

„Śmierć nie poprawi w zwrotce ani jednej linijki”. O Różewiczowskich korektach w *Twarzy* i *Twarzy trzeciej* raz jeszcze

1. Kilka uwag wstępnych

Wojciech Kruszewski, jeden z komentatorów poetyckiego dzieła Tadeusza Różewicza, w książce poświęconej *sacrum* w lirycznym projekcie autora *Niepokoju* pisze, że „nikt, kto zapoznał się z twórczością Różewicza i z traktującymi o niej opracowaniami, nie może powiedzieć, że bez znaczenia dla jej zrozumienia jest edycja, z której korzysta się przy analizach i interpretacjach utworów poety”¹. Z perspektywy generalnego myślenia o tekście to stwierdzenie jawi się jako tyleż prawdziwe, ile banalne. Nabiera szczególnego znaczenia dopiero podczas lektury dzieł Tadeusza Różewicza. Jego twórczość jest w nieustannym ruchu, który nie kończy się wraz z wydaniem książki. Zabieg często stosowany przez autora to publikowanie przez niego rękopisów swoich dzieł². Obnażanie procesu twórczego, pokazanie, w jaki sposób nadaje się nowe sensy i wygładza już istniejące, pozwala – poza oczywistym oglądem warsztatowej pracy pisarskiej – zobaczyć i przeanalizować niektóre aspekty poetyki twórcy. Publikacja rękopisów jest momentem, w którym poetyka immanentna przestaje być tajemnicą dostępną tylko autorowi. Stwarza to możliwości skonstruowania relatywnie stałej interpretacji czegoś, co do pewnego momentu pozostawało w ruchu. Różewicz, jak wiemy, idzie jeszcze dalej. Publikując kolejne wydania tomików, wprowadza zmiany – niekiedy bardzo radykalne. Kruszewski, inspirowany się formułą zaczerpniętą z referatu Jerzego Smulskiego, pisze, iż „wariantywność tej twórczości jest jej cechą inwariantną”³. Pragnęłabym przyjrzeć się tomikom *Twarz* oraz *Twarz trzecia*, które były już przedmiotem refleksji krytyków w latach 60. i 70. Sądzę jednak, że cenne będzie powrócenie do tych poetyckich książek, gdyż nie znalazłam wyczerpującej analizy różnic występujących pomiędzy kolejnymi wydaniem. Nie odnalazłam również nigdzie próby zestawienia wydań z lat 60. z edycjami zawartymi w tomach zbiorczych z lat 70., 80. i wydanych już po roku 2000. Z reguły stwierdzano występowanie różnic między edycjami z roku 1964, 1966 i 1968 (ta ostatnia z powodu zmian zatytułowana została *Twarz trzecia*) i przyjmowano je jako punkt wyjścia czy załączek późniejszych zabiegów z *Płaskorzeźby*, *Kartoteki* i *Kartoteki rozrzuconej* oraz tomów zawsze *fragment*

¹ W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005, s. 20.

² W ostatnich latach najciekawszym, bo zakrojonym na najszerszą skalę, przykładem publikacji Różewiczowskich rękopisów było wydanie przez Biuro Literackie *Kartoteki*. W wypadku poezji dobrze przywołać chociażby żywo komentowaną przez badaczy literatury *Historię pięciu wierszy* opublikowaną nakładem tegoż samego wydawnictwa w 2011 roku.

³ W. Kruszewski, *Deus...*, op. cit., s. 40.

i zawsze fragment. recycling, które zostały przez Andrzeja Skrendę nazwane „książkami podwójnymi”⁴. Chciałabym niniejszym artykułem wypełnić tę badawczą lukę.

Zdaje się, że wszystko, co wydarzyło się w książkach podwójnych miało swoje źródło w radykalnym przeorganizowaniu *Niepokoju* i *Twarzy*. *Twarz trzecia* jest wyjątkowa, ponieważ autor nadaje jej nowy, osobny i własny tytuł. Tytuł jako taki staje się zawsze w pewien sposób elementem tworzącym tożsamość dzieła. Nadając nowy tytuł tomikowi wydanemu w 1968 roku, Różewicz powołuje do życia zupełnie nowy byt. Jak pisał wspomniany już Skrendo: „*Twarz trzecia* znaczy tyle samo, co trzecie wydanie *Twarzy*, dodatkowo posiada wszakże sens inny, obszerniejszy, w istocie niezależny od pierwszego”⁵. Fakt ów jest interesujący w porównaniu z *Niepokojem*, gdyż poprawki we wtórnym debiucie Różewicza nigdy nie były zaznaczone osobnym tytułem⁶. Być może jest to efektem przyjęcia „niepokoju” jako czynnika przenikającego całość poezji i wpływającego na specyfikę tożsamości podmiotu tej poezji⁷. Niepokój ma tak duże znaczenie nie tylko dla rozumienia tej twórczości, lecz także w procesie pisarskim, co niejednokrotnie podkreślał sam Różewicz.

2. Analiza zmian pomiędzy poszczególnymi wydaniami *Twarzy* i *Twarzy trzeciej*

2.1 Zmiany w kolejnych wersjach kanonicznych

Z pewną dozą ryzyka można powiedzieć, że nie istnieje Różewiczowski kanon. Każda nowa wersja staje się wersją kanoniczną, nie neutralizując i nie anihilując wersji poprzedniej. Stąd właśnie tytuł tego rozdziału i „wersje kanoniczne” w miejsce spodziewanej „wersji kanonicznej”. Zgodnie z ustaleniami Skrendy, Różewiczowska strategia polega między innymi na eliminacji i dodawaniu wierszy do kolejnych wydań tomików albo włączeniu w nowy tomik starych wierszy, przez co zaciera się różnica pomiędzy wyborem

⁴ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 112.

⁵ Ibidem, s. 112.

⁶ Warto, jak sądzę, przytoczyć wyliczenia Andrzeja Skrendy: „Wydany w Krakowie w 1947 roku przez wydawnictwo „Przełom” *Niepokój* liczył pięćdziesiąt cztery utwory. W *Poezjach zebranych* z roku 1957 już tylko czterdzieści. W *Poezjach zebranych* wrocławskiej edycji z roku 1971 (powtórzonej w roku 1976) – czterdzieści cztery (...). Ten kształt *Niepokoju* zachował także w dwutomowej edycji *Poezji* z roku 1988, uznawanej przez autora za edycję kompletną (...). Owe dziesięć wierszy, które zostały usunięte, to 18,5% zawartości całego tomiku. Można zatem powiedzieć, że na mocy autorskiej decyzji usunięta została niemal 1/5”. Zob. ibidem, s. 110.

