



Wyjścia
Awangardyzacja jako asumpt
do kanonizacji
(kazus Różewicza-poety)

Odstępstwo ma twoje imię.

[..]

*Czasem zamknij w sobie drzwi, które tak często
stoją otworem na bezkresny lazur
ślepej, ułomnej, bosonogiej rzeki.
Kiedys się w niej zanurzysz.*

Jacek Gutorow

Wyjście pierwsze: poza zbiorowość, poza pojedynczość

Truizmem jest dziś stwierdzenie, że nie da się myśleć o współczesnej poezji polskiej z pominięciem Tadeusza Różewicza, i to – jeśli myśli się generacjami – od co najmniej sześciu pokoleń¹. Nieusankcjonowany silnie przemawiającą do zbiorowej świadomości Nagrodą Nobla, ale i nieprovokujący obecnie do takich – ideologicznie podbudowywanych – sporów, jak Wisława Szymborska czy Czesław Miłosz, trwał przez dziesięciolecia jako żywa ikona poezji (po Holokauście) niemożliwej, „jedna z głównych liter naszego poetyckiego alfabetu”², stały punkt w programie edukacji polonistycznej na właściwie wszystkich jej poziomach³,

1. Skrupulatnie wylicza je Marian Kisiel: „okupacyjne i pięć powojennych: przyszczatych, ’56, ’68, stanu wojennego i po roku 1989”, do czego dziś należałoby może dodać poetów urodzonych po przełomie ’89. Zob. Marian Kisiel, *Słowo wstępne*, w: Włodzimierz Wójcik, *Staff i Różewicz*, wyd. Kwartalnik Literacki FA-art, Katowice 1999, s. 8.

2. Jerzy Kwiatkowski, *Tadeusz Różewicz*, w: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 202.

3. Z takiego uogólnienia wyłączyć trzeba, oczywiście, edukację wczesnoszkolną, ale już na II etapie edukacyjnym wiersze Różewicza – inaczej niż dramat i proza – od wielu lat się pojawiają, budząc zresztą jako przedmiot szkolnej heurezy wątpliwości u samego autora. Infantyilizowanie wiersza *Przepaść* poeta przedstawiał tak: „dobry chłopczyk przeprowadza babcię na drugą stronę ulicy – dopóki w sercu dziecka będzie isierka miłości, dopóty świat się nie skończy”, w innym

a także przedmiot nieustających badań naukowych i dyskusji krytycznoliterackich, z czasem zresztą coraz bardziej koncyliacyjnych. Kontrowersyjność Różewicza zdaje się należeć już do historii – pisanej przez spory (o nihilizm, formalizm, turpizm – o „śmierć poezji”), z których jedno, zdaniem Andrzeja Skrendy: „z dzisiejszej perspektywy wydają się opierać na nieporozumieniach lub ekwiwokacjach”, inne natomiast „wydają się nierozstrzygnięte i nie widać, aby do rozstrzygnięcia się zbliżały lub zbliżyć mogły”⁴. Obszerny dorobek pisarza – zawężany tutaj do twórczości poetyckiej – stanowi stały punkt odniesienia i inspirację dla młodych twórców, a także poddaje się – bez uszczerbku dla siebie – interpretacjom prowadzonym ze światopoglądowo przeciwstawnych sobie punktów widzenia⁵. Obecnie, kiedy to dzieło – za życia autora nieustannie narastające – jest już domknięte, czeka je czas uhistoryczniania, wyborów z całości, retrospektyw – zawsze prowadzących do redukcji, ale przez nią także do krystalizacji odbiorczych postaw i weryfikacji sądów. Jednym z narzucających się kryteriów jest przyzmat kanoniczności – niby w tym przypadku oczywistej, ale dającej się spopularyzować – mniej patetycznej i wymagającej starannie precyzowanych podstaw niż na przykład kryterium wybitności, a względnie jasno

miejscu przypominając: „Nie prosiłem o miejsce w podręcznikach, przed wielu laty zwracałem się nawet do osób kompetentnych o skreślenie moich utworów z listy lektur”. Kolejno: *Dialogi poetów: Czesław Miłosz i Tadeusz Różewicz* (rozmowa Renaty Gorczyńskiej), w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, opr. Jan Stolarczyk, wyd. Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 439; *Poeta to tajemnica* (rozmowa Branka Cvetkovskiego), w: *Wbrew sobie...*, s. 151.

4. Andrzej Skrendo, *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 7. Warto zauważyć, że autor rozprawy, zasłużony badacz Różewicza, sam stał się stroną sporu, który można by nazwać sporem o negację i transgresję. W swoich książkach polemizuje on z kolejnymi przedstawicielami Różewiczologicznej „krytyki negatywnej” (takimi jak Jan Błoński, Janusz Sławiński, Andrzej Falkiewicz, Ryszard Nycz, a później także Tomasz Kunz), forsując tezę o niedającej się sprowadzić do opozycji „negacja-afirmacja” transgresywności dzieła autora *Niepokoju*. Zob. Andrzej Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury: poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 48–66. Zob. także Andrzej Skrendo, *Przodem Różewicz...*, s. 92–105. Krytycznie do jego koncepcji odnosi się w recenzji pierwszej z tych książek Aleksandra Ubertowska, która nie kwestionuje rzetelności rozprawy, ale polemizuje z (nad)użyciem przez Skrendę Derridiańskiej kategorii granicy. Zob. Aleksandra Ubertowska, *Różewicz transgresywny*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 151–160. Por. Michał Januszkiewicz, *Różewicz-nihilista*, tu zwłaszcza: *Nihilista czy moralista (krótka historia sporu)*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. Wojciech Browarny, Joanna Orska, Adam Poprawa, Universitas, Kraków 2007, s. 165–173.

