998. Liczba po przecinku oznacza numer strony.

<sup>18</sup> A. Skrendo, op. cit., s. 294.



W metapoetyckich wypowiedziach Różewicza szczególnie uprzywilejowane miejsce zajmuje metaforyka zapładniania, rozrostu i narodzin obrazująca organiczny, cielesny związek między artystą a jego dziełem. Początkiem procesu twórczego jest traumatyczna inseminacja. Wiersz, jak czytamy w *Przerwanym egzaminie*, jest efektem zapłodnienia przez „wspomnienie, obraz, dźwięk, uczucie, myśl”, przy czym „nasienie wchodzi tu przez otwarte rany” [Pr1, 233-234]. Nie mniej traumatyzujący charakter ma faza rozwoju, dojrzewania tekstu, która ukazywana jest często jako niekontrolowany przez autora proces rakotwórczy, jak w wierszu *Powstanie nowego poematu* czy w *Przyroście naturalnym*, gdzie Różewicz mówi wprost o „nowotworach”, które „rozrastają się” w „organizmie sztuki” wbrew woli pisarza [T1, 426]. Wreszcie sam akt narodzin wiersza przedstawiany jest jako ambiwalentny w swej symbolice proces ostatecznego uwalniania się utworu z prenatalnej symbiotycznej jedności, zakończony odrzuceniem, pozbyciem się twórcy: „po skończeniu wiersza / jestem wydalany / usuwany / na obrzeża poezji” [*na obrzeżach poezji*; zfr, 125]. Organiczny związek między podmiotem a tekstem zostaje jednak zachowany, Różewicz powiada bowiem: „Przecież to ja jestem «poezją», przecież mojej poezji nie ma beze mnie. Ona wychodzi ze mnie, ja wydobywam się z niej” [*Zazdrość*; Pr2, 363]. Ostentacyjnie podkreślana somatyczność tego związku prowadzi do swoistej „tekstualizacji ciała”, które „istnieje w swoich powracających obrazach”<sup>19</sup>, a więc językowych symbolizacjach. Różewicz pozostaje „uwięziony w ciele i słowie”<sup>20</sup>, które stanowią dla siebie nawzajem jedyną rękojmnię, wyrażającą się w postaci chiazmu: stekstualizowane ciało i ucieleśnione słowo (słowo, które stało się ciałem).

Utwory Różewicza stają się zatem symboliczną reprezentacją fantazmatu pokawałkowanego ciała, jego usamodzielnionych części, które domagają się scalenia, a lustrem, w którym dokonać się ma akt integracji, jest właśnie projektowana w przyszłość „totalna forma tekstu” będąca odpowiednikiem „totalnej formy ciała”, iluzorycznej zwierciadlanej jedności „ja”<sup>21</sup>. Tożsamościowa integracja może się dokonać dopiero w

<sup>19</sup> Tamże, s. 298.

<sup>20</sup> M. Janion, *Nadmiar bólu*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie*, Warszawa 2001, s. 209.

<sup>21</sup> Odwołuję się tu oczywiście do klasycznych Lacanowskich kategorii zdomowionych już dobrze w polskim dyskursie literaturoznawczym m.in. za sprawą prac P. Dybla, M.P. Markowskiego czy J. Potkańskiego. Zob. P. Dybel, *Ocalenie w lustrze. O wczesnej koncepcji „stadium lustra” Jacques’a Lacana oraz Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, w: tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 225-242 i 243-262; M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004; J. Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacques’a Lacana i Melanii Klein*, Warszawa 2004.

wyniku konfrontacji ze skalającym obrazem samego siebie. Ów obraz ma jednak charakter wyobcowujący, ponieważ co prawda scala to, co poka-  
wałowane, ale przychodzi z zewnątrz i w istocie służy tylko „zamasko-  
waniu pierwotnej dezintegracji”<sup>22</sup>.

