

Andrzej Zawadzki

"„Poezja jak otwarta rana” : (czytając Różewicza)", Zbigniew Majchrowski, Warszawa 1993; "A Laboratory of Impure Forms : The Plays of Tadeusz Różewicz", Hanna Filipowicz, New York-Westport... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/1, 211-222

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

naturalne, że van der Meer wybiera „uniwersalną” koncepcję formy, gdy pierwsze, bardziej socjologiczne jej rozumienie pozwala głębiej wniknąć w sensy Gombrowiczowskiego dzieła, związane polemicznie z polskością. Za to bardzo ciekawie rysują się w książce van der Meera związki Gombrowicza z europejską awangardą. Tam jednak, gdzie chętnie czytałabym dalej – praca van der Meera się urywa.

Anna Nasiłowska

Zbigniew Majchrowski, „POEZJA JAK OTWARTA RANA”. (CZYTAJĄC RÓŻEWICZA). (Warszawa 1993). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 236. – Halina Filipowicz, A LABORATORY OF IMPURE FORMS. THE PLAYS OF TADEUSZ RÓŻEWICZ. New York – Westport, Connecticut – London (1991). Greenwood Press, ss. XXII, 2 nlb., 174. „Contributions in Drama and Theatre Studies”. Number 35. – Tadeusz Drewnowski, WALKA O ODDECH. O PISARSTWIE TADEUSZA RÓŻEWICZA. Warszawa 1990. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, ss. 352+8 wklejek ilustr.

Początek lat dziewięćdziesiątych przyniósł kilka interesujących książek poświęconych twórczości Tadeusza Różewicza. Są to pozycje ważne i cenne, opracowane przez rzetelnych i znanych badaczy dzieła pisarza. Nie tylko proponują nowe odczytania utworów Różewicza, lecz także stanowią świadectwo przemian, jakim podlega ich recepcja, oraz znak nieustannej obecności autora *Kartoteki* w myśleniu krytyków i historyków literatury różnych pokoleń. Ponadto intrygują wielością kontekstów interpretacyjnych oraz różnorodnością metodologii zastosowanych do opisu i analizy twórczości Różewicza bądź tych jej aspektów, które zostały wybrane przez badaczy do bliższego oglądu. Omawiane tutaj analizy, choć dają bardzo zróżnicowany obraz Różewiczowskich dokonań, to jednak nie są pozbawione pewnych punktów wspólnych.

Omówienie chciałbym zacząć od książki Zbigniewa Majchrowskiego „*Poezja jak otwarta rana*”. Praca gdańskiego polonisty składa się w większości z rozpraw już publikowanych w czasopiśmie fachowych, m.in. w „*Twórczości*” i „*Dialogu*”. W całości zaś jest zmienioną wersją obronionej w 1986 r. dysertacji doktorskiej. Część pierwsza książki, *Niebezpiecznie być artystą*, skupia trzy rozprawy, które koncentrują się wokół „okaleczeń” literatury polskiej wynikających ze specyficznej funkcji, jaką obarczono pisarza od czasów utraty niepodległości: funkcji duchowego przewodnika zbiorowości. Charakterystycznemu dla estetyki romantycznej postulatowi absolutnej wolności artystycznej przeciwstawia Majchrowski „polski styl lektury: literatura jako patriotyczny katechizm, literatura jako tyrejska pobudka, literatura jako konsolacja” (s. 13). Taki etos nowożytnej literatury polskiej narzucił jej podwójne więzy. Po pierwsze, ograniczeniu uległ obszar pisarskiej autopenetracji. Obciążona aksjologicznie, bo mająca służyć pokrzepianiu serc, literatura polska skazana została na anielskość, zamknąwszy przed sobą drogę eksploracji bardziej mrocznej, diabolicznej strony psychiki ludzkiej. W ten sposób stłumiono i zapoznano problemy choćby erotyzmu, jeżeli wykraczał on poza społecznie akceptowane kanony. Po drugie, tyrejskość i postulat służby społeczeństwu odsunęły na plan dalszy refleksję nad miejscem i statusem poety oraz poezji, egzystencjalny dramat twórcy dyskwalifikując jednoznacznie jako narcystyczne skłonności. Obok antynomii artysty i Polaka, wysuwanej *explicito*, autor zdaje się sugerować istnienie opozycji innej: między wieszczem a bluźniercą, między pisarzem zbiorowości, odpowiadającym na jej oczekiwania i przez nią czczonym, a pisarzem-bluźniercą, samotnikiem, gwałcącym i porzucającym akceptowany powszechnie etos literatury.

Na tle tej antynomii rysuje Majchrowski sprawę Przybyszewskiego, pierwszego bodaj w dziejach naszej literatury kandydata na poetę przekłętą, który odważył się upomnieć o suwerenność sztuki, wystąpić przeciw skrępowaniu słowa. Przybyszewski odrzucając zobowiązania etyczne sztuki „otworzył przed polską literaturą alternatywne możliwości: dopuścić do głosu tłumione bądź zapomniane wątki, odnowił ryzyko poznawcze, odmienił styl zachowań pisarza” (s. 47). Dramat autora *Dzieci szatana* polega według Majchrowskiego na tym, że „artysta tak potrzebny kulturze polskiej okazał się tak niedobrym pisarzem” (s. 46). Rewolucja literacka, zmiana etosu pisarza nie powiodła mu się, gdyż nie zdołał jej nadać literackiego kształtu. Oddziaływanie tego twórcy ograniczyło się do jednej sfery: „Najciekawszym tekstem Przybyszewskiego okazała się jego biografia” (s. 51), choć i ona narażona została na daleko idące trywializacje. Mimo iż zakończone klęską, wystąpienie Przybyszewskiego nie pozostało jednak całkowicie bezpłodne. Ujawniło ograniczenia polskiej literatury, było próbą restytucji suwerennego charakteru sztuki. Jak pokazuje Majchrowski, z eksperymentów Przybyszewskiego korzystał m.in. Nałkowska, Witkacy i Gombrowicz.