5. Tutaj można by zestawić dwie strategie badawcze: Jana Potkańskiego, który interpretuje Różewicza według klucza psychoanalitycznego, oraz Przemysława Dakowicza – teologizującego niejako autora *Regio*, wykazującego jego związki z metafizyką chrześcijańską przez zestawienie z koncepcją chrześcijaństwa bezreligijnego Dietricha Bonhoeffera. Zob. Jan Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 2004; Przemysław Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

pokazującej związek pomiędzy źródłami danej poetyki a przestrzenią recepcji tego, jak zrealizowała się ona w tekstach.

Z naszkicowanym wyżej wizerunkiem Różewicza jako wyrazistego, trudnego do zbagatelizowania autorytetu zaskakująco dobrze koresponduje klasyczna, sięgająca starożytności, definicja kanonu. Jan Assman określa go, z perspektywy antropologicznej, jako „formę tradycji, która jest w najwyższym stopniu zobowiązująca i określona formalnie. Niczego tu nie można dodać, niczego ująć ani zmienić”⁶. „Formuła kanonu” wymagała niegdyś, najogólniej rzecz ujmując, „wiernego przekazu”⁷. Kanonizacja zasadzała się na konieczności zabezpieczenia tekstu, wiernym jego odwzorowywaniu noszącym znamiona rytuału – czego odzwierciedleniem, ze stosownym dla perspektywy literackiej przesunięciem semantycznym, mogłaby być szeroka w latach sześćdziesiątych fala epigoństwa, podążająca za wierszem Różewiczowskim, modelem i miarą dla wielu młodych twórców, którzy, pisząc „różewiczem”, sami znikali, nie zyskując własnego, oryginalnego stylu, ale utrwalali wzorzec, sankcjonowali jego uniwersalność. Pogłębiając zagadnienie, pisze Assman, odnośnie do Polikteta, że „kanonizacja nie jest przypadkowym skutkiem recepcji, lecz spełnieniem czy wypełnieniem potencji zawartej w dziele, a opartej na rygorze formalnym i regularności”, następnie zaś – za Demokrytem i Epikurem – że kanon służyć ma jako kryterium odróżniania „prawdy od fałszu, wiedzy od iluzji”, a za Eurypidesem wreszcie – że jest narzędziem odgraniczania „poprawnego moralnie od moralnie niedopuszczalnego”⁸. Nader łatwo i te wyznaczniki powiązać z dziełem autora *Wyjścia*. Po pierwsze: był on formalnym rygorystą – choć był to rygor przez niego samego ustanowiony i paradoksalny, bo oparty na zasadzie niekonsekwencji. Edward Balcerzan nazywał poetę „najkonsekwentniej niekonsekwentnym”⁹, a Grażyna Borkowska odnajdywała u niego „porażającą (niełudzka) konsekwencję”¹⁰.

6. Jan Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 118. Autor ciekawie ujmuje pewną awangardyzację samego pojęcia kanonu, pokazując „rozszerzenia i cięcia, które przeformułowały [jego] pierwotny potencjał”. Assman, *Pamięć kulturowa...*, s. 136.

7. U Assmana: „wierny prawdzie przekaz wydarzenia (formuła świadka), wierny co do treści i sensu przekaz wiadomości (formuła posłańca [...]), wierny słowo w słowo przekaz tekstu (formuła kopisty i tradenta), wierne literze wypełnianie prawa albo umowy (formuła umowy). Assman, *Pamięć kulturowa...*, s. 118–119.

8. Assman, *Pamięć kulturowa...*, s. 123.

9. Edward Balcerzan, *Niewyraźalne czy niewyrażone?*, w: *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. Włodzimierz Bolecki i Erazm Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998, s. 30.

10. Grażyna Borkowska, *Codziennosc i wznioslosc w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Język nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. Hanna Gosk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002, s. 179.

Po drugie: sam twierdził zdecydowanie, że jest realistą¹¹. Po trzecie: jak wykazywali już pierwsi uważni czytelnicy – był z pewnością moralistą¹². Spełnił więc Różewicz – w swoisty dla siebie sposób – Assmanowskie, klasycystycznie uformowane, kryteria kanoniczności: kryterium rygoryzmu, kryterium prawdziwości oraz kryterium etyczności.

Jednocześnie jednak na komunał zakrawa opinia, że współcześnie nie ma jednego kanonu, nie ma jednej, obowiązującej wszystkich wytycznej. Także Różewiczowski kanon komplikuje się czy raczej multiplikuje, pomnaża – synchronicznie i diachronicznie. Znamienne, że sam twórca, używając – zawsze nieco ironicznie – pojęcia kanonu, stosował do niego liczbę mnogą. Pytany przez Kazimierza Kutza o własną sławę „dekanonizatora”, odpowiadał – żartem i bardzo trafnie – że „po rozwaleniu cudzych kanonów” w końcu musiał „się zabrać do rozwalania własnych”¹³. W rozmowie z Kazimierzem Braunem wspominał natomiast dziecięce lektury, przeciwstawiając je przeczytanej już w 1937 roku *Ferdynand* i mówiąc, że: „to były te kanony: Prus, Sienkiewicz, Żeromski i Reymont. Potem nastąpiła przerwa: różne Verne’y, Conan Doyle’y...”¹⁴. W innym jeszcze miejscu mówił szerzej o dojrzewaniu swojej poetyki poprzez odróżnienie się od mnogich kanonów – z jednej strony skamandryckich, z drugiej – awangardowych:

Tak jak bym przepadł jako poeta, przejmując wszystkie kanony poetyki Skamandra. I pisał jak Wojciech Bąk z jednej strony, a z drugiej, powiedzmy, jak Broniewski. A nawet gdybym pisał jak Przybysz czy Peiper. Tę świadomość miałem bardzo wcześniej. W czasie kataklizmu nie zdały egzaminu pewne formy. Sytuacja egzystencjalna, w której się znalazłem, spowodowała, że nastąpiło bardzo szybkie dojrzewanie. [...] [W] tej granicznej sytuacji egzystencjalnej, w obliczu śmierci, nastąpiło jakby szybkie dojrzewanie również „materii poetyckiej”. Konsystencja materii zaczęła się zmieniać w tej dziwnej retorcie, której dotknęła śmierć¹⁵.