Widać zatem teraz, że Różewiczowskie zabiegi na własnych utwo-  
rach są w gruncie rzeczy zabiegami na własnym „ja”, a ich faktycznym  
celem jest dostrzeżenie w zwierciadle tekstu zintegrowanego obrazu sa-  
mego siebie. Intencja totalizująca dotyczy w istocie podmiotowego wy-  
obrażenia i stanowi wyraz tego, co Derrida nazywał „autobiograficznym  
pragnieniem”. Różewicz mówi o tym wprost w *Postłowi* do wyboru swo-  
ich wierszy z lat 1944-1994:

Dla mnie wybór to ingerencja, to operacja... Dlatego tak trudno przeprowadzić  
„operację” na własnym ciele... [...]

Kto robi wybór własnych wierszy ma trudniejsze zadanie od tego, kto robi wybór  
cudzych wierszy. Związki z utworem własnym są skomplikowane i czasem ta-  
jemnicze dla samego twórcy. Wiersz po „narodzinach” opuszcza „rodzica” i żyje  
własnym życiem. To on zaczyna kształtować swego twórcę. Na mój „portret”  
składa się wszystko, co napisałem, robienie wyboru jest operacją nie tylko cięż-  
ką, ale problematyczną. [...] Od lat planowałem napisanie autobiografii, ale to  
zbyt łatwe. Niech ten wybór poezji zastąpi autobiografię<sup>23</sup>.

Wiersz zaczyna kształtować swojego twórcę, ponieważ to w nim  
twórca odnajduje przychodzący z zewnątrz obraz samego siebie, który  
usiłuje zintegrować w spójną całość. Dlatego tam, gdzie stawką jest zin-  
tegrowane „ja”, artystyczna wartość wierszy nie ma znaczenia, bo na  
imaginacyjny „portret” ja „składa się wszystko, co napisałem”, wszystkie  
utwory: „te udane i nieudane / kalekie i doskonałe / wyśmiane i odrzuc-  
ne”. Faktyczną stawką Różewiczowskiej „poetyki totalnej” nie jest więc  
taki czy inny, inkluzywny czy transgresywny, stosunek do nowoczesnej  
instytucji literatury, ale możliwość scalenia zdezintegrowanego „ja”. Na-  
pisanie autobiografii byłoby zbyt łatwe, bo autobiografia podporząd-  
kowie się nieuchronnie fabularyzacyjnym konwencjom, które niejako  
automatycznie nadają życiu pozory narracyjnej spójności. O wiele cie-  
kawszą formułą jest autoportret, który, jak pisze Michel Beaujour, do-  
piero za sprawą skalającej aktywności podmiotu przekształca „rzecz  
znalezioną” w zintegrowany obraz osoby<sup>24</sup>.

Płaszczyną umożliwiającą podjęcie próby scalenia własnego „ja” jest  
dopiero sztuka, przy czym rolę tworzywa, budulca, „rzeczy znalezionej”  
spełniają tu własne utwory, poddawane ciągłym przeróbkom, rearanża-

<sup>22</sup> M.P. Markowski, op. cit., s. 241-242.

<sup>23</sup> T. Różewicz, op. cit., s. 669, 672.

<sup>24</sup> M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literac-  
ki” 1979, nr 1.

cjon i rekontekstualizacjom. Paradoks polega na tym, że aby wejść w kontakt z samym sobą i przekroczyć własną dezintegrację, trzeba za pośredniczyć swoje doświadczenie w formach symbolicznych, gdyż dopiero one nadają doświadczeniu znaczącą postać. Poza literaturą, w zdeintegrowanym świecie, „ja” jest tylko wiązką procesów percepcyjno-pamięciowych, co pokazuje doskonale bohater Różewiczowskiej *Kartoteki*, który nie potrafi scalić przepływającego przez jego świadomość strumienia wspomnień, doznań i wrażeń. Doświadczająca świata świadomość jest strukturą receptywną, która rejestruje i gromadzi obrazy w nadziei, że zdoła się za ich sprawą, niejako wtórnie, ukonstytuować jako spójna całość. Przekroczenie własnej niespójności ma jednak charakter nieuchronnie alienujący, ponieważ droga do „ja” i do „świata” wiedzie z konieczności poprzez fikcjonalne i symboliczne zapośredniczenia, przed którymi nie ma ucieczki. W efekcie, jak pisze Aleksandra Ubertowska, u Różewicza „ocalony zostaje wysiłek dotarcia do pierwotnego obrazu doświadczenia egzystencjalnego, lecz jednocześnie owemu ocaleniu towarzyszy gorzka wiedza o tym, że nie mamy pełnego dostępu do fenomenu egzystencji [...]. Jawi się nam ona zawsze w formie pośredniej, niedoskonałej – jako figura narracji, struktura mitu, element naiwnej lub, przeciwnie – wyrafinowanej fikcji”<sup>25</sup>.