Ostatnie wcielenie tyrtejskiego modelu literatury widzi autor w poezji Nowej Fali. W dobie upadku nie tylko mitu wieszczą, lecz także mitu poezji i poety w ogóle, wskutek inwazji różnorodnych tekstów, ekspansji mass mediów i estetyki hałasu, nowofalowa krytyka nadużyć języka zyskuje rangę „bodaj pierwszego zwycięskiego powstania Polaków” (s. 26).

Ostatnia rozprawa tej części książki dotyczy już bezpośrednio twórczości Różewicza, konkretnie – sztuki *Na czworakach*. Majchrowski pokazuje, w jaki sposób moment historyczny i społeczne oczekiwania wobec wybitnego pisarza zaważyły na jej recepcji i przyczyniły się do oskarżeń autora o „narcystyczne skłonności”. Sztukę Różewicza Majchrowski interpretuje w kontekście *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Dowodzi, iż Różewicz nie tyle parodiuje, co „przepisuje” klasyczny dramat romantyczny wypełniając go specyficznie XX-wieczną treścią i odczytując jako dramat o nowożytnym poecie. *Na czworakach*, współczesna *Nie-Boska*, podważa mit poety-olimpijczyka, „poety skrzydlatego”, ujawnia fałsz tak pojmowanej roli twórcy. Badacz dowodzi, że ze „świadomością »fałszywej« poezji, »fałszywego« poety Różewicz musiał w końcu natrafić na *Nie-Boską komedię*” (s. 78). Dzieło Krasińskiego bowiem jako jedno z nielicznych w literaturze odśladania dramat pisarskiej świadomości, zadaje pytanie o egzystencjalny status poety.

Druga część książki, zatytułowana *Pulapka ciała*, przynosi analizę kolejnego dzieła nie mieszczącego się w oficjalnym horyzoncie oczekiwań. *Białe małżeństwo* postrzega Majchrowski jako nie zrozumiane i strywalizowane w procesie „oswajania” przez zdezorionowaną krytykę. Taki odbiór sztuki spowodowany został jej klasycznym niemal (jak na dramaturga zaklasyfikowanego raz na zawsze jako awangardowy) kształtem i poruszonym tematem, którym jest jeden z „problemów przeklętych” polskiej literatury – erotyzm. Analizując postacie i język, jakim się posługują, ukazuje Majchrowski bohaterów *Białego małżeństwa* jako uwikłanych w podwójny układ sił służących ubezwłasnowolnieniu i alienacji jednostki. Konstruuje dwa porządki, w ramach których funkcjonują role odgrywane przez postacie dramatu: porządek seksu i porządek językowy. Pierwszy z nich nie operuje już trywialną dychotomią męskie – kobiece, lecz podziałem na „płeć agresji” i „płeć uległości”. Uwikłanie w porządek języka (i literatury) dzieli postacie dramatu na „tych, którzy mówią głównie tekstami użytkowymi (gazeta, żurnal mody, książka kucharska, kalendarz, katalog, poradniki na każdą okazję), i tych, którzy mówią przede wszystkim poezją (*Poganka*, »Chimera«)” (s. 106). Tak ujęta architektonika Różewiczowskiego dramatu pozwala zbudować nadrzędne wobec zarysowanych co dopiero antynomii człowieka: pełnego i ocenzonego. Bunt Bianki, któremu poświęca badacz sporo uwagi, byłby więc wystąpieniem przeciw okaleczeniu przez stereotyp i narzucony system ról. Sądzi jednak Majchrowski, że powrót do pełni

człowieka dokonać się może w obszarze kultury, nie poprzez utopię powrotu do natury. Do jakiego stopnia jednak możliwa jest, jeśli w ogóle jest możliwa, wolność w kulturze, skoro właśnie ona stanowi alienujący system nakazów i ról? Na to pytanie nie otrzymujemy odpowiedzi.

Konstruowane przez Majchrowskiego porządki seksu i języka oraz generowane przez nie dychotomie to niewątpliwie dobrze zbudowany i sprawny model analizy Różewiczowskiego dramatu i jego postaci. Nie wszyscy jednak bohaterowie zdają się być uwikłani w oba porządki jednakowo. Bianca np. prezentuje głównie bunt przeciw biologii i wspomaganemu przez społeczne stereotypy podziałowi na płcie. Mniej przekonująco wypada analiza jej buntu przeciw słowu. Natomiast skrzepowany i „gwałcony” przez język jest chyba przede wszystkim Benjamin.

Za podstawowy układ dialogowy dla twórczości Różewicza uważa autor romantyzm i modernizm. Toteż analizę *Białego małżeństwa* umieszcza w kontekście stereotypów tworzonych przez te epoki (np. romantyczny stereotyp pożegnania ułana z dziewczyną) i symboli (chimera, androgyne). Co więcej: „Romantyczny ruch entuzjastek [...] i feministyczny bunt modernizmu zwraca się przeciw ułomnej kondycji kobiety wobec pełnej kondycji człowieka” (s. 121). *Białe małżeństwo* kontynuuje więc problematykę w polskiej literaturze istniejącą, a spychaną tylko na margines i tłumioną.

