

## Każdy tekst przeżyje święto swego odrodzenia. Różewiczowskie „dzieła w toku”

### 1.

„Z całą pewnością artysta ubiegłych stuleci był bardzo daleki od rozumienia, jakie możliwości interpretacyjne kryje w sobie percepcja jego dzieła. Natomiast współczesny artysta nie tylko ma pełną świadomość tego, co oznacza otwarcie, nie tylko traktuje je jako coś nieuniknionego, ale akceptuje je, czyniąc z niego program twórczy i dokładając starań, aby to otwarcie maksymalnie wykorzystać”<sup>1</sup>

– pisał w *Dziele otwarte* Umberto Eco, dopatrując się nowatorstwa XX-wiecznej sztuki w dążeniu do pozostawiania odbiorcy swobody interpretacji, w zachęcaniu czytelników, widzów lub wykonawców do uczestnictwa w procesie tworzenia. Zamiast dzieł „gotowych”, zamkniętych w raz na zawsze ustalonym przez twórcę kształcie, proponuje ona, zdaniem badacza, twory, którym ostateczną formę nadaje nie autor, ale interpretator<sup>2</sup>. „Dzieło otwarte”

„pod zewnętrzną skończonością zawiera w sobie nieskończoność możliwych lektur (...) ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest (ono) równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty”<sup>3</sup>.

Opisywane przez Eco „dzieła otwarte” są zatem tak naprawdę „zamknięte” albo inaczej: okazują się „otwarte” jedynie z pewnej perspektywy – perspektywy odbiorcy, który za każdym razem na nowo stwarza je w procesie lektury. „Otwartość” ta jest więc cechą nie tyle samego dzieła, które pozostaje „ukończone” i „zamknięte”, ile sposobu odbioru. Sytuuje się ona nie w samym tekście, ale poza nim, w ramach przeżycia estetycznego.

Za kanoniczne „dzieła otwarte” uważał Eco *Ulisses*a i *Finnegans Wake* Joyce’a:

„U Joyce’a poszukiwanie tego rodzaju dzieła sztuki, które mogłoby stać się substytutem świata, zawsze skierowane było w jednym kierunku: od uporządkowanego świata *summis*, który pokazano mu w dzieciństwie, do uniwersum ukazanego w *Finnegans Wake* – uniwersum otwartego, w ciągłej ekspansji i proliferacji, które jednak mimo wszystko musi posiadać pewien moduł porządku, pewną zasadę lektury, pewien wzór, który go zdefiniuje, w końcu: pewną formę”<sup>4</sup>.

Nie ma zatem dzieła całkowicie otwartego. Każdy tekst, aby w ogóle mógł być rozpoznany i odczytany jako sensowny, musi posiadać jakąś (jakkolwiek) organizację.

<sup>1</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 28.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>4</sup> U. Eco, *Poetyki Joyce’a*, tłum. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 21. Rozprawa ta stanowiła początkowo ostatni rozdział pierwszego wydania *Dzieła otwartego*. Eco usunął ją z kolejnych wydań i opublikował osobno.

Co więcej, przeprowadzona przez Eco interpretacja prowadzi do paradoksalnego wniosku, że często im bardziej dzieło jest zamknięte (zwarłe, spoiste), tym bardziej staje się otwarte. O otwartości, tak jak rozumie ją badacz, decyduje bowiem nie liczba stron, ilość przypisów itd., ale skupianie, łączenie, zagęszczanie znaczeń. Efekt ten najlepiej widać w *Finnegans Wake*, gdzie „nieskończona ilość aluzji zawartych w jednym słowie lub wyływających z zestawienia dwóch słów umyka czytającemu”<sup>5</sup>.

## 2.

Istnieje jednak rodzaj pisarstwa, które niewątpliwie zasługuje na miano „otwartego”, mimo iż nie mieści się w definicji Umberto Eco. Jego istotę najlepiej oddaje określenie „dzieło w toku”. Co prawda pojawia się ono niekiedy w pracach teoretycznoliterackich, trudno jednak znaleźć jakąś dokładną jego definicję. Używane jest bowiem nieprecyzyjnie, najczęściej w zastępstwie innych terminów, takich jak metatekstowość czy autotematyzm. Warto je zatem uściślić, by sformułować przynajmniej wstępną, roboczą definicję zjawiska, które stanowi przedmiot tych rozważań.

Przez „dzieła w toku” rozumieć należy takie teksty, które w przeciwieństwie do statycznych, unieruchomionych w „niepowtarzalnej istocie” „dzieł otwartych” sugerują przede wszystkim własną procesualność. Podważają tym samym „zewnętrzną skończoność”, której konieczność postulował Eco. Innymi słowy: dążą do otwarcia progresywnego, zawsze zakładającego możliwość dopisania, uzupełnienia bądź przeciwnie – skreślenia. Dlatego nie są one nigdy dziełami „gotowymi”, jakimi były „otwarte” powieści Joyce’a. Ich realizacja okazuje się bowiem zawsze niewiadomą, ewentualny „koniec” – jedynie kwestią arbitralnej i chwilowej decyzji, a nie etapem, na którym utwór zyskuje ostateczny kształt.

Definicję tę łatwiej będzie zrozumieć, jeśli odwołamy się do przykładów. Szczególnie wielu dostarcza twórczość Tadeusza Różewicza, który w *Przyroście naturalnym*, otwierającym *Teatr niekonsekwencji*, pisał:

„Dramat »bez końca«. Nie chcę »kończyć« tej sztuki (...) nawet sztuki Witkacego i Gombrowicza mają koniec. Moje sztuki nie mają końca”<sup>6</sup>.

Podobnych deklaracji autora można przytoczyć więcej: „Trzeba skończyć ten wiersz – myślę – ale czy wiersz ma »koniec«? Oto jest pytanie. Wiersz jest nieskończony”<sup>7</sup>; „moja praca nad *Aktem przerywanym* nie doprowadziła do realizacji pomysłu”<sup>8</sup>; „Przerywam robotę w środku. Czy w środku? Tak się mówi. Ale czy to aby jest środek wiersza? A może to »koniec«?”<sup>9</sup>.

Wypowiedzi te wyraźnie podkreślają procesualny charakter tekstów, a tym samym kierują naszą uwagę na „otwartość” innego rodzaju niż ta, o której mówił Eco.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 145. Eco podaje przykład słowa „sansglorians”, które da się rozłożyć między innymi na „sans”, „sanglot”, „gloria”, „glory”, „glorians”, co z pewnością nie wyczerpuje wszystkich możliwości. Wiele odnośników ma także neologizm „Jungfrau Messongebuch” (Jung, jungfrau, Freud, fraud, message, song, mensonge itd...).

<sup>6</sup> T. Różewicz, *Teatr*, Kraków 1988, t. 1, s. 427.

<sup>7</sup> Idem, *Proza*, Wrocław 1973, s. 541–542.

<sup>8</sup> Idem, *Teatr*, t. 1, op. cit., s. 385.

<sup>9</sup> Idem, *Proza*, op. cit., s. 512.

Różewicz sugeruje, że utwory przez niego pisane są „otwarte” nie dlatego, że pozostawiają odbiorcy swobodę interpretacji, ale dlatego, że cały czas istnieją jako niegotowe, pozostają w fazie tworzenia.

Wyznania te mogą budzić jednak wątpliwości. Przede wszystkim – czy można wierzyć poecie tak często zwodzącemu czytelników, utrudniającemu interpretację i programowo głoszącemu niekonsekwencję? Ponadto – co jest istotnym problemem teoretycznym – czy można inaczej niż tylko metaforycznie mówić o procesualności tekstu literackiego?

W odpowiedzi na te wątpliwości pomocne może być wprowadzone przez Teresę Dobrzyńską pojęcie ramy tekstowej. Autorka definiuje ją jako różne sygnały wyznaczające granice danego tekstu:

„Operacją najwyższej wagi przy odbiorze i analizie wszelkiego rodzaju wypowiedzi jest odczytanie sygnałów, których istnienie sprawia, iż dany obiekt przedstawia się jako pełny, pojedynczy tekst (...) Tak więc zarówno odbiór tekstu, jak i jego analiza strukturalna niemożliwe są bez odczytania »ramy«”<sup>10</sup>.