Przytoczone wyimki z wypowiedzi Różewicza z połowy lat osiemdziesiątych potraktować można jako jedno z przypadkowo może uzyskanych, ale charakterystycznych dla niego i traktowanych tutaj jako ważna figura gestu twórczego wyjść, w wyniku których – by użyć utartego sloganu – wyprzedzał on swój czas. Inga

11. Zob. np. *Dużo czystego powietrza* (rozmowa Krystyny Nastulanki), w: *Wbrew sobie...*, s. 23.

12. Zob. wypowiedź Jana Błońskiego w: *Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 31, s. 10.

13. Zanotowane podczas audycji wyemitowanej w II Programie Polskiego Radia 1.11.2014 roku. Wersja online: <<http://www.polskieradio.pl/8/195/Artykul/1274903,Tadeusz-Rozewicz-czy-nie-jestem-za-normalny-na-poete>> (8.05.2016).

14. Kazimierz Braun, *Języki teatru* (rozmowy z Tadeuszem Różewiczem), Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 12.

15. Braun, *Języki teatru...*, s. 27.

Iwasiów dopiero na lata dziewięćdziesiąte datuje zaistnienie *pluralis* w polskim dyskursie na temat kanonu, wiążąc z nim zastąpienie „jednolitej, koherentnej koncepcji tradycji/tożsamości, opartej na »oficjalnej« symbolice, językami, w których wyraża się różnorodność, prawo jednostki do indywidualnych wyborów, poszanowanie wielości kultur/stylów życia, estetyk, opcji politycznych”¹⁶.

Tadeusz Różewicz sam wyszedł z ustalonych, zbiorowych kanonów w niepewną, pojedynczą przestrzeń własnych kanonów odwróconych – pozbawionych aspektu normatywnego, sankcjonujących pisanie wbrew regułom, stałych w swojej zmienności¹⁷. To one właśnie, lepiej niż cokolwiek innego, pozwalają się zorientować w rozległej przestrzeni współczesnej poezji, ale też uświadamiają, jak bardzo płynna i niepewna jest jej powierzchnia. Stygmaty takiej kanoniczności to samotność i wolność, które za warunki i emblematy nowoczesnego kanonu uznaje Harold Bloom – jako samozwańczy „kanonizator” idiosynkratyczny i kontrowersyjny, ale samo zjawisko opisujący z wrażliwością oraz dystansem, przydającym jego sformułowaniom użyteczności jako dość uniwersalnych narzędzi pojęciowych¹⁸.

Tytuł niniejszego szkicu, uzyskany przez pomnożenie tytułowej formuły jednego z ostatnich tomów wrocławskiego poety, ma oprócz tego nawiązywać do szkicu *Wejście Różewicza*, którym Tadeusz Kłak otwiera swoją książkę o autorze *Twarzy trzeciej*. Badacz kreśli w nim obraz procesu „wchodzenia i wejścia do literatury”¹⁹. Ogarnia tym obrazem dwadzieścia pierwszych lat działalności literackiej swojego bohatera, całego szeregu rewelacji, przemian i odkryć, pociągających za sobą kolejne przewroty i rewizje. Wchodził Różewicz do literatury wiele razy, za każdym odnajdując jakieś wyjście – z impasu, dookołnego znieruchomienia – i za każdym razem wychodził następnie z tego, co już się za jego sprawą ustaliło, milknąc, porzucając wcale jeszcze niezestarzałą formę

16. Inga Iwasiów, *Wstęp w: Kanon i obrzeża*, red. Inga Iwasiów, Tatiana Czarska, Universitas, Kraków 2005, s. 7. Por. Anna Adamczuk-Stęplewska, *Polska literatura najnowsza (1989–2009) w szkole*, wyd. Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2012, s. 27.

17. Por. Świąch, *Burze wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża...*, s. 13.

18. Zob. Harold Bloom, *Pomiar kanonu: „Mokre okna” i „Gobelin” Johna Ashbery’ego*, przeł. Marcin Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 122, 125. Warto odnotowania jest przecenienie amerykańskiego krytyka, który w swoim słynnym *Zachodnim kanonie* wymienia tylko sześciu polskich autorów (Schulza, Miłosza, Gombrowicza, Lema, Herberta i Zagajewskiego), pomijając zarówno Różewicza, jak i Wisławę Szymborską. Zob. Luigi Marinelli, *Kanony i kano-nady. O kanonie „europejskim” i literaturach „mniejszych” (na przykładzie literatury polskiej)*, w: *Kanon i obrzeża...*, s. 104–105. Odnotować należy także Bloomowską prezentację osobistego kanonu literatury Zachodu, kontrowersyjną i w znaczny sposób autorytatywną, ale tym samym dowodzącą, że wszelka kanoniczność – także w dziedzinie krytyki – wiąże się z wolnością wyboru i ryzykiem samotności. Zob. Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994.