Odkrycie przez Biankę dychotomii: człowiek (wolność, tożsamość) – płęć (niewola, stereotyp), umożliwia, według badacza, otwarcie się bohaterki na wymiar cielesności, „powrót do ciała”. Analizując w kolejnym szkicu problematykę cielesności u Różewicza, dostrzega Majchrowski jej dwa oblicza. Z jednej strony ciało strywalizowane i zanimalizowane, ukazane przez pryzmat codziennych, banalnych czynności i funkcji. Różewicz jednak nie poprzestaje na skatalogii i blasfemii. Majchrowski dowodzi, iż uderzając w zakorzeniony w naszej kulturze prymat ducha nad materią i oskarżając tragedię o bezcielesność, ukazuje Różewicz, z drugiej strony, „ciało daremnie cierpiące, na próżno wyrrywające się ku transcendencji, naznaczone innością, dziwnością, piętnem, raną” (s. 152), będące warunkiem autentycznej tragedii (i tragiczności). Myślenie badacza, jak wolno sądzić, obraca się tu w ramach opozycji esencja – egzystencja (choć opozycja ta nie została w tekście przywołana w sposób bezpośredni), tak istotnej dla współczesnej filozofii.

Ostatnia część pracy Majchrowskiego poświęcona jest motywowi rany, tym razem jednak rany specyficznie poetyckiej, wynikającej z faktu urodzenia się poetą. Rolę centralnego punktu odniesienia zdaje się tu pełnić powracająca wielokrotnie (choć pojawiająca się też we wcześniejszych rozważaniach) zagadka ostatniej sceny *Dziadów*, „jedna i tylko niewielka” rana na czole Konrada. Autor śledzi uważnie dzieje egzegezy problemu w pracach mickiewiczologów. Dzieli ich ustalenia na dwa rodzaje: jedne koncepcje wiążą ranę Konrada z jego bluźnierstwami podczas *Wielkiej Improwizacji*, inne klucza do zagadki szukają w biografii samego Mickiewicza. Według Majchrowskiego Różewicz uchyla konflikt interpretacji, godzi plan tekstowy i plan biografii odwołując się do archetypu Poety. Tym razem badacz czyta wybrane utwory Różewicza w kontekście liryków lozańskich Mickiewicza, odkrywając ślady obecności autora *Dziadów* (wyrażonej czy to w sposób jawny, czy też *implicite*) w kilku wierszach Różewicza, m.in. w *Odciętym*, *To jednak, co trwa...* czy *Wspomnieniu*. Ten ostatni utwór czyta Majchrowski równoległe z wierszem Mickiewicza *Śniła się zima...*, ukazując zbieżności obrazów poetyckich. Zamiarem badacza nie jest jednak li tylko odkrycie kolejnej intertekstualnej gry Różewicza. Aura snu otaczająca oba utwory stanowi, według Majchrowskiego, oczekiwanie na iluminację, na doświadczenie prawdy poetyckiej i egzystencjalnej. Jej źródłem są dla Różewicza postaci Tolstoja (obecnego jawnie w tekście) i Mickiewicza (obecnego poprzez tekstowy dialog). Jak dowodzi Majchrowski, obaj oni reprezentują krańcowe doświadczenie poezji, która dochodząc do swego kresu zamienia się w milczenie, a którego źródłem jest egzystencjalne cierpienie twórcy. Podobnie krańcowego doświadczenia poezji i refleksji nad samą jej istotą szuka

Majchrowski – za Różewiczem – u Przerwy-Tetmajera, Rilkego, Hölderlina. Nic więc dziwnego, że natrafia w końcu na słynny esej Heideggera *Cóż po poecie*. Obaj – zarówno Hölderlin, jak i Różewicz – jawią się badaczowi jako poeci poety, jako twórcy dociekliwie pytający o istotę poetyckiej mowy. Jeżeli jednak dla Hölderlina, Rilkego czy Heideggera jest nią dotarcie do transcendencji, istoty bytu, to pytanie Różewicza pada, jak zauważa Majchrowski, wyłącznie w kościele ludzkim.

Niech autor wybaczy mi streszczanie owych rozważań punkt po punkcie. Skłania jednak do tego sama logika jego wyводу. Część pierwsza pracy ukazuje bowiem Różewicza głównie jako destruktora rozprawiającego się z martwym, zastygłym w kulturowej pamięci archetypem Poety skrzydlatego, apollońskiego. Przeciwwstawia mu Majchrowski w trzeciej części wizję poety zranionego, tragicznego. Część druga zdaje się pełnić funkcję zwornika spajającego rozważania o obu wizerunkach poety w twórczości Różewicza. To właśnie z doświadczenia ciała, najpierw upokorzonego i zanimalizowanego, dalekiego od klasycznej, apollońskiej harmonii, cierpiącego i wyrwującego się ku transcendencji, wywodzi Majchrowski refleksję Różewicza o poecie cierpiącym.

Książka Majchrowskiego jest niewątpliwie pozycją cenną. Autor eksponuje rolę intertekstualności w dziele Różewicza ukazując go jako „zarażonego literaturą”. Dla każdego z analizowanych utworów Różewicza znajduje „prototekst” lub grupę „prototekstów”: czy będzie to *Nie-Boska*, czy liryki lozańskie, czy wreszcie biografie innych pisarzy, ujmowane jednak jako swoiste teksty. Różewicz więc to przede wszystkim poeta czytający i doświadczenie literatury zdaje się być dlań istotniejsze od doświadczenia wojny czy historii. Ciekawe miejsce wyznacza Majchrowski parodii u Różewicza: spełnia ona rolę pewnej *katharsis*, gdy w groteskowy sposób mieszając ze sobą cytaty i pastisze literatury wysokiej i grafomańskich plodów „»Miłośnik słowa drukowanego« zwraca swoje lektury” (s. 80).