Na podstawie rozważań Dobrzyńskiej można wysnuć wniosek, że opisywana przez nią „rama” to tak naprawdę co najmniej trzy różne zjawiska.

Po pierwsze, może być ona sygnałami początku i końca w sensie semantycznym. Typ ten możemy przedstawić, porównując wiersz Czesława Miłosza pod tytułem *Im więcej* z Różewiczowskimi *Białymi groszkami*:

„Im więcej razy na dzień jesteś znieważony,  
Im śmieszniejsze na ciebie wkładają korony  
I krzyczą urągając: pokaż swoją siłę,  
Albo liczą cię między pamiątki niebyłe,  
Im więcej żalu, drwiny, gniewu, oskarżenia,  
Bo słowo twoje z miejsca nie ruszy kamienia,  
Tym bardziej pewnym mogę być jednego:  
Że ty jesteś, zaiste, Alfą i Omegą”<sup>11</sup>.

O spójności wiersza Miłosza decydują głównie sygnały łączące zdania: *i*, *albo*, *bo* oraz paralelizmy: „im więcej razy...”, „im śmieszniejsze korony...”, „im więcej żalu...”. W ten sposób kolejne wersy wynikają z wcześniejszych i zapowiadają następne. Usunięcie któregośkolwiek z nich spowodowałoby syntaktyczną niespójność i zaburzyło porządek rymów. Jednak tekst ten jest „zamknięty”, to znaczy pozostaje semantyczną całością, przede wszystkim dlatego, że ostatnie zdanie puentuje na zasadzie kontrastu to, co zostało zawarte w poprzednich. „Znieważą”, „śmieszne korony”, „urągania” są przeciwstawione postawie paradoksalnej wiary, która zwycięża na przekór wątpliwościom i zwątpieniu. Tym samym zostaje ustanowiona wyraźna granica, będąca sygnałem, że właśnie w tym miejscu tekst się kończy.

<sup>10</sup> T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974, s. 5.

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Poezje*, Paryż 1987, s. 147.

W wierszu Różewicza natomiast brak podobnej granicy:

„20 sierpnia wyszła z domu  
i nie powróciła  
osiemdziesięcioletnia staruszka  
chora na zanik pamięci  
ubrana w granatową sukienkę  
w białe groszki  
ktokolwiek wiedziałby  
o losie zaginionej  
proszony jest”<sup>12</sup>.

Przekaz zostaje w tym momencie urwany, dzięki czemu wiersz staje się „otwarty”.

O braku zakończenia semantycznego decyduje złamanie konwencji językowej, która wymaga konstrukcji frazeologicznej: „proszony o coś”. Różewicz w rozmowie z Konstantym Puzyną określił *Białe groszki* w taki sposób: „To zwykły zapis komunikatu radiowego, tylko w pewnym miejscu ja go przeciąłem, jakby podciąłem mu żyły (...) gdybym ich nie przeciął (...) byłby to zwykły komunikat”<sup>13</sup>. Zabieg ten jest zatem istotnym elementem wierszotwórczym. Rozdzwięk między graficznym końcem a oczekiwaniami czytelnika, który spodziewa się konwencjonalnej formuły komunikatu o zaginięciu, stwarza „sytuację dramatyczną”, dzięki której zapis zwykłej radiowej informacji staje się poezją.

Rama tekstowa może mieć także charakter kompozycyjny. Ustanawiana jest w tym wypadku przez konsekwencję fabularną i porządek wydarzeń świata przedstawionego. W najbardziej oczywistych przypadkach składają się na nią morały, puenty, apostrofy lub inne konwencjonalne formuły początkowe i końcowe (typu „dawno, dawno temu” albo „i żyli długo i szczęśliwie”). Tak rozumiana rama najbardziej widoczna jest w literaturze ludowej (baśnie, podania), a także w tradycyjnych gatunkach wysokich, takich jak epos czy tragedia. W eposie może nią być otwierające utwór wezwanie do muzy, bóstwa lub, jak to ma miejsce w *Eneidzie*, przedstawienie tematu: „Orzęz opiewam i męża, co losem z Troi wygnany płynie do Italii, zmierzając ku brzegom Lawinium”<sup>14</sup>.

Każdy gatunek literacki podlega w mniejszym lub większym stopniu działaniu jakiejś konwencji w zakresie wyznaczania ramy tekstowej. Oczywiście, jak wszystkie konwencje, także i te stanowią zjawiska historyczne, ściśle związane z obowiązującymi stylami i modami. Stąd, gdy odczuwane są już jako archaiczne, dążenie do ich parodiowania, a z czasem – całkowitego zniesienia.

Wyraźnie parodystyczny charakter mają na przykład rozwiązania fabularne wielu utworów Gombrowicza. W *Zbrodni z premedytacją* jest to odwrócenie typowego modelu powieści sensacyjnej. Zamiast tradycyjnego schematu, w którym detektyw, łączyąc fakty, dochodzi do rozwiązania zagadki, w opowiadaniu tym do poszlak dorabia się zbrodnię.

<sup>12</sup> T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 259.

<sup>13</sup> *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej* [w:] S. Burkot, Różewicz, Warszawa 1987, s. 213.

<sup>14</sup> Wergiliusz, *Eneida*, tłum. W. Markowska, Warszawa 1970, s. 18.

W *Ferdydurke* z kolei uwikłany w romans bohater zamiast, jak przystało na romantycznego kochanka, uciec z wybranką, sam przed nią ucieka.

W podobny sposób od klasycznego modelu epiki odchodzący w XVIII wieku nowatorskie powieści Sterne'a, szczególnie zaś *Tristram Shandy*, którego przedmowę umieścił autor w połowie III księgi, natomiast inwokację na końcu ostatniego rozdziału. Powieść ta liczy dziewięć ksiąg. Sterne deklarował, że zamierza napisać ich aż osiemdziesiąt, co należy traktować oczywiście jako żart, niemniej znaczący, świadczący bowiem o świadomie swobodnym podejściu do materii pisarskiej. Otóż według Sterne'a początek i koniec nie są czymś podlegającym raz ustanowionym konwencjom. Pisarz nie powinien kierować się narzuconymi przez nie regułami, a twórca ma prawo zaczynać i kończyć w taki sposób, w jaki sam zdecyduje.

Odrzucanie obu typów ramy tekstowej nie jest, jak widać, czymś wyjątkowym, wpisuje się ono w historycznoliteracki proces rezygnacji ze starych konwencji i zastępowania ich nowymi. W przypadku Sterne'a jest to przejście od powieści klasycznej, opartej na akcji, do dzieła fragmentarycznego, zbioru luźno połączonych epizodów. Koncepcja ta, początkowo nowatorska, znalazła wkrótce licznych naśladowców i kontynuatorów. Podobnie ciągłe parodiowanie schematów fabularnych przez Gombrowicza uznano z czasem za jeden z głównych wyznaczników jego stylu.

Różewicz idzie w swoich eksperymentach jeszcze dalej. Zależy mu na całkowitym zniesieniu ramy, a co za tym idzie – na osiągnięciu wrażenia, że tekst, jako wciąż powstający, jest pozbawiony jakiegokolwiek, nawet fizycznego, końca.

Zamiar taki uniemożliwia jednak trzeci rodzaj ramy delimitacyjnej, którego żadna forma otwarta nie potrafi przekroczyć. Jest nim właśnie fizyczna granica tekstu. Dlatego, jak pisze Teresa Dobrzyńska:

„»Tekst otwarty« mimo wszystko może być rozpoznawany i traktowany jako tekst całościowy (...) termin »forma otwarta« dotyczy tylko pewnych płaszczyzn tekstu, nigdy zaś jego całości. Delimitatory są koniecznymi składnikami struktury dzieła literackiego”<sup>15</sup>.