⁷ O Różewiczowskim podmiocie badacze mają sprzeczne zdania. Problem pojawia się już wtedy, gdy zadamy pytanie o istnienie koherentnego podmiotu Różewiczowskiej liryki. Ja podążam tu za myślą Jacka Łukasiewicza, który analizując twórczość autora *Niepokoju* z perspektywy antropologicznej, zauważa spójny podmiot i nadaje mu nazwę TR. Wrocławski badacz określa TR jako „sygnaturę w postaci inicjałów” (J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków, cop. 2012, s. 86). Sygnatura miałaby tu być rozumiana zarówno w znaczeniu granicy-łącznika człowieka i dzieła, jak i podpisu. Zob. R. Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] *Ponowoczesność a tożsamość*, pod red. B. Tokarza, S. Piskora, Katowice 1997; T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005; E. Kuźma, *Kto mówi w utworach Tadeusza Różewicza* [w:] *Zobaczyć poetę: materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, UAM Poznań, 4–6.11.1991, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej, E. Kalemby-Kasprzak, Poznań 1993, s. 11–21; temat ten podejmował także wspomniany już kilkakrotnie Andrzej Skrendo.

a tomikiem⁸. W interesującym mnie tomie obecne są wszystkie te działania. Znaczące są zarówno dodatki, eliminacje, jak i poprawki, które poeta nanosił na niektóre utwory.

„Nie jest owych poprawek wiele – tylko pięć skreśleń; pięć z nich (w *Dialogu*, w *Szkicu do erotyku współczesnego*, w *Teatrze cieni* w *Głosie z Croisset* i w otwierającej zbiór lirycznej notatce *Z życiorysu*) podwyższa metaforyczny pułap wiersza, wzmacnia jego wieloznaczność, jedna natomiast czyni dobitniejszą puentę⁹.

Bez wątplenia skreśleń nie ma wiele, chociaż jest ich nieco więcej, niż twierdzi Sprusiński. Zaczynają się one od tak drobnych zabiegów, jak zmiana majuskuły na minuskułę w wierszu *Asyż gniazdo* i prowadzą aż do przeorganizowania całego tomiku. Pierwsze skreślenie obserwujemy w wierszu/wierszach *Talent*. W wersjach z 1966 i 1968 dają się zauważyć zmiany w ostatniej strofie¹⁰.

Wersja z 1964:

„kiedy podważono

mi zęby

pod językiem

znaleziono czarny

grosik”

Wersje późniejsze:

„kiedy podważono

mi zęby otwarto usta

pod językiem

znaleziono czarny

grosz”

Zmiana „grosika” w „grosz” wpływa na wydźwięk tego fragmentu. W jednej z poprzednich strof czytamy, że podmiot liryczny „dawał żebrakom/ grosiki/ kromki chleba/ oni pokazywali kikuty”. Grosiki mają tu wymowę delikatnie ironiczną. Poprzez użycie deminutiwum redukuje się ewangeliczny wymiar jałmużny. „Czarny grosz” nawiązuje do znanego z mitologii i literatury greckiej obola umieszczanego w ustach zmarłych. Kolor w tym wypadku może wskazywać tylko na szerniące srebro. Skreślając ostatnie dwa wersy, Różewicz paradoksalnie wzmacnia kontekst mitologiczny. „Otwarte usta” dodane w 1966, dookreślając sytuację liryczną (zabieg ciekawy, ponieważ nieczęsty u Różewicza), pełni więc tę samą funkcję, co „czarny grosz” – wzmocnienie klarowności sytuacji mitologicznej. Jałmużna od boga słońca, boga tego, co ziemskie, jest czymś, co łączy dwa światy. Nowsze wersje akcentują raczej obecność świata umarłych. Ostatnia strofa nie pozwala na ostateczne rozstrzygnięcie, w jakim momencie egzystencji znajduje się podmiot liryczny, nie jesteśmy w stanie ustalić jego statusu ontycznego, nie wiemy, czy jest żywy, czy martwy.

⁸ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, op. cit., s. 109.

⁹ M. Sprusiński, *Różewicza „Twarz trzecia”*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 10, s. 42.

¹⁰ Korzystam z następujących wydań: T. Różewicz, *Twarz*, Warszawa 1964; idem, *Twarz*, Warszawa 1966; idem, *Twarz trzecia*, Warszawa 1968; idem, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971; idem, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976; idem, *Poezje*, Kraków 1988; idem, *Utwory zebrane*, tutaj *Poezje*, t. 2, Wrocław 2006. Przy każdym fragmencie określam, z których wydań korzystałam podczas cytowania.

Kolejną zmianę¹¹ widzimy w wierszu *Kolebka*:

Wersja z 1964, 1971, 1976, 1988 i 2006:

„od życia oderwani
jak usta”

Wersja z 1966 i 1968:

„od życia oderwani
jak usta
od lustra jeszcze zamglonego”.

Zmiana jako taka nie wydaje mi się tak interesująca, jak sam fakt poetyckiego wahania Różewicza. W większości dostępnych wydań poeta uzyskuje maksimum efektu poprzez zawieszenie głosu, urwanie frazy. Wprowadzenie ostatniego wersu w wydaniach z 1966 i 1968 zamyka kontekstualną wieloznaczność słowa „usta”, stąd prawdopodobnie usunięcie tegoż wersu we wszystkich kolejnych wydaniach. Należy też podkreślić, że poeta powraca do wariantu z pierwszej edycji po dwuwydaniowej przerwie. Świadczy to o pracy nad każdą wersją tomiku i przywiązywaniu wagi do najdrobniejszych elementów wierszy.

Sen Jana to przykład kolejnego utworu, w którym poeta dokonywał drobnych redukcji. Po pierwsze, skrócona została dedykacja. W wydaniu z 1964 widnieje pełne imię i nazwisko Jerzego Nowosielskiego, w edycjach z 1966, 1968 i 1971 możemy zobaczyć już tylko inicjały, natomiast we wszystkich późniejszych, poczynawszy od 1976, dedykacja zanika całkowicie.