Podtytuł książki – *Czytając Różewicza* – odbieram jako nieco przewrotny. Dla Majchrowskiego bowiem czytanie Różewicza to jednocześnie czytanie np. Krasińskiego i Przybyszewskiego, osadzenie go w kontekście żywej w romantyzmie i modernizmie polskim problematyki. Umieszczony zostaje Różewicz w pewnej tradycji, nie tyle nawet może literackiej, ile krytycznej, wyznaczonej nazwiskami Krasińskiego, Brzozowskiego, Witkacego i Gombrowicza – pisarzy na różny sposób podejmujących krytykę polskiej kultury i jej niedomagań.

Dla Majchrowskiego Różewicz to przede wszystkim pisarz marginesów, podejmujący tematy, które na skutek specyficznych okoliczności historycznych i kulturowych polski kanon literacki deprecjonował lub spychał na plan drugi.

Doświadczenie ciała i refleksja nad kondycją artysty to dla Majchrowskiego centralne motywy dzieła Różewicza. Badacz rozprawia się także z pokutującym wciąż mitem Różewicza-destruktora, antypoety: pokazuje bowiem, że odcinając się zarówno od mitu poety-olimpijczyka, jak i od mitu awangardowego poety-słowiara, Różewicz wytrwale rekonstruuje archetyp poety cierpiącego. Cierpienie to, postrzegane przez badacza nie tylko jako efekt kultury, lecz także jako jej głębokie źródło, bliskie jest doświadczeniu winy, nieodłącznemu od kondycji artysty. Podobna refleksja pojawia się w myśleniu wielu współczesnych pisarzy, choćby Gombrowicza (o czym autor wspomina) czy Miłosza¹ (o czym nie wspomina). Prześledzenie tej problematyki i jej różnych artykulacji w literaturze współczesnej byłoby zadaniem ważnym i interesującym.

Praca Zbigniewa Majchrowskiego napisana jest językiem żywym i ciekawym. Autorowi z powodzeniem udaje się łączyć precyzyjne analizy omawianych utworów z eseistycznym kształtem całości pracy. Momentami jednak książka robi wrażenie nieco

¹ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Pierwsze wyd. krajowe. Lublin 1991, s. 172.

chaotycznej. W części poświęconej *Białemu małżeństwu* Majchrowski przerywa nagle główny tok wywodu, by wpleść weń teksty stanowiące samodzielne całości. *Erotyzm jako poznanie – jako zbrodnia i jako terapia* (tu ciekawe uwagi o lesbijskości jako figurze inności) oraz *Pensjonarka – „skandal poznawczy”* wnoszą pożyteczny kontekst interpretacyjny, zdają się jednak zakłócać nieco logikę całości wywodu. Odpowiedzialność za taką konstrukcję tekstu złożyć zapewne należy na karb erudycji autora i jego dążenia do ukazania dzieła Różewicza w jak najszerszym kontekście.

Monografia Haliny Filipowicz poświęcona sztukom Różewicza jest kontynuacją tego typu przedsięwzięć wykładającej na uniwersytecie w Wisconsin polonistki. W roku 1975 opublikowała ona bowiem pierwszą w języku polskim monografię poświęconą teatrowi Eugene’a O’Neilla. Nie będzie chyba dużą przesadą stwierdzenie, że książka Filipowicz jest w dużej mierze pionierska na gruncie amerykańskim. Lista prac poświęconych twórczości Różewicza i dostępnych w języku angielskim nie jest zbyt obszerna, jak widać choćby na przykładzie bibliografii zamieszczonej w książce. Nie cały też dramaturgiczny dorobek Różewicza dostępny jest amerykańskiemu odbiorcy. Sytuacja taka nakłada na autorkę pewne ograniczenia. Widoczne są one zwłaszcza w rozdziale 2 jej pracy, poświęconym podważaniu przez Różewicza mitu polskiego podziemia z czasów drugiej wojny światowej. Filipowicz w rozdziale tym bierze na warsztat badawczy trzy sztuki: *Do piachu*, *Spaghetti i miecz* oraz *Kartotekę*. Omawia jednak raczej niż interpretuje te utwory, niekiedy wręcz uciekając się do streszczania lub zarysowania ich akcji (oczywiście tam, gdzie to możliwe). Trudności potęgują się jeszcze wskutek pozatekstowych uwikłań wymienionych sztuk, wskutek ich silnego – silniejszego bodaj niż w innych dramatach Różewicza – związku z polską historią i specyficznym polskim kontekstem kulturowym. Zmusza to często autorkę do podawania najogólniejszych przynajmniej informacji dotyczących pokolenia AK, stereotypów, jakimi w okresie powojennym obrosła działalność tej formacji, czy sytuacji, w jakiej znalazła się Polska pod koniec wojny.