Rzeczywiście, nawet najbardziej „otwarte” sztuki Różewicza funkcjonują przecież, wbrew deklaracjom autora, jako książki. Mają ustalony kształt, wyraźny początek i koniec, zajmują określoną liczbę stron. W tym ostatecznym rozumieniu, nawet jeśli istnieją w kilku wersjach, nie są one zatem ani „otwarte”, ani „nieskończone”. Autor *Kartoteki* nie tworzy więc dzieł w toku, ale „dzieła w toku”. Dzieło w toku, rozumiane dosłownie (bez cudzysłowu), istnieje bowiem tylko jednorazowo – w trakcie pisania. W tym sensie każdy utwór literacki, nim zostanie skończony i oddany do druku, jest dziełem w toku. Niektóre teksty jednak, w tym wiele sztuk i wierszy Różewicza, chcąc takimi pozostać. Sprawiają wrażenie, że wciąż są pisane i nigdy nie zostały dokończone. Mamy zatem do czynienia z mistyfikacją, gdyż mogą one jedynie imitować proces nieustannego tworzenia i udawać własną niegotowość.

Wiadomo bowiem, że Różewicz przez wiele lat pracował choćby nad *Przyrostem naturalnym*. Nie jest on z pewnością pierwszą, roboczą wersją planowanej sztuki.

---

<sup>15</sup> T. Dobrzyńska, op. cit., s. 8.

Zatem jeśli, jak pisze autor, jego sztuki „nie mają końca”, to jedynie potencjalnie. Faktycznie dostępne są nam bowiem zawsze jako „gotowe”, to znaczy dane w finalnej, aktualnej postaci<sup>16</sup>.

### 3.

Można wyróżnić kilka sposobów, za pomocą których pisarz dąży do osiągnięcia efektu „dzieła w toku”. Jednym z nich jest stylizowanie tekstu na brudnopis, notatkę bądź pamiętnik z procesu tworzenia. Do tej kategorii można zaliczyć między innymi *Przyrost naturalny*, *Akt przerywany*, *Czytanie*, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* czy *Zamek na łodzi (Notatka z lutego 1962 roku)*. We wszystkich tych utworach efekt finalny został pomyślany jako prezentacja pewnego etapu pracy nad niezrealizowanym dziełem. Są one wyrazem twórczego niespełnienia i rezygnacji. Autor, stale obecny w procesie ich powstawania, wprost przynaję się do porażki. Ogarnięcie materiału i doprowadzenie tekstu do ostatecznego kształtu okazuje się niemożliwe. Jedyne, co można zrobić, to pozostawić po nieudanych dziele ślad w postaci jego „biografii”, na którą składają się luźne pomysły, plany, refleksje.

Określenie „biografia” pojawia się w podtytule sztuki *Przyrost naturalny*. Utwór rozpoczyna się niczym pamiętnik:

„Dzisiaj, dnia 31 października 1966 roku, jestem bliski rezygnacji. Nie mam już chęci i potrzebnej energii, nie wierzę w potrzebę powołania do życia tej sztuki. Od kilku tygodni praca nad tym widowiskiem to rozdarcie i odchodzenie. Ilość notatek, wycinków, szkiców, scen, ilość poszczególnych elementów widowiska rośnie bez przerwy”<sup>17</sup>.

Fragmenc ten uświadamia, że tytuł utworu można rozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze w odniesieniu do jego tematyki, czyli „rośnięcia żywej masy”, po drugie – jako komentarz do samego tekstu. W tym sensie *Przyrost naturalny* jest niekontrolowanym przyrostem notatek, pomysłów i luźnych komentarzy, których nie da się złożyć w spójną całość. Różewicz prezentuje zaledwie kilka scen, powołuje się na Czechowa i Becketta, przytacza fragment z *Lorda Jima*. Pisze, jak mógłby wyglądać *Przyrost*, gdyby został napisany. Czytelnik ma tu być świadkiem powstawania sztuki, jej dorastania. Nie istnieje ona bowiem, podobnie jak i inne „biografie”, jako całość.

Ważną rolę we wszystkich tego typu utworach odgrywają różne sygnały uwierzytelniające autentyczność „brudnopisu”. *Czytanie* na przykład rozpoczyna się podaniem,

<sup>16</sup> Sprawa komplikuje się, gdy uświadomimy sobie, że takie rozwiązanie problemu zmusza nas do przyjęcia pewnego (zawsze arbitralnego!) kryterium oceny momentu, w którym kończy się pisanie, a dzieło możemy uznać za „gotowe”. Założenie, że momentem tym jest oddanie do druku i publikacja, wydaje się najbardziej przekonujące, jednak można podać wiele argumentów świadczących na jego niekorzyść. Wystarczy dwa przykłady, by zrozumieć słabe strony takiego rozumowania: 1) Często mamy kłopoty z ustaleniem pośmiertnej spuścizny autora. Czy i które spośród ewentualnych notatek (uzupełniających własne teksty) i korekt już napisanych dzieł uwzględnić, a których nie? Przyjmuje się, że wybieramy ostatnią. Może być jednak tak, że odnajdziemy dwie wersje (lub więcej) jednego tekstu bez żadnej daty. 2) Wersja „ostateczna” (ostatni zapis dokonany za życia autora) zostaje odnaleziona, ale okazuje się artystyczną pomyłką. Którą więc opublikować: ostatnią (gorszą) czy wcześniejszą, lecz lepszą? Wątpliwości te jedynie sygnalizują, gdyż zależy mi przede wszystkim na uchwyceniu zjawiska „dzieła w toku” jako pewnej praktyki pisarskiej.

<sup>17</sup> T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, op. cit., s. 419.

niczym w dzienniku, dokładnej dacie: „6 VII 1970 w pociągu pośpiesznym Warszawa – Wrocław. Czytam Wiktora Szklowskiego”. Mniej precyzyjny jest Różewicz w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, niemniej i w tym przypadku podaje datę: „Siedziałem przy biurku. Na ścianie był kalendarz. Tak, to jest rok 1959”.

Za pomocą podobnych zabiegów „dzieła w toku” usiłują podważyć i przekroczyć granicę między fikcją a prawdą, literaturą a dokumentem, wreszcie – procesem tworzenia a aktem stworzenia dzieła, stając się „osobliwym połączeniem tekstualności i empiryczności, kreacyjności i autobiograficzności”<sup>18</sup>, a zatem czymś w rodzaju „życiopisania” Stachury. Czyż „teatru wewnętrznego”, o którym pisze Różewicz w *Przyroście naturalnym*, nie można rozumieć między innymi jako niemal automatycznego zapisu procesów zachodzących w umyśle autora w trakcie tworzenia?<sup>19</sup>

Kolejnym sposobem osiągnięcia efektu „dzieła w toku” jest pozostawianie tekstów lub ich fragmentów w kilku wariantach, jakby autor próbował różnych pomysłów naraz i nie zdecydował się jeszcze na wersję ostateczną. W *Akcie przerywanym* pierwsza scena rozpoczyna się aż trzykrotnie, za każdym razem zrealizowana jest w inny sposób. Najpierw w *Didaskaliach i uwagach*, które są jakby pierwszym szkicem, jeszcze nieoszlifowanym, pełnym dygresji i krytycznych uwag na temat pisanego tekstu. Wersja druga, oznaczona już jako *Scena 1*, to prawie dokładne powtórzenie poprzedniej, pozbawione jednak elementów polemicznych, sprowadzone do niemal tradycyjnych didaskaliów. Następnie, po słowach: „zaczniemy więc przedstawienie”, znów następuje *Scena 1*. Jest ona tym razem, w przeciwieństwie do dwóch wcześniejszych realizacji, oparta wyłącznie na monologu Dziewczyny.