Wersja z 1964:

„widział siebie
z twarzą Judasza
wazył
w dłoni sakiewkę
całował boskie oblicze”

Wersje późniejsze:

„widział siebie
z twarzą Judasza
całował boskie oblicze”

Taktyka poetyckiej redukcji zastosowana w tym miejscu ma na celu usuwanie elementów redundantnych, ograniczenie deskrypcji sytuacji lirycznej do minimum, by nie szafować (i tak już wyeksploatowanym) motywem Judasza. Ocierający się o apokryficzne bluźnierstwo utwór o ukochanym uczniu Jezusa Chrystusa sytuuje się po stronie onirycznego imaginarium. Sytuacja liryczna umieszczona została we śnie świętego Jana. Poprzez usunięcie dwóch wersów i wyekspozowanie samego faktu zdrady, bez wskazywania motywów ekonomicznych kierujących Judaszem, pokazuje się zło bez przyczyny. Nie znając przyczyny, trudniej szukać też celu. Stajemy więc zarówno wobec pytania *unde malum?*, jak i pytania o celowość zła. Dzięki usunięciu dwóch wersów na plan pierwszy wysuwa się zdradziecki pocałunek, bez pytania o przyczynę zła, bez pokazywania jakichkolwiek jego uwarunkowań, a więc zła, wobec którego pozostaje jedynie tragiczna bezradność.

¹¹ Kolejną w znaczeniu linearnej lektury pierwszego wydania *Twarzy*.

Motywy biblijne zostały także zredukowane w wierszu *Od jakiegoś czasu*:

Wersja z 1964:

„umarli poeci
odchodzą szybciej
żywi
wyrzucają ze siebie
w pośpiechu”

Wersje późniejsze:

„umarli poeci
odchodzą szybciej
żywi
wyrzucają ze siebie
w pośpiechu
nowe książki
jakby chcieli zapchać papierem
dziurę

w ~~arce~~ noego
i ~~starego~~
nowe książki
jakby chcieli zapchać papierem
dziurę”

W tym wypadku, jak sądzę, mamy do czynienia z usuwaniem poetyckiej niedoskonałości czy niefortunnej, opartej na podobieństwie brzmieniowym, metafory. Usunięcie kontekstu biblijnego pozwala także poszerzyć interpretację. Urwanie strofy na słowie „dziura” piętrzy trudności interpretacyjne. Trudności tych nastęrczać może już sama próba definicji specyficznego, określonego niebytu. Usuwając predykaty i kontekst, zmusza się interpretatora, by podjąć wysiłek doprecyzowania i „docharakteryzowania”. Podobną funkcję ma kolejna redukcja z roku 1966 powtórzona we wszystkich kolejnych wydaniach. Bardzo ciekawe, bo nietypowe i, jak sądzę, jedyne takie w twórczości skreślenie, obserwujemy w wierszu *Głos z Croisset*. W pierwszej edycji *Twarki* Różewicz, czy raczej podmiot czynności twórczych, TR, umieszcza tuż po tym wierszu przypis do wersu „uprawiamy swój ogród”. Przypis ten brzmi:

„Zakończenie *Kandyda* »Uprawiamy swój ogród« jest największą lekcją moralności, jaka istnieje (Z listu Flauberta do Edmunda de Gancourt)”¹².

W żadnym z późniejszych wydań odnośnik już się nie pojawia. Zjawisko jest interesujące i każe nam zastanawiać się nad funkcją przypisu. Z jednej strony, TR czytany jako nihilista-moralista, ujawniając intertekstualną grę, pragnie zwrócić uwagę na moralizatorski wymiar swej twórczości czy chociażby tego jednego utworu. Jest to też interesujący przykład ingerencji TR (rozumianego jako podmiot czynności twórczych) w kompetencje podmiotu lirycznego. To przenikanie się poziomów podmiotu lirycznego, podmiotu czynności twórczych i autora jako osoby jest jednym ze spornych tematów różewiczologii.

¹² T. Różewicz, *Głos z Croisset* [w:] idem, *Twarka*, Warszawa 1964, s. 21.

Z drugiej strony usunięcie przypisu pozwala na interpretowanie tego braku jako przeorganizowania wizji tak zwanego odbiorcy wyobrażonego czy założonego, który tym razem potrafi zidentyfikować literackie odniesienia.

Z *Głosem z Croisset* sąsiaduje w pierwszej *Twarzy* utwór pod tytułem *Szkic do erotyku współczesnego*, w którym także obserwujemy usuwanie części tekstu, aczkolwiek nie jest to już tak widoczne jak w poprzednim wypadku. Poza poprawą zabawnej literówki (w 1964 opublikowane zostało słowo „Kobyle”, podczas gdy powinno być i we wszystkich następujących wydaniach jest „Kybele”), poeta wprowadza następującą zmianę:

Wersja z 1964 i 1966:

„źródlanym
przeźroczystym opisem
wody
jest opis pragnienia
popiołu
pustyni
wywołuje fatamorganę”

Wersje późniejsze

„źródlanym
przeźroczystym opisem
wody
jest opis pragnienia
popiołu
pustyni
wywołuje fatamorganę
obłoki i drzewa wchodzą
w lustro wody”

obłoki i drzewa wchodzą
w lustro”.

Różewicz eliminuje powtórzenia i po raz kolejny otwiera możliwość innych interpretacji. Są to zmiany nieznaczne i okazałyby się niewarte omówień, gdyby występowały jednostkowo. Jednakże jako pojawiające się grupowo i w różnych wydaniach świadczą o byciu tekstu Różewicza w nieustannym ruchu, ustawicznej twórczej pracy poety nawet nad tomikami sprzed lat czterdziestu czy pięćdziesięciu. Stąd właśnie konieczność odnotowania nawet tak drobnych zmian, które nie zmieniają istotowo sensu frazy i, w konsekwencji, wiersza.

W linearnym porządku *Twarzy* z 1964 Różewicz jako następny wiersz umieszcza *W teatrze cieni* i w kolejnych wydaniach nanosi na niego następujące poprawki:

Wersja z 1964 i 1966:

„rzucamy się na siebie
odchodzę

liżę ranę
którą sobie zadałem
walcząc oko za oko
z cieniem”

Wersje późniejsze:

„odchodzę”

Sądzę, że warto pochylić się nad tym wierszem chwilę dłużej. Różewicz maksymalnie wygłasza wiersz, eliminuje ruch, czyni go bardziej statycznym. Z czterech czasowników i jednej formy odczasownikowej pozostaje tylko jeden, który wycisza wiersz, oddala podmiot liryczny od tekstu i sytuacji lirycznej. Różewicz pozostawia tylko dwa czasowniki w pierwszej osobie („musimy”, „odchodzę”). Wszystkie pozostałe są użyte albo w bezokoliczniku („wydobyć”, „wytworzyć”, „ukształtować”, „zaczepić”, „zbliżyć”, „porównać”, „połączyć”) albo w trzeciej osobie („próbuję”, „wydobywa się”, „oddalają się”). Umieszczenie w tekście czasownika w pierwszej osobie liczby pojedynczej w ostatnim wersie powinno opisać, określić podmiot. Wszakże czasowniki w tej formie są jego wyraźnymi śladami. Po nich poznajemy podmiot w sytuacji lirycznej, śledzimy go i podążamy za nim. Tutaj jednak w wygłosie wiersza pojawia się słowo „odchodzę”, które potęguje tylko efekt nieobecności i oddalenia podmiotu, intensyfikowany na przestrzeni całego wiersza.