Wydaje mi się, iż ta część książki jest stosunkowo najmniej zajmująca dla polskiego czytelnika, stanowi chyba rodzaj koncesji na rzecz amerykańskiego odbiorcy oraz jego wiedzy w zakresie polskiej historii i realiów. Marginalnie tylko pojawiają się w tym rozdziale problemy, które odgrywać będą istotną rolę w późniejszych rozważaniach (intertekstualność, przekraczanie przez Różewicza granic między fikcją dramatyczną a komentarzem). Nie umniejsza to jednak wartości i znaczenia pracy Filipowicz dla polskich badaczy i miłośników dramaturgii Różewicza. Amerykańska polonistka prezentuje bowiem własne, nader spójne widzenie dramaturgicznego dorobku pisarza, w centrum swej uwagi umieszczając gatunkową „nieczystość” jego sztuk. Heterogeniczność pisarstwa twórcy *Kartoteki* wskazywana była niejednokrotnie². Związek swych dociekań z tą właśnie tradycją interpretacyjną autorka ujawnia posługując się w tytule pracy określeniem z eseju Tomasza Burka *Nieczyste formy Różewicza* (choć zastrzega się jednocześnie, że terminu „nieczyste formy” używa w odmiennym znaczeniu niż Burek). Pozostaje jednak zasługą Filipowicz pierwsza bodaj próba całościowego opisu heterogeniczności dramaturgii Różewicza. Opisu tego dokonuje autorka na kilku płaszczyznach. W rozdziale *Dismantling Domestic Drama* analizuje trzy sztuki Różewicza: *Grupę Laokoona*, *Wyszedł z domu* i *Na czworakach*. Odnajduje w nich motywy charakterystyczne dla dramatu mieszczańskiego, ukazującego życie przeciętnej rodziny: postać *pater familias*, obraz rodziny biologicznej i społecznej, kultuwującej swoje domowe rytuały. Te wysoce skonwencjonalizowane i spetryfikowane formy funkcjonują

² Zob. H. Vogler, *Różewicz*. Warszawa 1969, s. 19. — K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w twórczości Tadeusza Różewicza*. W: *Różewicz parokrotnie*. Opracowała M. Wyka. Warszawa 1977.

jako klisze narracyjne. Zamiarem Różewicza nie jest jednak, oczywiście, ożywienie starej formy dramatycznej. Podejmuje ją po to tylko, by ukazać jej konwencjonalny charakter. *Grupa Laokoona* np. zbudowana jest, zdaniem Filipowicz, zgodnie z regułami Arystotelesowskimi. Badaczka analizuje poszczególne sceny pokazując, jak wykorzystują one model klasyczny. Ekspozycja jednak tylko powierzchownie przygotowuje kolejne sceny, a katastrofa zasadniczo niczego nie zmienia i nie rozwiązuje (s. 58). Co więcej, w *Grupie Laokoona* zamiast anegdoty osnutej wokół typowych dla dramatu mieszczańskiego tematów pieniędzy czy zdrad małżeńskich otrzymujemy niespodziewanie dyskusję o sztuce (s. 59).

W *Wyszedł z domu* dramaturgiczna konwencja podważona jest przez końcowe odejście Henryka, zaprzeczające jego roli ojca rodziny (s. 64) i burzące rodzinny porządek. Tytuł sztuki stanowi, według Filipowicz, nawiązanie do fundamentalnej sytuacji w polskiej literaturze romantycznej: „wyjścia z domu” celem walki z zaborcą. Dokonana zaś przez bohatera zmiana nazwiska „Dudek” na „Lewandowski” każe myśleć o metamorfozie Gustawa w Konrada (s. 65). Zerwanie przez Henryka z domowym porządkiem nie powoduje jednak jego zaangażowania się w jakąkolwiek „sprawę”. Podważenie dramaturgicznej konwencji połączone jest więc w *Wyszedł z domu* z podważeniem tradycji kluczowej dla polskiej świadomości.

Również w *Na czworakach* odnajduje badaczka elementy konwencjonalnej dramy mieszczańskiej. Intryga budowana jest wokół zamierzonego małżeństwa Poety z Młodą Kobiętą. „Jak we wszystkich dobrych komediach o zalotach i małżeństwie, trudności zostają w jakiś sposób przezwyciężone” (s. 71). I tu, rzecz jasna, konwencja dramaturgiczna zostaje podważona i zawieszona. Intryga mieszczańska koliduje bowiem z właściwą treścią sztuki i ukazuje swój sztuczny charakter. Mimo niewątpliwych elementów dramatu mieszczańskiego w *Na czworakach* właściwszym kontekstem wydaje się dramat o artyście. Trudno też zgodzić się z twierdzeniem Filipowicz, iż sztuka Różewicza wyrasta „z *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego równie dobrze, jak z *Justyny de Sade’a* lub *Nieszczęście cnoty* czy *Julietty* [...]” (s. 69). Aluzyje do dramatu Krasieńskiego są obszerniejsze, przede wszystkim zaś ważniejsze dla właściwego zrozumienia problematyki dramatu (zwłaszcza w świetle ustaleń Majchrowskiego).

„Nieczystość” formalna sztuk Różewicza polega więc w tym wypadku na nieprzestrzeganiu konwencjonalnych reguł dramaturgicznych oraz na „nieustannym zmienianiu konwencji” (s. 145). Ta ostatnia tendencja, widoczna w całym dorobku dramaturgicznym Różewicza, zyskuje, według autorki, szczególne natężenie w sztukach pisanych po r. 1972, w których „zdaje się on powracać do bardziej »porządných« form dramatycznych” (s. 144).

Heterogeniczność Różewiczowskich dramatów daje się rozpatrywać także na innej płaszczyźnie. Filipowicz wskazuje kilkakrotnie na fakt przekraczania przez pisarza granic nie tylko między poszczególnymi konwencjami dramaturgicznymi, lecz także między dramatem a esejem bądź tekstem krytycznym („*critical inquiry*”; s. 18–19). Podobnie didaskalia znacznie przekraczają objętością i zawartością zwykle przyznawane im funkcje i stają się pełnowartościowymi wypowiedziami teoretycznymi czy krytycznymi. Takie postępowanie na pozór jednak tylko wykazuje zbieżności z dramaturgią symbolistyczną np. Leśmiana czy Micińskiego (s. 19). Cele Różewicza – stwierdza badaczka – są odmienne. Rozbudowując didaskalia i wypowiedzi metatekstowe zaciera on granice między dziełem pojmowanym jako finalny produkt a procesem artystycznym. Niewykluczone, że w tym miejscu technika Różewicza wykazywałaby zbieżności z konceptualizmem, o tym jednak Filipowicz nie wspomina. Rozbudowywanie didaskaliów i komentarzy, „pisanie na marginesach” interpretuje natomiast jako postmodernistyczne zacieranie i kwestionowanie granic między tekstem prymarnym a sekundarnym, twierdząc, że Różewicz „antycypuje jeden ze sztandarowych postulatów postmodernizmu, iż literatura i działalność krytyczna nie mogą być od siebie odseparowane” (s. 75).