Podobnie postąpił Różewicz z fragmentem sceny drugiej. Chodzi o moment, gdy na scenie ukazuje się długo oczekiwany Konstruktor. Autor pyta nagle samego siebie: „co teraz robić?” i „natychmiast”, jakby z braku lepszych pomysłów, zaczyna bawić się w różne rozwiązania tej sceny:

„W »awangardowym« teatrze na scenę (drugimi drzwiami) wpadłby Konstruktor w szlafroku z nogą w gipsie na temblaku (...) Po pięciu minutach zjawiłby się Komisarz. Zaczęłyby się rozmowy, dialogi, telefony itd.”<sup>20</sup>

Po wersji „awangardowej” Różewicz próbuje dowcipnego rozwiązania w duchu teatru „surrealistycznego”, w którym to – według niego – „na wezwanie gosposi zstąpiłby z nieba Michał Archanioł na czele zastępów anielskich. W złotej zbroi. Z ognistym mieczem w dłoni”. Na jego znak Konstruktor wyjeżdża na wózku z nogą w gipsie o długości „około dwóch metrów”.

<sup>18</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 285.

<sup>19</sup> Na problem zacieranania przez Różewicza granic między literaturą a tym, co pozaliterackie, zwrócił uwagę Tomasz Burek w tekście *Nieczyste formy Różewicza* („Twórczość” 1974, nr 7, s. 99–109). Zdaniem badacza charakterystyczne dla twórczości tego pisarza są „działania prowadzące poza literaturę, przenoszące poezję w nie-poezję” (s. 100). W tym sensie „nieczyste formy” są przykładem literatury „otwartej”. Polegają one bowiem na wykorzystywaniu w utworze nieliterackich form wyrazu, takich jak informacja prasowa, brulionowa notatka, felieton, wywiad, reportaż itd.

<sup>20</sup> T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, op. cit., s. 401.

Różewicz wyraźnie kpi sobie z różnych szkół artystycznych. Jednak jego dowcipne zabiegi nie powinny mylić. Nie chodzi mu wyłącznie o bez troskę zabawę w pisanie. Sam w innym miejscu ostrzega, żeby nikogo nie zmyliła dowcipna forma jego rozważań. To, co na pierwszy rzut oka wydaje się jedynie grą literacką, można traktować także jako przemyślany zabieg demonstrujący specyficzną strategię tekstualną, polegającą na konsekwentnym pozostawianiu utworów w wielu wariantach, na rezygnacji z wersji ustalonej, ostatecznej. W efekcie *Akt przerywany* pozostaje „nienapisanym” „dziełem w toku”.

W krótkim opowiadaniu *Przed sezonem i po sezonie* Różewicz imituje niegotowy charakter tekstu, umieszczając niektóre fragmenty w nawiasach. Funkcjonują one jako warianty i podobnie jak w *Akcie przerywanym* sugerują, że autor nie zdecydował się jeszcze na ostateczną redakcję tekstu:

„Zauważył białą nić, która (snuła się) świeciła nad miedzą (...) na horyzoncie leżała sztywna czarna krecha lasu (na widnokregu) (...) (Henryk szedł teraz rowem) Henryk położył się między żytami”.

Nie tylko pojedyncze słowa i zdania traktuje autor jako warianty. Także całe akapity mogą być wersją poboczną:

„(Przyjechał na wieś z wyraźnie określonym zadaniem, które narzucił sobie spacerując po ulicach miasta. Trudno jest powiedzieć, o co mu chodziło)”<sup>21</sup>.

Oba przykłady świadczą o tym, że „dzieła w toku”, nawet jeśli jedynie imitują zapiski brulionowe, to – podobnie jak prawdziwe rękopisy – otwierają przed pisarzem nieograniczone możliwości przepisywania i poprawiania wciąż powstającego dzieła. Następujące uwagi można równie dobrze odnieść do „otwartych” form Różewicza: „rękopis utworu stanowi dla jego autora ciągłe, kategoryczne zaproszenie do podjęcia pewnej »gry« z otwartością jego formy (...) nieograniczone możliwości »gry« polisemicznymi strukturami”<sup>22</sup>.

Zdarza się także, że Różewicz oprócz wersji drukowanych włącza do wydań tekstów rękopisy. Tak jest na przykład w zbiorze *Proza* z 1973 roku, gdzie przedrukowano 8 stron odręcznych notatek autora. Trzy strony to robocza wersja *Cmentarzyka okresu małej stabilizacji*. Ponadto także fragment *Apocalipsis cum figuris*, autograf i małe fragmenty o tytułach *Balon*, *Synowie* i *Ubogi*. Wszystkie te teksty mają swoje drukowane odpowiedniki, przez co *Proza* staje się nie tyle zbiorem gotowych utworów, ile raczej historią pracy nad nimi. Podobnie postępuje Różewicz jeszcze wielokrotnie, między innymi wysyłając do jednego z numerów „*Twórczości*”<sup>23</sup> obok wersji finalnych także dwie w rękopisie czy publikując bibliofilską *Historię pięciu wierszy*.

Praktyka ta doczekała się najpełniejszej realizacji w tomie *nożyk profesora*, w którym każdy wiersz uzupełniony jest o podobiznę rękopisu, oraz w *Płaskorzeźbie*, gdzie wszystkie

<sup>21</sup> Oba fragmenty cytuję z wydania: T. Różewicz, *Proza*, Wrocław 1973. Pierwszy z nich przywołał także Ryszard Nycz w *Sylwach współczesnych*, pisząc, iż „opowiadana historia staje się tutaj historią opowiadania, w której perypetie realizacji wypowiedzi, błędy i odkrycia słowne, możliwości stylistyczno-tematycznych wyborów, wątpliwości piszącego, przerywanie działalności dyskursywnej – pełnią rolę tradycyjnych składników fabularnych”. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 18.

<sup>22</sup> C. Rowiński, *Rękopis jako forma „dzieła otwartego”* [w:] *Ecriture / pisanie*, pod. red. Z. Mitosek i J. Lichańskiego, Warszawa 1995, s. 106.

<sup>23</sup> „*Twórczość*” 2000, nr 10.



utwory znalazły się w dwóch, nieraz całkiem odmiennych wersjach. W obu wypadkach otrzymujemy zatem dwa różne zbiorki – jeden w wersji „roboczej”, drugi w „oficjalnej”. Czy ostatecznej? Trudno powiedzieć, ponieważ właśnie tę „ostateczność” Różewicz podważa, prowokując do postawienia pytania, co tak naprawdę oznacza stwierdzenie, że utwór jest „gotowy” i kiedy może zostać za takowy uznany. Jak zauważa Edward Kasperski, na pytanie to trudno udzielić zadowalającej odpowiedzi:

„Uznanie, że utwór jest »gotowy«, zależy przede wszystkim od samego autora (choć może zależeć również od krytyka, wydawcy, cenzora, słowem, od czytelnika innego niż sam autor), jest jego mniej czy więcej swobodną decyzją, którą w rzeczywistości trudno powiązać z jakimiś ograniczeniami powstającymi w obrębie samego dzieła, z koniecznością lub przymusem wyłaniającymi się w toku pracy nad nim, z jego właściwościami”<sup>24</sup>.

Nie tyle zatem jakaś wpisana w tekst „gotowość”, „skończoność”, ile raczej arbitralna decyzja autora każe uznać tekst za „ostateczny”. Fakt ten rodzi wątpliwości, które badacz wyraził w formie pytań, a więc z zastrzeżeniem, jako ewentualność:

„Dlaczego (...) nie przyjmując, że struktura artystyczna (...) nigdy w istocie rzeczy nie jest ostatecznie gotowa? Dlaczego nie przyjmując, że jest ona z samej swej istoty czymś nieostatecznym, niedomkniętym, nieszczelnym, luźnym, przypadkowym i dysonansowym?”<sup>25</sup>.

Różewicz mówi bardziej zdecydowanie: skoro „koniec” pisania zależy od decyzji autora, to także zaniechanie ukończenia, rezygnacja z tworzenia dzieł „gotowych” i „zamkniętych”, jest wyłącznie wyborem pisarza.