Skreślenia zauważymy jeszcze w dwóch wierszach z tego tomiku. Jednym z nich jest poemat *Spadanie*. Różnice tym razem są drobne, acz znaczące:

Wersja z 1964:

„»tu jesteśmy w ostatnim kręgu«
mówił do przygodnego towarzystwa
w knajpie
Ostatni
ostatni moralista
francuskiej literatury”

Wersje późniejsze:

„»tu jesteśmy w ostatnim kręgu«
mówił do przygodnego towarzystwa
w knajpie
ostatni moralista
francuskiej literatury”

Redukcja ogranicza się do usunięcia wyrazu ważnego, podkreślonego, bo pisanego majuskułą. Usunięcie pierwszego członu powtórzenia skutkuje złagodzeniem delikatnie ironicznego wydzwisku frazy. W pierwszej wersji mamy do czynienia z wielkim moralistą, który (w knajpie) niczym ostatni Mohikanin jest strażnikiem upadku na stabilne dno mieszczańskie. Usunięcie patetycznej majuskuły i powtórzenia nieco ową ironię osłabia.

Ostatnim utworem w *Twarzy*, w którym Różewicz wprowadza drobne zmiany, jest *strumień*. W pierwszym wydaniu utwór nie występuje – pojawia się dopiero w wydaniu z 1966:

Wersja z 1966:

„gałązki
listki dzikiego wina
płatki jabłoni”

Wersja z 1968:

„gałązki
listki
płatki jabłoni”

Podobnie jak w wypadku „lustra – lustra wody” poprawka nie jest znaczna i ma na celu eliminowanie tych pozostałości poetyki awangardy krakowskiej, których Różewicz systematycznie się pozbywał, wypracowując swoją własną i niepowtarzalną poetycką dykcję.

Oprócz zmian wprowadzanych pomiędzy wydaniami *Twarzy* z lat 60., Różewicz wprowadza korekty w późniejszych wydaniach *Twarzy trzeciej*, która była czterokrotnie przedrukowywana w tomach zbiorczych z 1971 (edycja wrocławskiego Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich), 1976 (drugie wydanie edycji Ossolińskiej), 1988 (dwutomowa edycja krakowskiego Wydawnictwa Literackiego) oraz w najobszerniejszym jak dotąd wydaniu *Utworów zebranych* Wydawnictwa Dolnośląskiego z lat 2004–2006¹³. W każdej z tych edycji można zaobserwować pewne, z reguły drobne, zmiany pomiędzy kolejnymi wersjami wierszy. Czasem jest to wydzielenie nowych strof (w poematach *Acheron w samo południe*, *Spadanie...* i *Non-stop show* oraz w wierszach *Cud dnia powszedniego*, **** Para starych ludzi...*, *Opowiadanie o starych kobietach* i *Wyjście*) czy też przeorganizowanie wersu i stworzenie przerzutni w celu wykreowania semantycznego napięcia pomiędzy poszczególnymi całością (Acheron w samo południe, *Kolebka*, *Cud dnia powszedniego*, *Poemat patetyczny*). Do mniej znaczących zmian zaliczam także usunięcie refrenicznie powtarzającej się strofy „przyjmuję wszystkie/ warunki życia/ punkt po punkcie”) z wiersza *Cud dnia powszedniego* czy też redukcję ostatniego wersu w wierszu *Perła* w 1971 roku¹⁴. Są to – mimo całej powagi poetyckiego cyzelowania wierszy przez poetę w celu uzyskania maksimum wyrazu – drobne modyfikacje, zauważalne dopiero przy bardzo uważnej lekturze. Pojawiają się jednak zmiany, których już nie sposób nazwać kosmetycznymi. W poemacie *Acheron w samo południe* do 1988 roku czytamy:

„Swidrygałtów (...)
skromny uśmiech
rozciągał powoli”

Od wydania z 1988 ów uśmiech zmienia się w „nieskromny”. Pomimo tego, że poprawka jest niemal niezauważalna – wszak dodana zostaje jedynie partykuła przecząca „nie” – okazuje się jednak istotna, wszak zmienia znaczenie tego fragmentu wiersza. „Skromny” uśmiech bohatera *Zbrodni i kary* może być wprowadzony tylko ironicznie.

¹³ Drugi tom poezji, w którym opublikowana została *Twarz trzecia* był wydany w 2006.

¹⁴ Wersje z 1964, 1966 i 1968:

(...)
„rodzą perłę
zimną dzwoniącą o zęby

która wypada
w ciepłe
topi się
na błonie śluzowej
w ciepłe”

Po 1988 ta ironia jest całkowiec usuwana. Trzeba też w tym miejscu zaznaczyć, że sens wiersza czy chociaż jego fragmentu może być tak radykalnie różny, że aż sprzeczny, do czego jeszcze wrócę.

Drugą dość znaczną zmianą jest usunięcie całej strofy z wiersza *Przenikanie* w 1971 roku:

„śmierć zjada rysy
kolejnych twarzy nałożone
na kość

tylko ręce
ucięte wcześniej
zapisywały
tekst
i oczy zastąpione zostały
przez odciski palców”

Eliminacja tej zwrotki zmienia strukturę wiersza w swego rodzaju klamrę – utwór rozpoczyna się i kończy strofą charakteryzującą śmierć. Skrócenie wiersza i pozostawienie semantycznie paralelnej budowy z zaakcentowaniem śmierci, kosztem redukcji znaczeń, potęguje siłę obrazu. Po raz kolejny dzięki korekcie poeta silnie podkreśla niebyt, zaniżanie, rozmywanie się, oddalenie.