Związkom Różewicza z postmodernizmem poświęciła Filipowicz osobny rozdział swej pracy, jako postmodernistyczną trylogię rozpatrując trzy sztuki: *Akt przerywany*, *Straż porządkową* i *Przyrost naturalny*. Uważa, że sztuki te nie tylko są powiązane stylistycznie, lecz także stanowią dla siebie nawzajem interpretacyjny kontekst. O ich postmodernistycznym charakterze decyduje, jej zdaniem, właśnie „zacieranie granic między komentarzem krytycznym a dziełem twórczym”. Trylogia ta bowiem to „częściowo esej, częściowo dziennik, częściowo dramat” (s. 78). Wydaje się jednak, że nie dla wszystkich utworów określonych jako postmodernistyczna trylogia interpretacja taka jest jednakowo trafna. Istotnie, teksty *Aktu przerywanego* i *Przyrostu naturalnego* są w znacznym stopniu nasycone uwagami Różewicza dotyczącymi sytuacji teatru i wykładającymi koncepcje dramaturgiczne. Widać to zresztą dobrze na przykładzie trudności, jakie recenzentom i krytykom sprawiało ustalenie gatunkowej przynależności tych utworów (s. 77). Jednak *Straż porządkowa* nie tyle zawiera autokomentarze czy uwagi metatekstowe, ile stanowi zapis (opis) samej sztuki. Bliższa jest chyba *Zacieraniu rąk* niż *Aktowi przerywanemu*, bliższa konceptualistycznemu niwelowaniu granic między dziełem pojmowanym jako wytwór a dziełem pojmowanym jako proces niż postmodernistycznemu zacieraniu granic między dyskursem literackim a krytycznym (pisze o tym T. Drewnowski w omawianej tu dalej książce na s. 203).

„W całej trylogii Różewicz ukazuje brak identyczności między doświadczeniem a jego prezentacją, między życiem a tekstem” (s. 91). Również to zagadnienie bliskie jest postmodernistycznemu myśleniu o sztuce³. W analizowanych sztukach Filipowicz dostrzega nie tyle odrzucenie przestarzałej konwencji dramatycznej, co „badanie zależności między konwencją a rzeczywistością w sytuacji, gdy mediacja dramatyczna musi, z natury, polegać na braku naturalności” (s. 89). Posługując się terminologią Danuty Danek autorka pokazuje, w jaki sposób w scenie 2 *Aktu przerywanego* Różewicz obnaża sztuczność odziedziczonej konwencji (prezentowanej przez zespół elementów dramatu symbolicznego), by zastąpić ją sytuacją pozornie „naturalną”, która jednak także okazuje się częścią dzieła sztuki (s. 84). Ze swoich rozważań Filipowicz wyprowadza wnioski sięgające w dziedzinę teorii poznania, konstatując na materiale badanych sztuk Różewicza, iż „język [...] nie dostarcza gruntu dla absolutnej pewności w komunikacji” (s. 90).

Podobną problematykę eksponuje Filipowicz w swej lekturze *Białego małżeństwa*, która stanowi najciekawszą chyba z proponowanych w książce interpretacji. Nazbyt uproszczona jest, zdaniem badaczki, interpretacja sztuki jako krytyki zakorzenionych głęboko w społecznej świadomości przesądów, które narzuciła kultura patriarchalna (s. 131). Jednoznaczna interpretacja sztuki w kategoriach feminizmu spychałaby bowiem utwór do roli dokumentu społeczno-historycznego, zapoznając fakt, iż język sztuki jest w niej bytem samodzielnym i „zwraca na siebie uwagę”. Taką sytuację powoduje „zalew cytatów, aluzji i pastiszów” (s. 137).

Problem intertekstualności znajduje się w centrum zainteresowań autorki. Skrupulatnie śledzi ona dialogi tekstowe w sztukach Różewicza, szczególną rolę przypisując intertekstualności w czterech utworach: w *Pogrzebie po polsku*, *Pułapce*, *Odejściu głodomora* i w *Białym małżeństwie*. Najpełniejsze i najciekawsze wnioski wyciąga z aluzji i nawiązań tej ostatniej sztuki. Intertekstualność w *Białym małżeństwie* nie tylko podważa funkcję języka jako „przezroczystego” medium komunikacji. Badaczka dostrzega również, że główną strategią retoryczną tej sztuki jest dekontekstualizacja: nawiązania i cytaty wyrwane z macierzystych kontekstów koegzystują ze sobą w nowym środowisku, lecz nie stanowią nowej spójnej całości (s. 137). W efekcie otrzymujemy tekst rozbity na sprzeczne elementy, niemożliwy do odczytania jako

³ Zob. D. Judovitz, *Preface*. W: *Subjectivity and Representation in Descartes. The Origins of Modernity*. Cambridge 1988.

koherentna, organiczna jedność (s. 141). Intertekstualność w sztukach Różewicza ma jednak — podkreśla autorka — także inny aspekt. Służy mianowicie nawiązaniu dialogu z przeszłością (s. 29) lub, jak w przypadku *Spaghetti i miecza*, krytyce teraźniejszości poprzez ukazanie jej ubóstwa i pretensjonalności na tle tradycji (s. 52–53).