Kolejny rodzaj „dzieł w toku” wyznacza metoda, którą Andrzej Skrendo określił jako „poetykę powtórzenia” lub „dublowania”. Charakteryzuje się ona „swobodą dysponowania własnymi wierszami, które można układać w nowe konfiguracje (...) swobodą »manipulowania« kształtem tekstów: wyrwaniem fragmentów i traktowaniem ich jako osobnych całości, poprawianiem stylistyki, zmienianiem kolejności zdań, skreślaniem lub (rzadziej) dopisywaniem”<sup>26</sup>.

Interesujące pod tym względem są zmiany, które Różewicz wprowadza w kolejnych wydaniach tomików, polegające bądź na eliminacji niektórych wierszy (na przykład wydanie *Niepokoju* z 1947 roku liczyło 54 wiersze, natomiast w wydanych dziesięć lat później *Poezjach zebranych* przedrukowano już tylko 40), bądź na dodawaniu nowych, jak na przykład w zbiorach *Twarz* (1964) i *Twarz trzecia* (1968). Poeta często także umieszcza w kolejnych wydaniach zupełnie nowe wersje utworów. I tak na przykład *Dwa wyroki*, *Ocalony*, *Uczeń czarnoksiężnika* – pochodzące z tomu *Ocalony* – doczekały się kolejnych odstępów w następnych zbiorach poezji.

Ten typ „dzieła w toku” uświadamia, iż w wypadku twórczości Różewicza fakt publikacji nie oznacza wcale końca pracy nad tekstem, który cały czas może rozwijać się w wyobraźni pisarza i zostać wykorzystany ponownie, zarówno jako część nowej całości, jak i osobny utwór. Nawet jeśli zmiany, jakich dokonuje autor, ograniczają się jedynie

<sup>24</sup> E. Kasperski, *Istota genezy. Idiom tekstu i redakcja przeszłości* [w:] *Ecriture / pisanie*, op. cit., s. 85.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> A. Skrendo, op. cit., s. 113.

do wymiany pojedynczych słów, to uzyskany efekt jest i tak często odległy semantycznie od pierwotnej realizacji: „Nawet jedno słowo zmienia barwę wypowiedzi. Może zmienić sens utworu” – podkreśla Różewicz<sup>27</sup>.

Również sama zmiana kontekstu automatycznie przekształca sens wędrujących autocytatów. Nawet dosłownie powtórzony tekst nigdy nie jest tym samym, czym był jako „oryginał”. Różewicz chętnie wykorzystuje tę grę powtórzenia i różnicy, by wydobywać z własnych tekstów wciąż nowe znaczenia. I tak przemilczenie pytania Hamleta co innego oznacza w *Streszczeniu* – intymnym wierszu o lekturze Szekspira, a co innego w *Non stop shows* – poemacie o kryzysie współczesnej kultury. W drugim z tych utworów staje się ono najkrótszą i pełną ironii definicją cywilizacji drugiej połowy XX wieku.

Na dobrą sprawę żadnego z utworów Różewicza nie można uznać za w pełni skończony, skoro autor ciągle je poprawia i przepisuje nawet po wielu latach od pierwszej publikacji. Najlepszym potwierdzeniem tego jest fragment odczytu, który poeta wygłosił po otrzymaniu doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego:

„Czytam na przykład wiersz *Pożegnanie* (...) w ciągu lat zmieniłem rezedę na lawendę... niedawno – skreśliłem rezedę, wpisałem lawendę, ale po kilku miesiącach skreśliłem lawendę i przywróciłem rezedę”.

Ideę „dzieł w toku” realizują wreszcie „książki podwójne”. „Dzieło zamknięte” z definicji powinno być bowiem czymś „pojedynczym”, zrealizowanym tylko raz w określonym kształcie. W miejsce tej pojedynczości pary tekstów, takie jak *Płaskorzeźba*, zawsze *fragment* i zawsze *fragment. recykling* czy *Kartoteka i Kartoteka rozrzucona*, przybierają formę dualną i pozostają otwarte na dalszy rozwój – wersję trzecią, czwartą i kolejne, gdyż jak zauważa Andrzej Skrendo: „podwojenie nie wyjaśnia się zgodnie z wzorem relacji wydanie pierwsze – wydanie drugie, lecz opiera się na idei recyklingu, czyli uzupełnienia, przetworzenia i rekontekstualizacji. Idea fragmentu to (...) idea pozostająca w opozycji do Przybosa marzenia o całości”<sup>28</sup>.

*Kartoteki rozrzuconej* rzeczywiście nie można nazwać jedynie „wznowieniem”, wydaniem poprawionym – zbyt różni się bowiem od pierwowzoru. Nie sposób także traktować jej jako tekstu całkowicie nowego i odrębnego – za bardzo przypomina wersję z roku 1958. Jedynym wyjściem jest uznanie jej za kolejną odsłonę, rodzaj intrygującego suplementu, który zastępuje na szczególną wagę.

#### 4.

*Kartoteka rozrzucona* powstała w listopadzie 1992 roku. To wtedy Różewicz odbył wraz z aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu dziesięć prób, na podstawie których napisał opublikowany dwa lata później w „Dialogu” dramat. Próby te polegały w dużej mierze na improwizacji. Autor nie narzucał własnej interpretacji tekstu, zachęcał wręcz do tego, by sztuka powstawała na scenie, jako efekt współpracy całego zespołu. W ten sposób zrealizowano między innymi *Szum informacyjny*: „Aktorzy przynoszą

<sup>27</sup> T. Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997, s. 145.

<sup>28</sup> A. Skrendo, op. cit., s. 328.

własne poranne gazety. Spacerują po scenie i czytają to, co wydaje im się ciekawe<sup>29</sup>. Nie istniał ani określony plan pracy, ani tym bardziej ustalony cel, do którego kolejne spotkania powinny zmierzać. Każde miało być premierą, osobnym, niepowtarzalnym spektaklem.

Proces powstawania *Kartoteki rozrzuconej*, rozpoczęty serią prób w teatrze, a zakończony publikacją dramatu, miał niewiele wspólnego z typową pracą pisarza. Eksperymentalna metoda zastosowana przez Różewicza zdecydowała przede wszystkim o charakterze końcowego zapisu, będącego z konieczności jedynie wyborem fragmentów przedstawień: „nie mogę »spisywać« ex post tego, co istnieje na taśmie filmowej” – pisze autor, podkreślając niekompletność i niesamodzielną tekst, który jest zaledwie jednym z wielu możliwych wariantów utrwalenia ulotnych i nieprzekładalnych na język literatury happeningów.

Materiałem tego zarazem teatralnego i literackiego eksperymentu była oczywiście pierwsza *Kartoteka*, potraktowana jednak swobodnie – niczym partytura, punkt wyjścia do improwizacji, w trakcie których cały zespół miał prawo do uwag i własnych propozycji. Przedsięwzięcie to miało bowiem na celu, jak pisze Maria Dębicz, „rozbitcie (rozrzucenie) i złożenie na nowo tekstu, żeby zbadać, sprawdzić wytrzymałość starych struktur dramaturgicznych”<sup>30</sup>.

O decyzji ponownego zmierzenia się z *Kartoteką* zdecydowała z pewnością krytyczna ocena wystawiona przez autora dotychczasowym inscenizacjom utworu. Różewicz zarzucał reżyserom przede wszystkim zbyt kurczowe trzymanie się tekstu, lekceważenie zawartych w didaskaliach sugestii, które zachęcały do „otwarcia” inscenizacji, włączenia do niej elementów przypadku i chaosu:

„Bohater nasz często przestaje być bohaterem opowiadania i zastępują go inni ludzie, którzy są również bohaterami. Wiele osób biorących udział w tej historii nie odgrywa tu większej roli, te, które mogły odgrywać główne role, często nie dochodzą do głosu, lub mają mało do powiedzenia”<sup>31</sup>.

Konsekwentne kierowanie się tymi wskazówkami sprawiło, że nowa wersja znacznie różni się od pierwowzoru. Jest przede wszystkim nieco dłuższa. Co prawda z niektórych scen Różewicz zrezygnował<sup>32</sup>, ale dodał wiele nowych, takich jak *Bazar*, *Szum informacyjny*, *Sejm*, *Salon Warszawski*, a także wierszowany *Prolog* i kończący utwór *Sen*.