Ostatnią znaczącą zmianę w tomiku widzimy w utworze *Larwa*:

Wersje do 1988:

„jestem martwy
a nigdy jeszcze
nie mówiłem tyle
o **przyszłości**
o przyszłości która idzie
o przyszłości bez której życie jest
podobno niemożliwe”

Wersja z 1988 i 2006:

„jestem martwy
a nigdy jeszcze
nie mówiłem tyle
o **przeszłości**
i przyszłości która idzie
o przyszłości bez której życie jest
podobno niemożliwe”

Podobnie jak w wypadku uśmiechu Swidrygajłowa zmiana, którą wprowadza poeta, powoduje odwrócenie znaczenia fragmentu. Nie dość rzec, że sens jest zmienny i ruchomy. Może on wręcz być dokładnie odwrotny od sensu z którejś z poprzednich wersji utworu. Jak pisze Irena Górska: „Wszystko okazuje się jednoznacznie niejednoznaczne”¹⁵! Zmiana perspektywy czasowej zostaje podkreślona zmianą spójnika, który jako drugi rozbija anaforyczną konstrukcję.

¹⁵ I. Górska, *Korekcja jako problem retoryczny i estetyczny w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, pod red. W. Browarnego, J. Orskiej, A. Poprawy, Kraków 2007, s. 61.

„Za zjawiskiem korekcji kryje się świadome błędzenie, mylenie ścieżek stanowiące moment wyjściowy dla poprawienia się, ale także inne odmiany zjawiska polegającego – najogólniej mówiąc – na błędzeniu, poszukiwaniu bądź ujawnianiu, eksponowaniu swoich twórczych wahań i wątpliwości, dopuszczaniu ich do świadomości odbiorcy”¹⁶.

Różewicz okazuje się mistrzem mylenia ścieżek i literackich podchodów. Wskazówki, które zostawia, na pierwszy rzut oka są niewidoczne. Konieczne jest odtwarzanie stanu sprzed lat, powrót do „przezroczy” czy „zdjęć” z lat 60. i 70., by zauważyć wskazówkę. Nawet gdy już uda się je dostrzec, nie ma się pewności, że trafi się do celu. Konieczne będzie zadanie sobie pytania, czy przypadkiem celem nie okaże się gra sama w sobie. Można czytać teksty poetyckie Różewicza jako utwory przebiegłego dekonstrukcjonisty, który doskonale zaciera ślady i kluczy, aczkolwiek sądzę, że z dalszych korekt *Twarzy* ujawni się skrawek obrazu nieco innego. Tymczasem wróćmy do analizy zmian w kolejnych utworach.

Kosmetyczne poprawki polegające na usuwaniu mniej fortunnych (jak w wypadku usunięcia w 1971 roku wersu „co ma piernik do wiatraka” w utworze *Korekta* czy też skreślenia w 2006 z wiersza *Streszczenie wersów „w lasach siwy dym/ pęcznieje jak topielec”*) czy też redundantnych (od 1971 w wierszu *Larwa* nie ma pierwszego członu powtórzenia wersu „tak bardzo zajęty”) fragmentów tekstu możemy zaobserwować jeszcze w dwóch wierszach.

Na podstawie przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że tak liczne poprawki na przestrzeni pięćdziesięciu lat świadczą o co najmniej dwóch rzeczach. Po pierwsze, Różewicz jako poeta nieustannie pracuje ze swoimi wierszami, czuwa nad kształtem każdego kolejnego wydania i nie pozwala sobie na proste przedrukowanie wydanego przed laty tomiku. Po drugie, Różewicz nie zgadza się na kanon – zarówno na poziomie wiersza, jak i całego tomiku.

2.2 Zmiany w kanonie

Gdy mówimy o twórczości Różewicza, ryzykowne jest posługiwanie się słowem „kanon”. Tak jak nie istnieją wersje kanoniczne, tylko ostatnie utworów, tak też istnieją ostatnie wersje tomików. W 1964 *Twarz* liczy 23 utwory, w 1966 pojawia się 18 nowych wierszy: *Z życiorysu*, *Drzwi*, *Oczekują na obcego*, *Końbysięuśmiał*, *** [*Morze w nocy*], *** [*Para starych ludzi*], *Leda*, *W nieznannej mowie*, *Nic*, *Strumień*, *Piskłęta*, *Wiersz pisany o świcie*, *Od jakiegoś czasu*, *Wśród wielu zajęć*, *Nowy wiersz*, *Dialog*, *Wiedza*. Dodatkowo znika motto zaczerpnięte z wiersza Rilkego *Śmierć poety*:

„O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und
um ihn wirbt”¹⁷.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ W przekładzie Leopolda Lewina cała strofa brzmi:

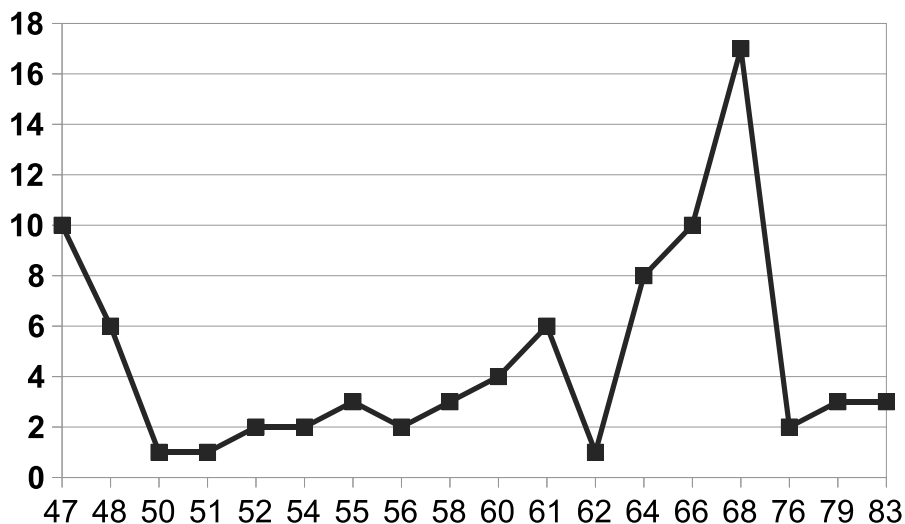
„O, jego lica to dal, co się spiętrza,
Mknąc jeszcze gdzieś do niego, jakby żył;
A jego maska, w której smutek skrył,
Otwarta, czuła jest jak widok wnętrza
Owocu, który na powierzchni zgnił”.

http://www.bojanorama.pl/public:szostakowicz_xiv_symphony [dostęp 6.03.2014 r.]