Książka Haliny Filipowicz zawiera z pewnością wiele trafnych interpretacji i cennych uwag. Wyciąga pełne konsekwencje z sugerowanej już przez krytykę heterogeniczności pisarstwa Różewicza i analizuje ją na przykładzie jego twórczości dramaturgicznej. Heterogeniczność tę rozumie jako „kruczającą przeciwko spetryfikowanym i czystym formom odziedziczonym z przeszłości” (s. 28), jako mieszanie różnych konwencji dramaturgicznych, a nawet przekraczanie granic między dramatem (czy może raczej tym, co jako dramat i teatr jest postrzegane) a wypowiedziami metatekstowymi, krytycznymi, eseistycznymi. „Nieczystość” zdradza także sam język Różewiczowskich dramatów — nasycony cytatami, aluzjami, intertekstualnymi nawiązaniem, podważa swój status „przeźroczyściego” *medium* komunikacji.

Jeden z rozdziałów książki nosi tytuł *Drama Born of Literature*. Formułę tę można by w świetle dociekań autorki odnieść do całej właściwie twórczości dramatycznej Różewicza, mocno osadzonej w literaturze, „zarażonej literaturą”. Filipowicz idzie tu, jak się zdaje, dość wyraźnie tropem publikacji Majchrowskiego przywoływanych w swej książce.

Myślenie badaczki o sztukach Różewicza zawdzięcza sporo postmodernizmowi, także tam, gdzie nie zdradza ona tego wprost. W tym kontekście interpretacyjnym można, jak sądzę, umieścić jej rozważania dotyczące problemu reprezentacji w dramatach Różewicza. Koncepcja intertekstualności jako retorycznej strategii burzącej organiczność i jednorodność tekstu bliska jest chyba z kolei koncepcjom Rolanda Barthes'a. W dociekaniach zaś dotyczących sztuki *Stara kobieta wysiaduje* Filipowicz konstruuje opozycję: Stara Kobieta — Młoda Kobieta, by ukazać następnie, jak zostaje ona podważona w systematycznym procesie przemieszczeń (s. 105).

Zastosowana metodologia stanowi więc z pewnością cenny aspekt pracy. Autorka traktuje dramaty Różewicza wyraźnie nie tyle jako dramaty idei, co jako teksty, skupiając uwagę na problemach genologicznych i analizach intertekstualności. Widać tu zmianę podejścia w porównaniu z poprzednią monografią sztuk Różewicza, za zadanie stawiającą sobie interpretację myślowej zawartości i „obrazu świata” budowanego przez twórcę *Kartoteki*⁴.

Książka Tadeusza Drewnowskiego to próba syntetycznego spojrzenia na dotychczasowy dorobek Różewicza. Jeden z najlepszych znawców twórczości pisarza — w pełni uświadomienia sobie niebezpieczeństwa, jakie płyną z pisania o twórcy żyjącym, zwłaszcza gdy jest nim „poeta, który potrafił kwestionować czy obalać sam siebie. Poeta dynamiczny i przewrotny” (s. 313). Z konieczności więc zastrzeżenia o otwartym charakterze studium, pozbawionego ostatecznych i jednoznacznych ustaleń. *Walka o oddech* dojrzewała długo — autor planował napisanie książki już na początku lat siedemdziesiątych, choć w odmiennej formie (rozmów z poetą).

W pierwszej części pracy Drewnowski omawia miejsce Różewicza w powojennym życiu kulturalnym Polski. Ukazuje rozbrat poety z krytyką, następujący po początkowym entuzjazmie i pasowaniu Różewicza na „poetyckiego beniaminka” (s. 10). Analiza recepcji twórczości Różewicza służy też tutaj do zarysowania geografii myśli krytycznej w Polsce, ukazania wyodrębniania się i rozwoju różnych orientacji krytycznych oraz światopoglądowych w ich dyskusji — często nader burzliwej — z Różewiczowskim pisarstwem. W latach siedemdziesiątych praktycznie krytyka milknie na

⁴ S. Gębala, *Teatr Różewicza*. Wrocław 1978, s. 5.

temat Różewicza. Przyczyny takiego stanu rzeczy upatruje autor w postępującym upolitycznieniu życia kulturalnego w Polsce i radykalnej polaryzacji jego środowisk na obóz władzy i obóz opozycji. W efekcie wokół Różewicza coraz mniej dyskusji, coraz więcej ataków ideologicznych, i to z obu stron barykady. Drewnowski nie szczędzi wielu gorzkich słów krytyce, także jej wybitnym przedstawicielom, zarzucając im m.in. ideologiczne zacieśnienia czy wręcz nieuczciwe napaści na poetę (s. 29), ogólnie – brak zrozumienia i przyswojenia jego twórczości. Nic więc dziwnego, że ten rozdział nosi tytuł *I poeta zostaje sam*.

W tymże rozdziale zawarte jest cenne omówienie recepcji Różewicza za granicą oraz naświetlenie sprawy jego kandydowania do literackiej Nagrody Nobla.

„Mimo wyraźnie autobiograficznego podłoża pisarstwa Różewicza informacje o nim, o jego środowisku, o ważnych wydarzeniach jego życia są nader skąpe” (s. 35). Toteż w kolejnej części swej pracy Drewnowski podaje sporo szczegółów dotyczących młodości poety. Opisuje środowisko, w którym on wyrastał, młodzieńcze fascynacje literackie. Przywołuje też sylwetkę Janusza Różewicza, poległego pod koniec wojny zdolnego poety, i jego wpływ na kształtowanie się osobowości młodszego brata. Nie pomija przy tym juveniliów Różewicza, wskazuje na wysoki kunszt literacki jego parodii i pastiszów (s. 44). Relacjonując partyzancki epizod w życiu poety przypomina autor jego pracę jako redaktora w podziemnym „Czynie Zbrojnym” oraz konflikt wywołany przez publikację artykułu *Słowo o żołnierzu polskim*. Najważniejszą pozycję w dorobku z partyzanckiego okresu Różewicza zajmują jednak *Echa leśne*. Oddając atmosferę końca wojny zapowiadają jednocześnie wiele motywów, jakie przewijają się będą przez powojenną twórczość poety. Kreacja odheroizowanego, prymitywnego bohatera – strzelca W. z *Ech*, odżyje, zdaniem badacza, w postaci Walusia z *Do piachu*.