Fragmenty przeniesione ze starej *Kartoteki* stanowią w sumie około połowę tekstu. Zostały jednak ułożone w zupełnie innej kolejności. I tak na przykład scena z Olgą i czytaniem gazety, która następuje w *Kartotece* bezpośrednio po wizycie rodziców i rozmowie z sekretarką, w *Kartotece rozrzuconej* znajduje się dalej, po wierszu o Heli i artykule o Gombrowiczu. Z kolei wykład ojca o życiu, zwierzenia Bohatera o dziecięcych marzeniach i fragment z *Wroną* zostały przesunięte prawie na sam początek.

<sup>29</sup> M. Dębicz, *Notatki z prób „Kartoteki rozrzuconej”* [w:] T. Różewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997, s. 148.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>31</sup> T. Różewicz, *Teatr*, t. 1, op. cit., s. 69.

<sup>32</sup> Do nowej *Kartoteki* nie weszli między innymi Pan z przedziałkiem i Tłusta kobieta oraz Kelner i Stary górnik z *Odmian tekstu*.

Jedynie dwie sceny: rozpoczynające utwór wejście rodziców i dialog z sekretarką oraz zamykająca całość rozmowa z dziennikarzem pozostały na swoich miejscach. W efekcie tak swobodnego potraktowania materiału powstała zupełnie nowa kompozycja, która jednak wbrew temu, co sugeruje tytuł, nie jest ani chaotyczna, ani przypadkowa. *Kartoteka* różni się bowiem od klasycznie zbudowanych dramatów, w których kolejne sceny łączą się przyczynowo, tym, że nie ma w niej tradycyjnie rozumianej akcji. Jest ona zbiorem luźno powiązanych elementów, które można układać w dowolny sposób, za każdym razem wydobywając nowe znaczenia.

Wyrzucanie scen, zamienianie ich miejscami i zastępowanie innymi to najbardziej zauważalne innowacje, jakich dokonał w nowej wersji autor. Bliższe przyjrzenie się *Kartotece rozrzuconej* pozwala stwierdzić, że sięgają one głębiej. Różewicz nie przenosi żadnego fragmentu bez choćby drobnej korekty. Już na samym początku widać, że nie mamy do czynienia z prostym powtórzeniem, przepisaniem. Na scenie pojawia się dwóch bohaterów, a prawie cała sztuka rozgrywa się symultanicznie:

„Na scenie szpitalny wózek. W wózku siedzi Bohater I już bardzo stary, ma długą brodę (...) W odległości 1,5 metra od wózka stoi łóżko. W łóżku leży Bohater II okryty kołdrą, wystawia tylko rękę (...) Po obu stronach wózka stoją Rodzice. Mówią do siebie nad głową Bohatera I. Przy łóżku Bohatera II też stoją rodzice”<sup>33</sup>.

„Rozrzuconie” *Kartoteki* nie polegało jedynie na eksperymentach z samym tekstem. Różewiczowi zależało także na tym, by dotyczyła ona spraw i problemów jak najbardziej aktualnych, charakteryzujących Polskę lat dziewięćdziesiątych:

„To ma być świat dzisiejszego trzydziesto-, czterdziestolatka. Inny jest wystrój ulicy, która przechodzi przez pokój bohatera. Aktorzy mają grać w swoich prywatnych ubraniach, najbardziej codziennych”<sup>34</sup>.

Dlatego w *Kartotece rozrzuconej* nie znalazły się przede wszystkim sceny jednoznacznie kojarzące się z rzeczywistością PRL-u, w szczególności wizyta Pana z przedsiębiorstwem. Pojawia się za to drugi, młodszy Bohater, Wnuczka i jej chłopak Skin. Mowa o AIDS, agencjach towarzyskich, handlu nerkami i koszernej wódce. Wreszcie scena inwigilacji Bohatera zmienia się w czytelną aluzję do afery lustracyjnej.

*Kartoteka rozrzucona* wyraźnie ciąży w stronę farsy i karykatury społecznej. Znudzony Chór Starców czyta program telewizyjny, scena z piwkiem zostaje zilustrowana przepisaniem z gazet artykułami na temat spożycia alkoholu, a parodia posiedzeń sejmowych zajmuje ponad dziesięć stron. Doskonałym przykładem Różewiczowskiej ironii jest także *Salon Warszawski*, wyraźnie nawiązujący do trzeciej części *Dziadów* i opisujący życie śmietanki towarzyskiej stolicy, oraz *Bazar*, na którym handluje się wszystkim, nie wyłączając plutonu i łodzi podwodnych.

W zalewie podobnych fragmentów, a zajmują one niemal połowę tekstu, raz po raz gubią się i Bohater, i „akcja”. Tylko pozornie jednak nowa *Kartoteka* zmienia się chwilami w doraźną publicystykę. Co prawda tłum przechodzący przez „zwykły, przeciętny pokój”

<sup>33</sup> T. Różewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*, op. cit., s. 83.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 143.

znacznie się powiększył, ale tematem sztuki pozostaje nadal jaźń bohatera. Tłok na scenie świadczy jedynie o tym, że rzeczywistość – za sprawą telewizji, prasy, polityki – osacza nas o wiele bardziej intensywnie niż w latach sześćdziesiątych.

Jeśli „zinterpretować to powiedzieć inaczej”, to Różewicz, „rozrzucając” swoją pierwszą sztukę, jednocześnie dokonał jej interpretacji. Czym w świetle tego „rozrzuconego” powtórzenia okazuje się *Kartoteka*, wyjaśnia komentarz do sceny czytania gazet, niezwykle przypominający uwagi z *Przyrostu naturalnego*:

„Cała koncepcja polegała na ciągłym rozrzucaaniu tekstu, scen, dialogów (...) Strumyk informacji zamienia się w rzekę, a rzeka w powódź, która zalewa i niszczy wszystko (również »informację«, czyli tekst)”<sup>35</sup>.

Podobnie jak w „biografii sztuki teatralnej”, tak i tu niekontrolowany przyrost informacji rozbija struktury tekstu i uniemożliwia jego ukończenie. Dlatego, jak pisze Różewicz, „tekst nowej *Kartoteki* nie istnieje”. Oznacza to, że jest ona utworem potencjalnym, otwartym na ciągłe dopisywanie, gdyż katalog możliwych ról, postaci i sytuacji, które można układać w (niemal<sup>36</sup>) dowolny sposób, okazuje się niewyczerpany. Niektóre kartki powtarzają się, część zostaje zastąpiona innymi. Oba teksty, opatrzone tym samym tytułem, są jedynie wyborem takiego, a nie innego ich zestawu, fragmentami większej, nieobecnej w pełni, nigdy niezrealizowanej i być może niemożliwej do zrealizowania całości.

Na tę całość składają się ponadto *Odmiany tekstu*, które nie weszły do pierwszych wydań *Kartoteki*, zapis prób na taśmie filmowej, autorskie komentarze, niektóre wiersze, podejmujące te same problemy co sztuka i pisane w tym samym czasie, a nawet, jak sugeruje Anna Krajewska, jej interpretacje<sup>37</sup>, które stanowią integralne składniki tego pozbawionego granic i niemożliwego do ogarnięcia „tekstu-klączy”. Ilość składającego się na niego materiału jest zatem ogromna, a powyższe wyczerpanie i tak nadal nie jest wyczerpujące! Trudno jednak zgodzić się z tezą Krajewskiej, która pisze, że komplikacje, na jakie natrafiamy „w wyznaczaniu delimitacji początku i końca świadczą o tym, iż jest to dramat bez początku i bez końca, rodzaj dokonującego się na naszych oczach zapisu wyartykułowanego procesu tworzenia”<sup>38</sup>. Stwierdzenie to wydaje się zbyt skrajne. Nasze trudności związane z wyznaczeniem granic *Kartoteki*, a co za tym idzie, z jej interpretacją, nie dowodzą jeszcze, że nie ma ona żadnych granic, żadnego początku ani końca. Problem tkwi raczej w tym, gdzie wyznaczyć linię demarkacyjną między tekstem a kontekstem, co uznać za *Kartotekę*, a co za wypowiedzi pozatekstowe.