Iluzoryczne *imago* scalonego podmiotu zbudowane jest na projekcjach, które „ja” pragnie uznawać za własne, w rzeczywistości jednak zapośredniczone jest w przestrzeni społecznej w kolektywnych wyobrażeniach i symbolizacjach kulturowych. Obraz zintegrowanego podmiotu wpisany jest zawsze w spojrzenie Innego, które stwarza imaginacyjny zwierciadlany wzorzec dla mojego pragnienia. Funkcję takiego integrującego wzorca pełni w przypadku Różewicza zakorzeniony w kulturze zachodniej archetyp Poety: odtraconego, napiętnowanego i zranionego, a ściślej, ujawniający się w konkretnych artystycznych biografiach „mit o Orfeuszu, boskim śpiewaku obdarowanym lirą przez samego Apolla, najśłynniejszym poecie wszystkich czasów, rozszarpanym przez menady”<sup>26</sup> – mit o poecie, którego ciało uległo rozczłonkowaniu, fragmentaryzacji<sup>27</sup>.

Figura Orfeusza wydaje się czytelnym znakiem niemożności „rekonstrukcji poety”, niemożności odtworzenia spójnego obrazu takiej symbolicznej biografii, która stanowiłaby wzorzec dla wysiłków zmierzających do zbudowania własnej zintegrowanej tożsamości. „Po 50 latach pisania wierszy i sztuk teatralnych zrozumiałem daremność rozwiązania «ta-

<sup>25</sup> A. Ubertowska, op. cit., s. 82.

<sup>26</sup> Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*”..., op. cit., s. 231.

<sup>27</sup> Archetypiczny obraz Orfeusza rozszarpanego przez menady powraca między innymi w tytułowym wierszu z tomu *Formy* (P1, 412), w którym poeta zostaje „rozdartym” przez ślepa przemoc fałszywej, zamkniętej formy.

jemnicy» Franza Kafki” [P1, 131] – wyznawał Różewicz w komentarzu do wiersza *przerwana rozmowa* z tomu *Płaskorzeźba*. Nie ma dostępu do tajemnicy Franza Kafki, ponieważ owa tajemnica, w znaczeniu jakiejś ukrytej, istotowej prawdy o Franzu Kafce po prostu nie istnieje. Fragmentaryczne, zawsze niedopełnione dzieło artysty nie odsyła do jakiejś stojącej za nim i uprzedniej wobec niego tożsamościowej prawdy „ja” empirycznego, ale do fantazmatu pokawałkowanego, zdezintegrowanego ciała.

Różewicz ma świadomość, że efektem owej utopijnej „intencji scalającej”, która w przestrzeni językowej organizacji przybiera opisany przeze mnie kształt „poetyki totalnej” zorientowanej na stworzenie tekstu kompletnego, całościowego i w pełni tożsamego z samym sobą, może być tylko taka prezentacja, która odsłania nieobecność stojącej za tekstem osoby, opierającej się zintegrowanemu uobecnieniu w formie symbolicznego przedstawienia, lecz mimo to narzucającej się nieodparcie w postaci braku, z którym, jak pisze Ryszard Nycz, „nie można się pogodzić i który niczym piętno, czy niezabliźniająca się rana wymusza nieprzerwane ogniskowanie na sobie uwagi”, a tym samym, „paradoksalnie, świadczy o uporczywej obecności tego, co nie istnieje”<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 204.