Pojawia się natomiast postłowie, w którym Różewicz komentuje *Niepokój* i umieszcza 18. nowy wiersz *Moja poezja*, będący metapoetyckim komentarzem określającym całość twórczości autora *Kartoteki*. Zmienia się także układ wierszy. Pierwsze wydanie tomiku rozpoczyna się tajemniczym wierszem zatytułowanym *Śmiech*. Następnie Różewicz otwiera wierszem-sygnaturą *Z życiorysu*. W obliczu drugiego i trzeciego wydania, które w sposób znacznie wyraźniejszy eksponują tematykę śmierci, motto okazywało się tylko niepotrzebną podpowiedzią dla założonego odbiorcy. Tematyka osiemnastu nowych wierszy umieszczonych w drugim wydaniu *Twarzy* oscyluje głównie wokół śmierci i wątków metapoetyckich. Z jednej strony wypadałoby więc zgodzić się z Barańczakiem, który pisze w szkicu *Ironia i harmonia* o biologicznym wymiarze nowych wierszy Różewicza:

„(...) słabnie – na szczęście – w *Twarzy trzeciej* tak denerwujący w ostatnich latach u Różewicza nurt moralizatorskiej dydaktyki. Obsesja biologiczna panuje tu niemal wszechwładnie, począwszy od stałego powracania do własnej biografii (umieszczenie na czele tomu wiersza *Z życiorysu* należy traktować jako akt poetycko znaczący), od natrętnego zdawania sobie sprawy z własnego wieku, z upływu biologicznego czasu (...), poprzez powracające wciąż wizje śmierci i rozkładu, aż do koncepcji życia jako nieustającej śmierci”¹⁸.

Z drugiej zaś strony warto zapytać, czy rzeczywiście w jakikolwiek sposób ów biologiczny wymiar wpływa na osłabienie moralnego czy moralizatorskiego wymiaru tej poezji. Być może nie ma tu wierszy moralizatorskich w sposób tak oczywisty jak *List do ludożerców*, ale nie sądzę, by *Twarz* czy *Twarz trzecia* była tu tomem wyjątkowym. Obsesja biologiczna też zyskuje interesujący wymiar w wierszach, które dotyczą zagadnień cielesności, erotyzmu i erotyki. Na poniższym wykresie można obejrzeć ilościowy przyrost wierszy o tematyce erotycznej i miłosnej w poszczególnych tomikach wydanych do lat 90.



¹⁸ S. Barańczak, *Okaleczona twarz Hypnosa* [w:] idem, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 16–17.

Zdaje się, że trzy tematy (śmierć, cielesność w jej wymiarze erotycznym i poezja) ukie-
runkowują nie tylko lekturę, lecz także dalsze Różewiczowskie pisarstwo.

Spójrzmy jeszcze na zmiany w układzie pomiędzy wydaniami z lat 1964 i 1966. W 1966 roku Różewicz na plan pierwszy wysuwa wspomniany wiersz-sygnaturę, by po-
tem umieścić mroczny „tryptyk” z 1964 (*Śmiech*, ***[*Aszy gniazdo*], *Talent*). Dalej wplata
nowy utwór *Pierwsze jest ukryte*, by następnie przedrukować z poprzedniego wydania
utwór *O świecie światło*. Umieszczenie tych dwóch wierszy obok siebie potęguje poczucie
braku, intensyfikuje przecucie pamięci tego, co pierwsze i głębokie, wzmacnia odczucie
pamięci o zmarłych. Z jednej strony poetycka rzeczywistość odnosi nas do *arché* i pra-
przyczyny organizującej świat, do której moglibyśmy mieć dostęp jedynie dzięki anam-
nezie. Z drugiej strony zwracamy się ku śmierci, czyli kresowi naszego życia. Dzięki temu
dyptykowi pamięci podmiot liryki wypukła przyczynę i cel ludzkiej egzystencji. W wyda-
niu z 1966 mamy jeszcze jeden nowy wiersz *Drzwi*, który czytać można jako dopełnie-
nie dyptyku pamięci o wspomnienia z młodości podmiotu lirycznego. Następnie w obu
tomach poeta umieszcza *Kolebkę*, *Sen Jana* i *Kamieniołom*, które czytane razem mogą
być świadectwem Różewiczowskiego zmagania z wiarą i religią wywołanego przez trau-
mę wojennego doświadczenia. Tryptyk ten przerwany jest nowym wierszem *Oczekując
na obcego*. Wspomniany tekst wprowadza w tomik nową tematykę: życia w wymiarze
biologicznym, w jego najczystszej postaci – dziecka. Dalej znajduje się wiersz, który kon-
tynuuje ów biologiczny rys tomiku, tym razem przesuwając akcent ku erotyce – *Dziew-
czyna odpowiada na ankiętę*. Różewicz ukazuje tę problematykę z innej perspektywy
w wierszu *Końbysieusmiał*, by nagle powrócić do motywów tanatycznych w znajdującym
się w obu edycjach utworze *Buduję*. W pierwszym wydaniu następny jest „tryptyk” ero-
tyczno-cielesny pod postacią wierszy *Ewa*, *Perta* i *** [*Ciało moje...*]. W 1966 zostaje
on rozbity przez nowy wiersz *** [*Morze w nocy*]. W zamian za to oferuje nam Różewicz
pięć wierszy ocierających się o zagadnienia miłosne: *Perta*, *** [*Ciało moje*], *** [*Para
starych ludzi*], *Leda*, *W nieznannej mowie*. W obu edycjach po tym swego rodzaju nagro-
madzeniu wierszy o tematyce miłosnej wracamy do wątków śmierci i rozkładu. W wypad-
ku wydania pierwszego mamy dalej wiersze *Od jakiegoś czasu* oraz *Wśród wielu zajęć*.
W wydaniu z 1966 wątek tanatyczny wprowadzany jest przez utwór *Nic*. Następne dwa
wiersze (*Strumień* oraz *Pisklęta*) trudno zakwalifikować do którejkolwiek z grup. Kolejny
Wiersz *pisany o świecie* wraca do przerwane dialogu o śmierci, by jako odpowiedź
na *Nic* dać *Szkic do erotyku współczesnego*. Dalej Różewicz umieszcza utwory *Za prze-
wodnikiem*, *Od jakiegoś czasu* oraz *Wśród wielu zajęć*, więc znów prezentuje nam taniec
Erosa i Tanatosa. W obu wydaniach kolejnym utworem jest *Głos z Croisset*, *W teatrze
cieni*. Nowością w 1966 jest *Nowy wiersz* – metapoetycki wiersz-sygnatura. Kolejne tek-
sty to *Opowiadanie o starych kobietach*, *Larwa*, *Streszczenie*. Tu następuje interesują-
ca zmiana, bo Różewicz w 1964 za *Streszczeniem* umieszcza utwór *Za przewodnikiem*.
W kontekście następujących po nim poematów (*Spadanie* i *Non-stop show*) urasta on
sam do roli swego rodzaju poematu. W 1966 przed poematami Różewicz sytuuje *Dialog*,
który w kontekście następujących po nim utworów można czytać jako preludeum, wstęp,

uwerturę do żałobnej pieśni o śmierci poezji i języka. Na finalnym miejscu wydania z 1966 roku znajduje się *Wiedza*, która byłaby tej pieśni ostatnimi nutami.