„Dzieło w toku” jest bowiem – brane dosłownie – niemożliwe do zrealizowania. Utwory takie mogą jedynie albo podszywać się pod teksty nieustannie pisane, powstające, niegotowe (*Przyrost naturalny*, *Akt przerywany*), albo faktycznie rozszerzać własne granice, nigdy jednak nie znosząc ich całkowicie (*Kartoteka*).

<sup>35</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>36</sup> Niemal, gdyż Różewicz żartuje, że podał do sądu reżysera, który odważy się skorzystać z jego sugestii i rozrzuć *Kartotekę*, tak jak czyni to autor (s. 100).

<sup>37</sup> A. Krajewska, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona* [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, Gdańsk 2001, t. 2, s. 220–221.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 221.

## 5.

Problem „otwartej” budowy tekstów Różewicza podejmowano już kilkakrotnie. Przykładowo Kazimierz Wyka opisywał *Przyrost naturalny* za pomocą kategorii „zamiennika gatunkowego”<sup>39</sup>. Tomasz Burek z kolei pisał o upodobaniu pisarza do „nieczystych” („hybrydalnych, granicznych, przyziemnych”) form<sup>40</sup>. Zdaniem tego badacza „otwarty” charakter twórczości Różewicza jest efektem krytycznej refleksji nad współczesną cywilizacją. Pisarz przyjmuje – twierdzi Burek – postawę „czujnego realisty”, krytycznego obserwatora, który na „rozbitcie” świata odpowiada „rozbitciem” struktury tekstu<sup>41</sup>. Dążenie do wyjścia poza *stricte* literackie formy ekspresji ma być także wyrazem materialistycznej filozofii autora *Niepokoju*<sup>42</sup>.

Ważny głos w dyskusji nad Różewiczowską poetyką zajął także Ryszard Nycz, wpisując twórczość pisarza w nurt współczesnej literatury sylwicznej. Jako sylwy utwory te są również „dziełami otwartymi”<sup>43</sup>. Aktualizują one tym samym co najmniej trzy rodzaje „otwarcia”: progresywne (polegające na „fizycznym nieukończeniu wypowiedzi”, która kieruje się „ku przyszłym wzbogaceniom i przekształceniom stanu wyjściowego”), regresywne (skierowane „ku już istniejącym, utrwalonym kulturowo, jednostkom wypowiedzi”) oraz takie, które autor określa jako „zjawisko z zakresu poetyki odbioru”<sup>44</sup>.

Pojęcia „regresywności” i „progresywności” odnoszą się również do „dzieł w toku”, ale kategoria sylwiczności obejmuje jedynie niektóre z nich. Z pewnością sylwami są takie utwory Różewicza, jak *Przyrost naturalny* czy *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Nie należą do nich jednak ani – rozpatrywane razem – *Kartoteki*, ani wiersze z tomu *nożyk profesora*. Jest tak dlatego, iż sylwy, co sugeruje także podtytuł książki, są tekstami. Tymczasem niektóre rodzaje „dzieł w toku” przekraczają granice tekstu, rozumianego jako uchwytny, ograniczony takimi czy innymi „ramami”, przedmiot badań. Na przykład przewijającego się w wierszach Różewicza fragmentu o Hamlecie nie sposób traktować jako tekstu, nie jest on bowiem samodzielną całością. Stanowi jedynie element łączący teksty, w których występuje, w pewien tańcuch i dopiero ujęty z tej perspektywy jawi się jako „dzieło w toku”<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza* [w:] *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

<sup>40</sup> T. Burek, op. cit., s. 104.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 107. Za pomocą kategorii „nieczystej formy” interpretowała Różewiczowską poetykę tekstu także Halina Filipowicz (*Laboratorium form nieczystych*, Kraków 2001).

<sup>42</sup> W „rzeczywistości wypełnionej rzeczywistością” nic się z niczym złożyć nie może i jednocześnie wszystko sąsiaduje ze wszystkim. Poprzez rozbitcie formy, poprzez zmieszanie stylów Różewicz podnosi statystyczną egzystencję „małego urzędnika z teczką” do rangi najpoważniejszego problemu filozoficznego (...) Realizm (...) zsolidaryzowany z tym, co w istnieniu człowieka pełne rozdźwięku, niosące upokorzenie i cierpienie, eksponuje tę samą, co jego poezja i dramaturgia, materię niezdatną i niezborną, pospolitą, nieprzejrystą i oslepiającą (s. 108–109).

<sup>43</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984. Sylwiczność tekstu oznacza przede wszystkim jego heterogeniczność, polimorficzność, hybrydyczność (s. 81). Zasada *varietas*, której podlegają sylwy, zakłada jednak także, iż znoszą one opozycję tekst napisany – tekst pisany. Mamy w tym przypadku do czynienia nie tyle z dziełem „gotowym”, ile z „zapisem procesu wytwarzania”, z tekstem „otwartym na dalsze możliwości tekstualnego rozwoju” (s. 18–19).

<sup>44</sup> Ibidem, s. 24–25.

<sup>45</sup> „Kategorie te nie są zatem tożsame. Relację, która między nimi zachodzi można ująć następująco: każda sylwa jest »dziełem w toku«, ale nie każde »dzieło w toku« jest sylwą. Należy również zaznaczyć, że »otwartość« jest jedynie sekundarną właściwością sylw. Ich prymarną cechą jest bowiem zasada różnorodności. Wyraźnie wskazuje na to przytoczona przez autora wypowiedź Stefani Skwarczyńskiej”. Ibidem, s. 9.

Przedstawiona tu klasyfikacja „dzieł w toku” obejmuje kilka odmiennych praktyk pisarskich. Niektóre z nich, o czym świadczą przywołane prace Wyki, Burka i Nycza, zostały już wyczerpująco opisane. Jednak, jak się wydaje, istotę „otwartego” pisarstwa Różewicza zrozumieć można jedynie, dostrzegając w tych nieraz całkiem odmiennych praktykach „pisanie bez końca” przejawy ogólniejszego zjawiska. Zasadność sprowadzenia ich do jednej kategorii uzasadnia to, że wszystkie one są świadectwami tej samej, fundamentalnej (estetycznej i filozoficznej) decyzji: niezależnie od sposobu, w jaki się przejawia, „dzieło w toku” stanowi wyraz uprzywilejowania tego, co nietrwałe, zmienne, niestabilne i otwarte, kosztem tego, co trwałe, niezmienne, stabilne i zamknięte. Oznacza ono rezygnację z Dzieła na rzecz samego procesu jego powstawania. Sens tego wyboru, będącego jedną z najbardziej charakterystycznych cech poetyki pisarza<sup>46</sup>, można wyjaśnić na kilka sposobów.

Po pierwsze, „dzieło w toku” to metaliteracki opis samego procesu twórczego, a zarazem krytyczna analiza środków, jakimi dysponuje pisarz współczesny. Świadczy ono o tym, że tworzenie nie jest dla Różewicza stopniowym, metodycznym rozwijaniem pierwotnego pomysłu, opartym na jakimś algorytmie komponowania, które prowadzi prostą drogą ku ukończeniu. Autor *Kartoteki* nie wierzy w możliwość osiągnięcia stanu, w którym dzieło stanie się zamkniętą, spójną i harmonijną całością, a dopisywanie nie jest już ani konieczne, ani możliwe<sup>47</sup>. Naiwnemu przekonaniu o tym, że Dzieła są czymś w rodzaju platońskich idei, a pisanie polega po prostu na odśnianiu ich niezmiennej, raz na zawsze ustanowionej formy, przeczy sama natura języka, który nie poddaje się całkowitej kontroli:

„Czemu pierwotny pomysł – czysty i ostry – zaczyna obrastać błazeńskimi dzwoneczkami! W organizmie sztuki roznoszą się jakieś nowotwory. Pożerają ten zdrowy jasny pomysł”<sup>48</sup>.