19. Tadeusz Kłak, *Wejście Różewicza*, w: *Spojrzenia: szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Biblioteka Śląska, Katowice 1999, s. 7.

albo zmieniając gatunek. Ponownie wychodzić będzie teraz z literatury, rewidowany i odświeżany, niknąc i pojawiając się na nowo. Jednym z takich wyjść z cienia – i ostatecznego tym razem milczenia – jest tom *Znikanie* – antologia wierszy ułożona przez Jacka Gutorowa. To osobisty Różewiczowski kanon budowany przez kogoś, kto jest również poetą, a przy tym krytykiem i badaczem literatury – jednocześnie jednym z uczniów, następców, krytycznych odbiorców i przekazicieli dzieła, zachowującym to, co ma ocaleć – to, co trzeba wiernie przekazać. Jest ta książka pojedynczym, wolnym i samotnym wyborem, który może pokazać albo uformować przestrzeń wspólnoty i porozumienia – wspólnotę i porozumienie czytelników, którzy rozpoznają w niej „swojego” Różewicza lub też takich, którzy odkrywają go przez pryzmat indywidualnego wyboru Gutorowa.

Wyjście drugie: poza awangardę, w (neo)awangardę

O relacjach autora *Poematu otwartego* z awangardą powiedziano wiele, porządkując te relacje zwykle diachronicznie. Rozpatrywano jego związki z Awangardą Krakowską – historyczną, radykalną, peiperowsko-przybosiowską, przeważnie zresztą w kontekście osobistych kontaktów z autorem *Równania serca*²⁰ oraz „tak zwanego sporu o turpizm”²¹ – albo też pisano o włączeniu się Różewiczowskiej „poezji śmietników” w nurty neoawangardowej antyestetyki²². Najnowsze opracowania modyfikują te rozpoznania. Robert Cieślak kreśli wizję rozwoju poety od postawy antymodernistycznej przez antyawangardyzm aż po odrzucenie neoawangardy²³, podkreślając jednocześnie, że dla Różewicza

20. Zob. np. Stanisław Dąbrowski, *Przyboś, Różewicz i ... „Poezja”* 1982, nr 5–6, s. 74–88, Robert Cieślak, *Oko poety: poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 54, Marcin Rychlewski, *Różewicz i Przyboś albo walka Jakuba z aniołem*, w: Marcin Rychlewski, *Walka na słowa. Polemiki literackie lat 50. i 60.*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2004, *Goście Starego Teatru (rozmowa Jerzego Jarockiego)*, w: *Wbrew sobie...*, s. 219.

21. Zob. Tadeusz Drewnowski, *Walka o oddech: bio-poetyka: o pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 181–192.

22. Zob. np. Katarzyna Gutkowska, *Gra Mistrzów II: Różewicz i Staff*, w: *Intertekst, historia i (auto)ironia. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 35–52; Drewnowski, *Walka o oddech...*, s. 177–186, a zwłaszcza: Marcin Rychlewski, *Różewicz, neoawangarda i kryzys logosu*, w: *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, red. Seweryna Wystouch, Bogmiła Kaniewska, Monika Brzóstowicz-Klajn, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2003. Aleksandra Ubertowska wzmiankuje o przypadającej na lata sześćdziesiąte „entuzjastycznej akceptacji w kręgu niemieckiej neoawangardy”. Zob. Aleksandra Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Universitas, Kraków 2001, s. 7.

23. Zob. Cieślak, *Oko poety...*, s. 24.

„powtórzenie jest nie-do-pomyślenia, przekreślałoby ostatecznie sens sztuki, za sprawą doświadczenia awangardowego pojmowanej wciąż jako konstrukcja i kreacja”²⁴.

Sledząc – w kontekście takiej recepcji i na skróty – historię Różewiczowskiego awangardyzmu, zacząć trzeba od krytycznoliterackich juveniliów. Jeszcze przed wojną autor *Ech leśnych* w artykule *Poezja jadalna czy niejadalna* opowiadał się – w opozycji do opcji skamandryckiej – po stronie Awangardy Krakowskiej, wieszcząc przyszłe zwycięstwo poezji trudnej i w swoim czasie niezrozumiałej. Jednocześnie już wtedy sprzeciwiał się uwikłaniu w formę i uzależnieniu od metafory, a tym samym stawał także przeciwko, jak się zdaje, kostnieniu w pasji lingwistycznego eksperymentu, który w końcu – przeprowadzany sam dla siebie – przestaje się udawać. Po wojnie, nabywając status „świętego Franciszka awangardy”²⁵ i pielęgnując – zerwaną później – przyjaźń z Przybosiem, odcinał się od niewystarczających już wzorców, kontaminował model „Zwrotnicowy” z czymś istotowo już nowym. Mówiąc krótko – kontestował to, co było w historycznej awangardzie kanoniczne, to znaczy zastałe, znieruchomiałe, ślepe na bieg historii i bieg życia, kwestionował, słowami Tadeusza Drewnowskiego, „orientację na sztukę języka”²⁶.

W słynnej, niejako pierwszy raz kanonizującej poetę dyskusji o jego twórczości na łamach „Życia Literackiego” sam Julian Przyboś przewidywał słusznie, za Henrykiem Voglerem, że „poezja Różewicza jest dalszą drogą poezji polskiej”²⁷. Jan Błoński porównywał go zaś z Baczyńskim, wysnuwając to nawiązanie ze wspólnej im konieczności przeprowadzenia „wojennego obrachunku przeszłości poetyckiej”²⁸. Wyliczał i zestawiał w taki sposób, rozpoczynając od autora *Śpiewu z pożogi*:

Tamten wybrał Słowackiego, Norwida, drugą awangardę: ten Mickiewicza, Staffa, awangardę lat dwudziestych. Różewicz brał zresztą od poetów „Zwrotnicy” nie środki, a zasadę: to tylko jest pewne, co sprawdzalne zmysłami, i tylko to nie kłamie, czego nie można powiedzieć krócej. Ale dodał także: nie może być dziś różnicy między językiem poezji a językiem prozy (tylko – między prozą a poezją): i aby oddać wzruszenia takimi, jakimi poddawała nam je historia, mniej potrzebna jest logika składni, niż kontrpunkt słów. [...] Przez gardło bohatera wierszy Różewicza z trudem przechodzą słowa; i nie przypadkiem Przyboś jest mistrzem poetyckiego wykorzystania składni, podczas

24. Cieślak, *Oko poety...*, s. 18

25. Zob. Ludwik Flaszen, *Laurka dla najmłodszego klasyka*, „Współczesność” 1958, nr 12.

26. Drewnowski, *Walka o oddech...*, s. 87. Z tezą o awangardowych źródłach Różewicza polemizuje stanowczo Tomasz Kunz. Zob. Tomasz Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Universitas, Kraków 2005, s. 56–61.