W *Twarzy trzeciej* Różewicz nie dokonuje aż tak ekstremalnej reorganizacji. Oczywiście, jak już wspominałam, dodaje 1/3 wierszy, co jest jedną z przesłanek przemawiających za nadaniem tomikowi nowego tytułu, nowej tożsamości. Według Sprusińskiego:

„Dojmujący i dominujący motyw *Twarzy trzeciej* to niepokój o los własnej liryki, próba ocalenia jej przed anonimowością, refleksja nad istnieniem »wspólnego mianownika« życia i sztuki, biografii i rozpoznawalnej, osobowej dykcji poetyckiej”¹⁹.

Z *Twarzy trzeciej* znika postłowie. *Moja poezja* zostaje umieszczona w regularnym toku tomu poetyckiego. Pojawia się siedemnaście zupełnie nowych wierszy: *Acheron w samo południe*, *Liryki lozańskie*, *Prześwietlenia*, *Cud dnia powszedniego*, *Przenikanie*, *Otwierały się drzwi*, *Motyle*, *Kapitulacja*, *Poemat patetyczny*, *Korekta*, *** [*drze się miętkko*], *Kurtyna w moich sztukach*, *Méliès*, *Frans Hals*, *Wyjście*, *Zamknąłem*, *Na odejście poety i pociągu osobowego*, *Powstanie nowego poematu*, *Moja poezja*. W 1968 tomik liczy już 58 wierszy i uzyskuje względnie stały układ, który nie zmienia się w wydaniu z 1971. W 1976 zostaje dodany wiersz *Na motywach meksykańskich*. Ostateczny jak dotąd układ tomik uzyskał w 2006 roku, gdy poeta dodał *Zabiegi*. Nie zmiany ilościowe wydają się jednak najważniejsze, a zmiany jakościowe. Spróbujmy określić tematykę tych nowych wierszy z drugiego wydania *Twarzy*. Z *życiorysu*, *Drzwi*, *Oczekują na obcego*, *** [*Para starych ludzi*], *Nic*, *Strumień*, *Wiersz pisany o świcie*, *Od jakiegoś czasu*, *Wśród wielu zajęć*, *Dialog* i *Wiedza* to zapiski z przemijania i śmierci – człowieka i poezji. Ponad połowa dodanych wierszy okazuje się mniej lub bardziej bolesnym rozrachunkiem z czasem. Pozostałe utwory nie tworzą spójnej tematycznej grupy.

3. Konkluzje

Pierwszym wnioskiem, który nasuwa się podczas analizy poetyckich ingerencji Różewicza, jest skonstatowanie istnienia konsekwentnej strategii polegającej na wprowadzaniu zmian do kolejnych wydań tomików. W niektórych wypadkach zmiany są sygnalizowane, jak miało to miejsce w *Twarzy trzeciej*, w niektórych (na przykład przy okazji radykalnych zmian w *Niepokoju*) – nie. Sądzę, że świadczy to o istnieniu zarówno na poziomie autora, jak i podmiotu liryki spójnej koncepcji poezji jako takiej – jakiegoś ideału, do którego przez owe poprawki można próbować dążyć. Ideałem, o którym wielu badaczy już pisało, byłoby uzyskanie maksymalnego wyrazu przy jednoczesnej redukcji słów. Pierwszą, najprostszą funkcją, którą spełniają skreślenia i dopiski byłaby więc funkcja autokorekty. Jak widać na podstawie zaprezentowanego porównania, poeta raczej usuwa słowa, wersy i całe strofy. Znacznie rzadziej zdarza mu się coś dodać. Gdy poprawka wychodzi poza funkcję prostej estetycznej autokorekty i coś dopowiada lub usuwa, tworząc sytuację dialogu pomiędzy kolejnymi wersjami tekstu, możemy mówić o retorycznej funkcji poprawek. Gdyby wyjaśnienie tych zjawisk uciąć w tym miejscu,

¹⁹ M. Sprusiński, Różewicza „*Twarz trzecia*”, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 10, s. 42.

okazałoby się, że Różewiczowska strategia niewiele różni się od strategii dowolnego innego poety. Nasuwa się zatem pytanie o powód wyjątkowości inwariantnej wariantowości. By odpowiedzieć na to pytanie, trzeba spojrzeć na poezję Różewicza jako całość. Jestem zdania, że można ją traktować jako pewną drogę, którą przechodził Logos. W początkowym okresie twórczości sposób mówienia o słowie odsyła do presokratejskich i wczesnochrześcijańskich koncepcji logotycznych, według których słowo ma moc twórczą (zwłaszcza sensotwórczą), jest czymś stałym, pewnym, prawdziwym w znaczeniu *aletheia*. W latach 60. i 70. Różewicz zdaje się inspirować koncepcją Logosu Martina Heideggera. Był to moim zdaniem okres przejściowy, gdyż słowo z lat 90. będzie już słowem recyklingowanym, przeżywającym i wydalającym, słowem „zwątpionym”. Poprawki, które we wstępnej fazie twórczości są dążeniem do Poezji (właśnie tej pisanej wielką literą), w latach późniejszych wydają się zacieraniem śladów, tworzeniem koncepcji poezji jako całości bez centrum. Mielibyśmy tu więc, oprócz funkcji estetycznej i retorycznej, także pośrednio funkcję metapoetycką.

Skoro nie ma centrum, nie może też być kanonu. Przez „kanon” rozumiem tu ustalony zespół dzieł (utworów), który odpowiadałby „wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najcenniejsze”²⁰. Brak kanonu z kolei pośrednio odsyła do kwestii odbiorcy wyobrazonego. Kanon zawsze tworzy się dla czytelnika. Tutaj zmusza się interpretatora do wyboru pomiędzy niekompletnością, niezgodnością lub nawet sprzecznością sensów. Poeta prowadzi tu paradoksalną grę podług reguł tworzonych *ad hoc*. Celem tej gry jest, moim zdaniem, samo obcowanie z poezją, więc entropia reguł nie skazuje nas z góry na porażkę.