Można doszukać się w tej wypowiedzi Różewicza analogii do Derridańskiego efektu dyseminacji, który polega na spontanicznym, niekontrolowanym „plenieniu się” znaczeń. Różnica polega na tym, że zjawisko rozpoznane przez Derridę jest zasadniczo nieuświadamiane przez piszącego. Rządzi ono dyskursem z ukrycia, a odślonić je może dopiero krytyczna, dekonstrukcyjna analiza:

„Ważną cechą tych operacyjnych kategorii – i wszystkich innych z Derridańskiego słownika: różni, archi-pisanie, śladu dyseminacji etc. – jest to, że nie mogą być dostrzeżone przez piszącego (niczym ślepa plamka na siatkówce oka) i w jakiś sposób refleksyjinie stematyzowane – są bowiem tym, co z zasadniczych przyczyn wymykać się musi jego kontroli”<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Nawet jeśli nie sposób mówić o absolutnej oryginalności „otwartej” poetyki Różewicza (dla każdego opisanego tu rodzaju „dzieła w toku” można wskazać poprzedników i doszukiwać się ewentualnych wpływów), to nie ulega wątpliwości, iż nikt poza autorem *Kartoteki* nie uczynił hasła „pisanie nie ma końca” naczelną zasadą twórczości.

<sup>47</sup> Różewicz daje temu wyraz między innymi w *Przyroście naturalnym*. Oto pleniące się niczym chwasty notatki, szkice i pomysły, nad którymi nie da się zapanować, uniemożliwiają ogarnięcie i uporządkowanie materiału, a tym samym dokończenie dzieła. Jego tworzenie opisuje autor z charakterystycznym dla siebie humorem jako prawdziwą drogę przez mękę: „kaleczę sobie nogi i język o dowcipy”, „stoję się narzędziem w trakcie pisania”, „od rana uciekałem w czytanie gazet. Kręciłem się po pokoju”.

<sup>48</sup> Teatr, t. 1, op. cit., s. 426.

<sup>49</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*, Kraków 2000, s. 55.

W *Przyroście naturalnym* natomiast dyseminacja daje o sobie znać już w trakcie powstawania tekstu, staje się jego tematem.

Proces tworzenia opisany w „biografii sztuki teatralnej” polega zatem z jednej strony na ciągłym niekontrolowanym przyroście tekstu, z drugiej natomiast na próbach jego opanowania, uspołnieniu, weryfikacji. Jest on zawsze otwarty, ponieważ nie istnieje (już) żadna sensowna metoda pozwalająca przerwać to błędne koło i nadać tekstowi zamierzony kształt. Dzieło okazuje się nieosiągalne. Pozostaje po nim jedynie ślad w postaci „biografii” – jak w wypadku *Przyrostu naturalnego*, zbiór rozsypanych scen, faktów i zdarzeń, które nie dają się złożyć – jak to ma miejsce w *Kartotece* i *Kartotece rozrzuconej*, kilka scen, stanowiących fragment nie sztuki, lecz eseju o jej niemożliwości (*Akt przerywany*), niekiedy wreszcie zaledwie sam tytuł – jedyny ślad, jedyna pozostałość po utworze (*Klucz*). W tym sensie „dzieła w toku” są świadectwami bolesnej świadomości wyczerpania utwalonych literackich konwencji i sposobów pisania, która zmusza do krytycznej, filozoficznej refleksji nad naturą języka<sup>50</sup>.

Po drugie, decyzja o rezygnacji z Dzieła na rzecz ciągłego procesu pisania jest być może także próbą uchwycenia swoistości „kondycji ponowoczesnej” z całą charakterystyczną dla niej dynamiką, chaotycznością i zmiennością. Rozbite, płynne, pozbawione granic „formy” to chyba najbardziej adekwatna artystyczna diagnoza stanu – pozbawionego jakiegokolwiek centrum – współczesnego świata.

Obie te interpretacje nie wykluczają jednak jeszcze innych sposobów wyjaśnienia Różewiczowskiej poetyki „dzieła w toku”. Wydaje się, iż oprócz aspektów negatywnych, ma ona także wymiar konstruktywny. Jest nie tyle objawem choroby współczesnej literatury, ile lekarstwem na nią, sposobem umknienia przed głoszoną coraz powszechniej „śmiercią literatury”. Utrzymywanie tekstów w stanie permanentnej niegotowości, rozkładanie ich i składanie wciąż na nowo pozwala bowiem pobudzać ukryte w słowach sensy. Zestawianie całych utworów i ich fragmentów w coraz to nowych kontekstach daje nieograniczone wręcz możliwości odkrywania ciągle nowych znaczeń. Skoro każdy tekst może stać się punktem wyjścia dla ewentualnych kolejnych eksperymentów, ani jeden wers czy zdanie nie odchodzi nigdy do lamusa form artystycznych. Przeciwnie, tekst Różewiczowski ciągle „żyje”, jest zawsze (przynajmniej potencjalnie) semantycznie otwarty<sup>51</sup>.

Pisarstwo takie (choć ma niewiele wspólnego z praktykami dadaistów czy z pisaniem automatycznym) przypomina majsterkowanie – polega na przyjęciu postawy otwartej na nieprzewidziane, nieoczekiwane efekty, jakie może przynieść kolejne przekształcenie, przepisanie, odczytanie tekstu (znamienny pod tym względem okazuje się przykład *Kartoteki rozrzuconej*). Różewicz był i jest świadom tego, że pisarz współczesny nie może szukać już oparcia w tradycyjnych gatunkach, stylach i poetykach – słowem, w gotowych formach, które wyznaczałyby kolejne etapy procesu twórczego oraz wskazywały jego cel.

<sup>50</sup> Zwracał na to uwagę Ryszard Nycz, pisząc, iż ważną cechą współczesnej literatury sylwicznej jest jej wymiar dekonstrukcyjny. Idem, *Sylwy współczesne*, op. cit., s. 146.

<sup>51</sup> Taki sposób pisania był dla Różewicza bez wątpienia także sposobem na uniknięcie szufladującego statusu klasyka.



Nie poprzestaje jednak, co często mu zarzucano, na negacji. „Dzieło w toku” wyrasta z przeświadczenia, że skoro nie można być już „pisarzem-inżynierem”, należy spróbować wykorzystać przewagę, jaką ma nad nim „pisarz-majsterkowicz”<sup>52</sup>.

Rezygnacja z Dzieła okazuje się w tym ujęciu paradoksalnie (ostatnim?) ratunkiem dla literatury. Sprawia, że (parafrazując Bachtina) nic nie jest całkowicie martwe, a każdy tekst przeżyje święto swego odrodzenia<sup>53</sup>.

## SUMMARY

### Each text will celebrate its rebirth. Różewicz's „work in progress”

The article examines the philosophical and artistic implications of Tadeusz Różewicz's poetic strategy that consists in publishing his poems in an „unfinished” form: 1) the stylization of a text as a draft, a note or a record of the creative process, 2) the creation of variants of texts or their fragments, 3) the publishing of facsimiles of manuscripts apart from print versions, 4) an extensive use of poetic revisions.



Piotr Wrzosek, *Fotografia*

<sup>52</sup> O metaforze inżyniera i majsterkowicza wprowadzonej przez Clauda Lévi-Straussa w *Mysli nieoswojonej* pisał między innymi Tadeusz Komendant: „Inżynier postępuje według planu, zgodnie z metodą i używa w swej pracy odpowiednich surowców i narzędzi. Majsterkowicz to ktoś, kto posługuje się środkami, jakie ma w zasięgu ręki, wykorzystuje je do nieprzewidzianych celów, tworzy swoje konstrukcje metodą prób i błędów i sprawdza, jak funkcjonują”. Zob. T. Komendant, *Majsterkowanie sensu* [w:] *Literatura, teoria, metodologia*, pod red. D. Ulickiej, Warszawa 2001, s. 284.

<sup>53</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 525.



Piotr Wrzosek, *Fotografia*