27. *Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 31, s. 10.

28. *Dyskusja o poezji Różewicza...*, s. 10.

gdy Różewicz mistrzem kontrapunktycznego układu słów: słów-znaków, słów-wzruszeń. Siłą pierwszego – wynikanie, siłą drugiego – kontrast²⁹.

Sam autor *Twarzy trzeciej*, po latach, a więc z dystansu zarówno wobec ówczesnych rozpoznań, jak i późniejszych sporów, weryfikował te uwikłania w podobnym duchu. Wykazywał, że u jednego ze swych mistrzów uczył się warsztatu, u drugiego – Staffa – wrażliwości. Z awangardy Przybosia wyniósł „racjonalizm poetycki”³⁰, który jednak musiał na własną modłę przerobić, prze-filtrować przez inną niż „Zwrotnicowa” wrażliwość, a potem całkiem porzucić, bo nowa rzeczywistość wymagała nowej formuły racjonalności. German Ritz stawia dorobek Różewicza w rzędzie „dzieł, które bezpośrednio kontynuują modernizm sprzed wojny”³¹, a następnie kreśli taką drogę ich dalszego rozwoju:

Aspekt awangardyzmu bądź formalnego eksperymentu ustępuje na dalszy plan, uwydatnia się za to aspekt antropologiczny. Przyświadcza temu ewolucja i sukces polskiej liryki powojennej w osobach Miłosza, Szymborskiej, Różewicza i Herberta. Wszyscy oni są niezaprzeczalnie kanonicznymi autorami polskiej i światowej literatury, podczas gdy recepcja Przybosia i innych wyraźnie słabnie³².

Dzisiaj wiadomo faktycznie, że zarówno Przyboś, jak i Staff to kanony przebrzmiały. Gdyby pokusić się o proste wartościowanie, to z tym pierwszym Różewicz wygrał, ponieważ nie był Gombrowiczowskim pysznym awangardzistą, ze Staffem natomiast – dlatego że awangardzistą był, nie będąc epigonem awangardy. Sama awangarda nie była bowiem dla niego mitycznym bytem, znoszonym przez uświęcenie i tym samym ustatecznieniem. Pisał:

Awangarda... Mówi się o nowej awangardzie jako o drugiej. Coś takiego nie istnieje. Nie ma żadnej drugiej awangardy. Awangarda jest zawsze pierwsza³³.

Jeśli użyć, na wyrost, kategorii gramatycznej, to w odróżnieniu od mnogich i przeszłych kanonów, awangarda była dla Różewicza zawsze pojedyncza i terazniejsza. W rozmowie z Włodzimierzem Wójcikiem przywołał kiedyś poeta słowa swojego brata, Janusza, który miał napisać mu w dedykacji:

29. *Dyskusja o poezji Różewicza...*, s. 10.

30. *Jestem tu, pod ręką* (rozmowa Urszuli Bielous), w: *Wbrew sobie...*, s. 178.

31. German Ritz, *Kanon i historia literatury widziane z zewnątrz*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Kanon i obrzeża...*, s. 39.

32. Ritz, *Kanon i historia literatury...*, s. 40.

33. *Dużo czystego powietrza* (rozmowa Krystyny Nastulanki), w: *Wbrew sobie...*, s. 22.

Dając Ci dziś Staffa, chcę Ci powiedzieć, że wcale nie życzę być takim jak on poeta – dlaczego? Nie lubię „dojrzałości”! Staffowi brakło młodszej „nierozwagi” Słowackiego, Schillera, Rimbauda – dlatego jest wielki, ale nie nieśmiertelny – a nieśmiertelność jest dopiero poezją³⁴.

W najnowszym tomie znalazł się wiersz o autorze *Wikliny*, odwołujący się zarówno do Staffowskiego „dymu z komina”, jak i stwierdzeń, że późny Staff zaczął pisać jak Różewicz. Mowa o *Zdarzeniu*, którego tytuł podkreśla jakby jednorazowość poetyckich zetknięć i odbić. Wiersz brzmi tak:

nie podarłem białej karty
nie wrzuciłem do pieca
ani jednego rymu
nie mam pieca ani dymu
nie mam kałamarza
nie wiem jak wygląda
śnieżna tuberoza
podarłem w gniewie czystą
kartę i uśmiechnąłem się
do młodszego ode mnie Leopolda Staffa³⁵

Jacek Gutorow zachowuje w swoim wyborze znaczące relacje intertekstualne, które raczej nie są przy tym relacjami intersemiotycznymi. Podkreślane często związki poezji Różewicza ze sztukami plastycznymi nikną tutaj wobec czystej sztuki słowa, problematyzowane przez „nieczystą poezję”³⁶. Inni poeci – Jarosław Iwaszkiewicz³⁷ i Czesław Miłosz³⁸ – pojawiają się wprawdzie, w poświęconych im i sąsiadujących ze sobą utworach, ale odniesienia te robią wrażenie jedno-razowych i powierzchniowych. Bardziej skrycie, choć zauważalnie, objawia się nieoczywista więź z takimi poetami jak Tymoteusz Karpowicz czy Witold Wirpsza – na przykład w przywodzącym na myśl Karpowiczowskie „słoje za-
drzewne” wygłosie *Wspomnienia dzieciństwa*:

Stół na którym opieram głowę
jest jak pień
ściętego drzewa³⁹

34. Za: Kisiel, *Słowo wstępne...*, s. 7.

35. Wszystkie cytaty z wierszy Różewicza za wydaniem: Tadeusz Różewicz, *Znikanie*, wybór i posłowie Jacek Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2015. Wyimki z utworów sygnuję dalej tytułem i numerem strony.