Wydawca *Utworów zebranych* Tadeusza Różewicza Jan Stolarczyk w liście do Wojciecha Kruszewskiego pisze, że „według T.R. dopiero wszystkie odmiany tekstu tworzą kompletne dzieło – zatem skończony utwór nie jest całością, a fragmentem ostatnim (...) najbardziej wiarygodnym”²¹. Sądzę, że nie o wiarygodność tu idzie i nie tę kategorię należałoby przykładać do poezji Różewicza. Fragment ostatni zatem nie byłby ani najbardziej wiarygodnym, ani prawdopodobnie też najlepszym. Uświadomiwszy sobie, na czym polega strategia Tadeusza Różewicza, podaje się w wątpliwość hermeneutycznie pojmowany sens i rozumienie. Każdy wiersz staje się podejrzany na skutek konsekwentnej niekonsekwencji pisarskiej poety. Jako predykaty opisujące sens należałoby w pierwszej kolejności wymienić niestałość, ruchomość i płynność. „Można odnieść wrażenie, że Różewicz (...) chodzi między swoimi różnymi tekstami i unieważnia ich granice”²². Bliżej by mu było, jak sądzę, do hermeneutyki śladu. Akt interpretacji jest „próbą aktualizacji zatartego śladu, środkiem walki z mechanizmem lub procesem jego zacierania

²⁰ Słownik terminów literackich, pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1998, 2002, s. 585.

²¹ List od Jana Stolarczyka do Wojciecha Kruszewskiego, Wrocław 10 kwietnia 2002, w posiadaniu adresata. W nawiasie kwadratowym uzupełnienia Kruszewskiego. Fragment w książce tegoż, *Deus...* op. cit. s. 42.

²² I. Górska, *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013, s. 61.

zmierzającym do przekształcenia śladu w tekst czy znak, nawet jeśli wiemy, że to przekształcenie nigdy się nie spełni²³.

Rozpływanie się granic, niestałość sensu lub jego sprzeczność, możliwość proteuszowych zmian prowadzi nas ku pytaniu o tożsamość. Tomasz Burek słusznie, jak sądzę, zalicza Różewicza do rzędu „najbardziej sugestywnych twórców metafory nietożsamości we współczesnej sztuce”²⁴. Tożsamość pojedynczej jednostki konstytuowana jest poprzez odniesienie do doświadczeń innych jednostek. Sama kategoria tożsamości zakłada pewną zmienność w stałości. Osoba jest tożsama sama ze sobą tylko w danym założonym momencie czasowym. Zmienność więc odkrywa tu kolejne pokłady możliwości interpretacyjnych, gdyż domaga się dopytania o kategorię tożsamości. Byłoby to pytanie, jak pisze Stanisław Jaworski, o „drogę Różewicza do Różewicza”²⁵.

Wspominałam już, że jedną z przyczyn, dla których Różewicz posługuje się strategią „stałego nieustalenia”, jest chęć zacierania śladów. Nie możemy z bezwzględnym roszczeniem prawdziwości przesądzać, że obcujemy z tekstem utrwalonym na stałe. Kolejne warstwy nakładają się na siebie, aczkolwiek sądzę, że najlepszym obrazem oddającym ową strukturę nakładania się byłaby spirala. Wiersz chronologicznie pierwszy byłby punktem rozpoczęcia takiej spirali. Każdy kolejny zaś byłby nierozzerwalnie związany z poprzednim, jednocześnie go w jakiś sposób rozwijając i uwzględniając dynamikę sensów.

Zakończyć chciałabym przytoczeniem sprzecznych opinii dwóch badaczy, jako że sprzeczność wydaje mi się wspaniałym narzędziem umożliwiającym namysł nad palimpsestową twórczością autora *Niepokoju*:

„Kiedy więc Marian Stala twierdzi, iż poprzez praktykę przemieszczania własnych utworów i umieszczania ich w nowym sąsiedztwie Różewicz powiada »możecie się cofnąć do moich dawnych wierszy, wszędzie znajdziecie tę samą sygnaturę, to samo centralne zamierzenie – zbudowanie poezji po zagładzie wartości«²⁶, to ja sądzę, iż pragnie powiedzieć coś przeciwnego: »W moich wierszach nie ma żadnego centralnego zamierzenia, są one w ciągłym ruchu... Między moimi utworami dochodzi do negocjacji sensu, w tych negocjacjach nadają sobie one wciąż nowe znaczenia wchodzą w różne relacje i opozycje«²⁷.

Być może to, co najistotniejsze w Różewiczowskiej poezji, dzieje się właśnie w przestrzeni paradoksu i sprzeczności. Z jednej strony zmieniając swe utwory i umieszczając je w nowym sąsiedztwie, publikując rękopisy wraz ze świadectwami i zapisami licznych skreśleń i ingerencji, poeta pozwala nam wejść na swoje terytorium. Z drugiej zaś, widząc konsekwencję tej strategii, możemy odnieść wrażenie, że autor nie zaprasza nas do swej pracowni, lecz ledwie do przedpokoju. Z jednej strony ingerencja w kolejne wersje tekstu jest śladem łatwym do wytropienia, z drugiej zaś mnogość tych śladów uniemożliwia odnalezienie drogi.

²³ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii współczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 23.

²⁴ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza* [w:] „*Twórczość*” 1974, nr 7, s. 100.

²⁵ S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic*, op.cit. s.25.

²⁶ M. Stala, *Cierpiące ciało i śmiertelne słowo. Na marginesie nowej książki Tadeusza Różewicza* [w:] *Dруга strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997 s. 42.

²⁷ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, op.cit., 147–148.

Przyczyn takiego stanu rzeczy szukałabym w przemianach Różewiczowskiej koncepcji Słowa-Logosu oraz słowa-tekstu, wywiedzionej z lektury Martina Heideggera i Jacques'a Derridy, aczkolwiek próba dokładniejszego opisu owych przemian znacznie wykracza poza ramy wyznaczone przez temat niniejszego artykułu i domaga się osobnego opracowania.

Summary
Death will not correct a single line of verse
– on poetic revisions in the work of Różewicz

The article is concerned with changes and alterations made by Różewicz in various editions of *Twarz* and *Twarz trzecia*. It aims to explore the reasons for rather extensive modifications. The first part of the article offers an analysis of the revisions in individual poems, and the second concentrates on the book as a whole. The purpose is to investigate the aesthetic, rhetorical and metapoetic functions of revisions.



Piotr Wrzosek, *Fotografia*