36. *Nie mam odwagi*, s. 44.

37. *Na ścięciu drzewa*, s. 57.

38. *poeta emeritus*, s. 60.

39. *Wspomnienie dzieciństwa*, s. 34.

W innym miejscu pojawia się, silniej jeszcze kojarzący się z autorem *Odwróconego światła*, passus: „ugodzone w bok / runęło drzewo [...] razem z drzewem / stracono jego cień”⁴⁰. Tego rodzaju uwypuklenie lingwizmu wynikać może w pewnej mierze z tego, jak pojęcie awangardy rewiduje Gutorow, pisząc o charakterystycznej zaczepności, niezgodzie, które mniej niż w programach ujawniają się w pojedynczych wierszach, będących – i tu przywołuje autor *Urwanego śladu* słowa Różewicza – „świadectwami ćwiczenia się w oporze wobec »jałowej siły zacieniającej obszary języka«”⁴¹. Wyjście naprzeciw tępej sile słownych oczywistości to zawsze ruch oporu – gest niezgody na pozostawanie w cudzych lub własnych koleinach, a więc tym samym odruch ucieczki, autonegacji, tytułowego dla wyboru Gutorowa *Znikania*. Nie jest to znikanie stopniowe, ale kompulsywnie ponawiane i nieostateczne. Kompilując teksty, antologista łamie porządek chronologiczny. Poszczególne teksty, nieopatrzone informacją o miejscu i czasie pierwodruku, nie są też ułożone zgodnie z kolejnością powstawania, ale raczej skoncentrowane wokół kluczowych dla poetyki Różewicza problemów. Legendarny *Niepokój* reprezentuje w *Znikaniu* niezbyt znany, ale tutaj znamienity, autotematyczny i emblematyczny dla nowoczesnej poezji wiersz *Nazywam milczeniem*:

Nienazwane mogę nazwać słowem
mogę nazwać ojczyznę
miłością złotem różą
mogę wołać albo milczeć
mogę wymieniać kolory
morza wyspy ptaki owoce.
Wymieniam imię ukochanej
ojczyznę nazywam po imieniu
jedno słowo dwa razy powtarzam
nienazwane nazywam milczeniem⁴².

Niemożliwość trafnego nazwania rekompensowana jest ustawicznym nazywaniem. Niemożliwość awangardy, którą kategorycznie orzekł Zygmunt Bauman, u(nie)rzeczywistniana jest poprzez nieustanny rozwój – w stronę utopii doskonałego wyrazu, ale z wystarczającą jej świadomością, by nie był to rozwój bezproduktywny. Autor *Płynnego łęku* stwierdził niegdyś, arbitralnie, ale racjonalnie, że „nie ma przecież nowatorstwa, gdy brak kanonu, nie ma herezji, gdy brak

40. *Na ścięcie drzewa*, s. 58.

41. Jacek Gutorow, *Kilka słów na początek*, w: *Urwany ślad. O wierszach Wirszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 6.

42. *Nazywam milczeniem*, s. 22.

ortodoksji!”⁴³. Przyglądając się dziełu Tadeusza Różewicza, można stwierdzić, że są kanony – mnogie, nieustannie się uruchamiające i unieważniające, które umożliwiają także istnienie awangardy. Ruch ustalenia i zmiana ustalonego – kanonizacja i awangardyzacja – to komplementarne elementy procesu konstytuowania się dzieła, a w szerszej perspektywie – funkcjonowania kultury. Cała droga twórcza Różewicza – długa, meandrująca, ale nieprzerwana przez radykalny zwrot – droga, na której pojawiło się niezwykle wiele ważnych i wpływowych utworów i modeli tekstu literackiego – jest być może zintensyfikowaną w pojedynczości egzemplifikacją zjawiska odradzania się awangardy z początków wieku, ujętego w ważnej teorii Marjorie Perloff. Jak pisze badaczka w książce o „»Nowych« poetykach”, aspiracje wczesnego modernizmu skazane zostały na odroczenie przez kolejne historyczne kryzysy, jednak wysiłek odnowy został podjęty na nowo, a sama awangarda w kolejnych generacjach zyskuje raczej na sile zamiast tracić⁴⁴. Na polskim gruncie w Różewiczu widzieć można równocześnie kontynuatora historycznie pierwszej XX-wiecznej awangardy Przybosa, którego w dużej mierze kontestuje – i patrona wszystkich późniejszych awangardyzujących twórców, także przez nich w pewnej mierze kontestowanego⁴⁵.

Wyjście trzecie: z siebie, w nie

Znikanie Tadeusza Różewicza to trzynasty tom wydawanej przez wrocławskie Biuro Literackie serii *44. Poezja polska od nowa*. Obligatoryjne dla każdej książki 44 utwory z twórczości jakiegoś – mniej lub bardziej niewątpliwie – kanonicznego twórcy wybiera, a całość opatruje tytułem i komentarzem poeta młodszy o kilka pokoleń – z dorobkiem, ale znajdujący się raczej w połowie niż u kresu drogi twórczej. Ma to być też w założeniu – i z reguły w praktyce jest – wybór nieoczywisty, odświeżający. W przypadku *Znikania* mamy do czynienia z pewnym rodzajem z ducha Różewiczowskiego recydingu – utwory pozbierane z różnych książek odnajdują się w nowym sąsiedztwie. Jest to zdecydowanie osobisty kanon, zbiór wierszy najważniejszych, oddzielonych od okoliczności pierwodruku,

43. Zob. Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 21.

44. Marjorie Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. Kacper Bartczak, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012, tu zwłaszcza s. 10–11.

45. Za przykład takiego oddziaływania uznać można relację pomiędzy poezją Różewicza a twórczością Piotra Sommera, debiutującego w latach siedemdziesiątych wierszami dość otwarcie inspirowanymi poetyką twórcy *Niepokoju*, a później, wraz z zyskiwaniem statusu kolejnego rewelatora polskiej poezji, coraz mocniej odcinającego się od tej tradycji.

jako że nie ma w książce standardowych dla antologii informacji o tym, w jakich tomach po raz pierwszy ukazały się kolejne utwory.

Nawet jeśli czyta się nowy wybór, nie mając w świeżej pamięci poszczególnych książek, to rzuca się w oczy wynikające z wybiórczości zagęszczenie, widoczne są uskoki. Pomiedzy wiersze eksplorujące „negatywną obecność” tego, co nienapisane, wkradają się w podobnym trybie funkcjonujące utwory zaistniałe i publikowane, ale tutaj nieprzytoczone, a oprócz tego jeszcze „negatywna obecność [...] natarczywej, a opierającej się uobecnienu (w obrazowym przedstawieniu, w pojęciowych symbolach, w językowym przekazie) rzeczywistości”⁴⁶. Rozpoczynające książkę wiersze są – jak przeważająca jej część – metapoetyckie, zupełnie wprost mówią o pisaniu i o niczym więcej, dialogizują ze sobą niezwykle intensywnie, na zasadzie przewrotów, gwałtownych, skokowych przesunięć. Punktem wyjścia jest krótka konfesja, z wygłosem o trudnym do zweryfikowania stopniu metaforyzacji:

Pisałem
chwilę albo godzinę
wieczór noc
ogarniał mnie gniew
drżałem albo niemy
siedziałem obok siebie
oczy zachodziły mi łzami
pisałem już bardzo długo
nagle spostrzegłem
że nie mam w rękę pióra⁴⁷

Potem następuje uzyskana przez kompilację rozmowa. Sąsiadujące ze sobą teksty wchodzą w rolę pytania (dla którego tytułowa *Spóźniona odpowiedź* staje się niejako odpowiedzią przedwczesną) i natychmiastowego, choć niejasnego, odzewu. Najpierw czytamy:

Zapytałeś mnie
czy pisać wiersze
i nie wiesz
czemu milczę
[...]
poeta zostaje sam
w pokoju hotelowym

46. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 49.

47. *Pisałem*, s. 5.

wieńcu laurowym
[...]
dopiero na końcu
dowiesz się
co to jest poezja⁴⁸

Dalej zaś padają słowa:

czasem „życie” zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam potrzebnych
środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz Tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę⁴⁹

Czytelnik staje się świadkiem intensywnej introspekcji podmiotu pisarstwa, styka się z udręką i heroizmem tworzenia, by zaraz potem – w jeszcze jednym, autoironicznym przewrocie – wejść w apogeum kryzysu:

dawniej
czuwałem
w każdej chwili
mogła mnie napaść poezja
biegłem do utraty tchu
za obrazem który się poruszył

teraz
pozwalam wierszom
uciekać ode mnie

48. *Spóźniona odpowiedź*, s. 6.

49. *dlaczego piszę?*, s. 8.

marnieć zapominać
zamierać

żadnego ruchu
w stronę realizacji⁵⁰

Taka zapowiedź zamilknięcia, zasklepienia się w sobie poety zrezygnowanego, unieważniona zostaje znów kolejnym wierszem – charakterystycznym dla późnego Różewicza, wypełnionym szumem informacyjnym *Non-stop-show* z refrenicznym: „są młodzi poeci” – „znów są młodzi poeci / to jest wstrząsające”⁵¹. Następuje wyjście z siebie na świat, w hałaśliwą zbiorowość – poprzez długi poemat, który „można by nazwać strumieniem zbiorowej świadomości”⁵². Takie zestawienie charakteryzuje całą książkę, będącą pewną, mówiąc po Przybosiowsku, „próbą całości”, która przechodzi – niepowstrzymanie i świadomie – w „zawsze fragment”. Przypomina, poprzez kondensację niezwykle intensywną, że:

Różewicz nieustannie zaczyna – zaczyna, by burzyć, burzy, by móc zacząć od nowa. Twórca nie chce raz na zawsze unieruchomić zbioru wierszy (stąd recyklingi), uwięzić w tomiku pojedynczego utworu (stąd wpisywanie dzieł we wciąż nowe konteksty), zamknąć tekstu w granicach określonego gatunku (stąd na przykład budowanie wiersza na obszarze prozy, splatanie dramatu z komentarzem)⁵³.

Antologia Gutorowa jest spięta wyrazistą, autoteliczną klamrą, powiązana powracającymi, wyostrzonymi punktowo motywami. Zarówno otwierający, jak i zamykający tom wiersz to wyznania poety, z uobecnionym w nich obrazem uniezależnionej od piszącego ręki – „figury ciała, a więc i życia, oderwanego od świadomości [...], przedłużenia poezji, która utraciła rację bytu, a teraz zamyka się w sobie i znika”⁵⁴. Oba teksty wahają się między autobiograficznym prawdopodobieństwem a uniwersalizacją. O pierwszym z nich była już mowa, drugi i ostatni w książce kończy się strofą:

po powrocie do domu
moja ręka zaczęła pisać
wiersz

50. *teraz*, s. 9.

51. *Non-stop-show*, s. 10–18.

52. Jacek Gutorow, *Poza słowo*, w: *Urwany ślad. O wierszach Wirpży, Karpowicza, Różewicza i Osnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 137.

53. Irena Górka, *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 81.

54. Jacek Gutorow, *Zamiast posłowania*, w: Tadeusz Różewicz, *Znikanie...*, s. 79.

głuchoniemy
chciał zaistnieć
ujrzeć światło
ale ja nie chcę go pisać
słyszę jak powoli
przestaje oddychać⁵⁵

Różewicz autoteliczny to też Różewicz nieokreślony, nieuchwytny, „zanikający w odbiorze”⁵⁶. Proces zanikania wyraźnie eksponuje układ książki. Po znacznej liczbie wierszy o poezji następują takie, które koncentrują się na rzeczywistości, najpierw świata zewnętrznego, potem świata wewnętrznego, coraz bardziej więc zawęża się perspektywa podmiotu, skupionego wreszcie na metaforze związanej z brakiem i nicością. Wiersz bez tytułu poświęcony pamięci Konstantego Puzyry (z arcyprostą puentą: „więc to jest całe życie // tak całe życie”) udosławia sąsiadujące z nim, znacznie wcześniej napisane frazy:

życie moje jest nieciekawe
z tego życia
jednak
krystalizuję
nieczystą poezję
[...]
o godzinie 22 przyszła
śmierć i mówi
nie pisz już tych słów
siądź prosto
odłóż pióro opuść rękę⁵⁷

Kojarząc tę twórczość z Nietzschem, Heideggerem i Wittgensteinem, pisze Gutorow dyskursywnie, że „punktem wyjścia jest tu teza o śmierci Boga i końcu poezji rozumianej jako nagromadzenie sensów i przesłań. Punktem dojścia zaś – program Poezji wyrzekającej się siebie i kwestionującej własną prawomocność”⁵⁸. W innej, preliminaryjnej części tej samej rozprawy, odwołując się zresztą w tym akurat fragmencie raczej do Witolda Wirpszy oraz Tymoteusza Karpowicza, i nawołując do bezpośrednich, oddalonych od historycznoliterackiej retoryki lektur, przypomina, że „słowo »kanon« posiada także inne znaczenie – może ono przecież znaczyć kompozycję złożoną z wielu głosów, niedającą się sprowadzić

55. *Wiersz*, s. 75.

56. Ubertowska, *Różewicz transgresywny...*, s. 151.

57. *Nie mam odwagi*, s. 44.

58. Gutorow, *Poza słowem...*, s. 99.

do jednej linii melodycznej”⁵⁹. W przypadku autora *Kartoteki* chodziłoby o powielane lektury kolejnych wierszy opuszczonych przez niego, o wyjście, które umożliwi wejście komuś innemu – czytelnikowi. Zdaniem Gutorowa twórca ścisza głos, aby „to ktoś inny mógł »wejść« w wiersz i by w wierszu odnalazł on samego siebie – prawdziwego”⁶⁰.

Krytyk-poeta pisze o „swoim” Różewiczu, czyta go niezwykle osobiście, konstatując, że wobec onieśmielającego ogromu tekstów, inaczej już nie można. Gutorow, apologeta tak zwanej poezji niezrozumiałej⁶¹, wybiera jednak wiersze nie najbardziej hermetyczne, ale raczej te wieloznaczne, uchylające się w różnych kierunkach. Zabiegi recepcyjno-promocyjne odbywają się na modłę przywoływanego już Harolda Blooma, który ukuł niegdyś tak brzmiące „prawo kanonizacji”: „mocna poezja narzuca się mocnemu czytelnikowi, który walczy o podporządkowanie sobie tropu poety, ponieważ to narzucenie się, ta uzurpacja przestrzeni umysłowej, jest świadectwem siły tropu, sprawdzaniem jednej mocy przez drugą”⁶².

Obecne w utworach Różewicza wątki i motywy, które można by związać z figurą wyjścia, takie jak „wątek zamykania i otwierania (drzwi), motyw muru, okna” Dariusz Szczukowski każe „potraktować jako figury metapoetyckiej refleksji związanej z możliwościami reprezentacji literackiej i jej granic”⁶³. Poetycka ekspresja bywa doprowadzana do ostateczności, by tę ostateczność następnie przekroczyć. Skończony koncept zawsze ukazuje swój dalszy ciąg, napędzany mechanizmem (samo)zaprzeczeń. Zamiast podsumowania zatem – fragment anty-manifestu:

po stworzeniu wiersza
jestem wymiatany
usuwany
na obrzeża poezji

w sam środek życia
[...]
na obrzeżach panuje
gorączkowe ożywienie
zgiełk i zamieszanie
kipi życie

59. Jacek Gutorow, *Kilka słów na początek*, w: *Urwany ślad...*, s. 7.

60. Gutorow, *Poza słowem...*, s. 95.

61. Zob. Jacek Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*, <<http://www.tygodnik.com.pl/literatura90/gutorow.html>> (8.05.2016), pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 35.

62. Bloom, *Pomiar kanonu...*, s. 146.

63. Dariusz Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Universitas, Kraków 2008, s. 10.

tylko wewnątrz poezji
jest nieruchome puste

wejście do wnętrza
jest otwarte
dla wszystkich

wyjścia nie ma⁶⁴

64. *na obrzeżach poezji*, s. 66–67.