Omawiając twórczość Różewicza powstałą w pierwszym 10-leciu po wojnie autor zastanawia się nad specyfiką jego wojennego doświadczenia oraz nad odrębnością kształtu literackiego, jaki ono przybrało. Zwraca uwagę na skąpe stosunkowo występowanie w ówczesnej twórczości poety wojennych realiów, „fizjologii wojny”. Perspektywa przyjęta przez Różewicza nie jest też historiozoficzna, lecz przede wszystkim etyczna. Jego poezja „pochłonięta jest głównie tym, co się z człowiekiem jako istotą moralną stało podczas wojny, kim wyszedł człowiek z tej katastrofy oraz co z jednego i drugiego dla powojennego życia wynika” (s. 76–77). Wizji spełnionej właśnie apokalipsy (twórczość Baczyńskiego i Gajcego) lub raportowi o niej (dzieła Edelmana, Bratnego, Pytlakowskiego) przeciwstawia badacz „krajobraz po katastrofie”, jaki wyłonił się z twórczości Różewicza (s. 74). Orientację etyczną uważa za podstawową dla tego postkatastrofizmu (s. 76). Taka teza może chyba jednak wzbudzić pewne wątpliwości. Klęska wartości jest całkowita, obejmuje także piękno i prawdę (choćby w *Ocalonym*). Pytanie, jakie stawia Różewicz, jest aksjologiczne, dotyczy możliwości (lub niemożliwości) istnienia wartości w ogóle. Rozpatrywanie sprawy w perspektywie jednoznacznie etycznej to, jak można sądzić, pewne uproszczenie. Katastrofa obejmuje też człowieka na poziomie bardziej jeszcze fundamentalnym niż sfera wartości. Trafne w tej perspektywie wydaje się określenie poematu *Byłem na dnie* jako „anatomii pół gada, pół człowieka” (s. 82, podkreśl. A. Z.).

Poezja Różewicza omawianego okresu stara się jednak wykroić z rzeczywistości również obszar katastrofą nie tknięty. Badacz wskazuje na sporą liczbę wierszy miłosnych, krajobrazowych czy poświęconych matce. Ta próba ratowania „prywatnej Arkadii” poety okazuje się jednak złudą, gdy dochodzi do jej konfrontacji ze światem po katastrofie (s. 85).

Drewnowski zastanawia się nad artystycznym kształtem, jaki w twórczości Różewicza przybrał kryzys światopoglądowy (podział na treść i formę zachowuje chyba prawomocność w tych rozważaniach, skoro czytamy: „Erupcja treści w poezji Różewicza idzie w parze z nowym, współbrzmującym z nią wyrazem”, s. 86). Badacz wskazuje

na rozbieżności, jakie już wówczas – a więc przed słynnym sporem o turpizm – zarysowały się między Różewiczem a Przybosiem. Przeciwwstawia awangardowemu zaufaniu do języka Różewiczowską wobec niego podejrzliwość (s. 89). Wskazuje też różnice występujące w samej praktyce poetyckiej. Opierając się na badaniach wersologicznych przypomina budowę Różewiczowskiego wersu, akcentuje jego odmienność w ramach IV systemu wersyfikacyjnego oraz wskazuje na podobieństwa z wersyfikacją Czechowicza, Staffa i Kasprowicza, w odleglejszej zaś perspektywie – Norwida.

Badacz nie pomija też problemu związków Różewicza z socrealizmem. Przypomina nieporozumienia narosłe wokół tej sprawy, przytacza krzywdzące poetę opinie. Dowodzi, że nawet wierszom Różewicza stanowiącym polityczne ustępstwo nie można odmówić autentyczności i dialogowości (s. 103–104). Za groźniejsze uznaje „ustępstwa” Różewiczowskiej poetyki, ujawniając częściowy powrót poety do tradycyjnych sposobów kształtowania wiersza (s. 106). Ale i wtedy jednak „na tle degrengolady poetyckiej socrealizmu wiersz Różewiczowski pozostawał zjawiskiem najciekawszym” (s. 107). Wyraźnym dążeniem autora jest więc próba pokazania związków Różewicza z socrealizmem we właściwym świetle i właściwej proporcji.

„[...] przez pierwsze dziesięciolecie po wojnie Różewicz w swej twórczości, a nawet w swej poezji koncentruje się na głównym zadaniu, głównym nurcie: »stworzyć poezję po Oświećmiu«” (s. 121). Drewnowski zwraca uwagę na ogromną dojrzałość debiutu poety, który szybko stał się najmłodszym klasykiem literatury polskiej. Obok głównego nurtu twórczości Różewicz funkcjonuje też w „niskim” obiegu literackim, interesując się absurdem, groteską, zwłaszcza w mało komentowanym tomie *Uśmiechy* (s. 120).

W dalszej partii swych wywodów autor proponuje periodyzację twórczości Różewicza celem wyodrębnienia głównych jej tendencji. Pierwszej z nich, dominującej w latach sześćdziesiątych i nastawionej przede wszystkim na destrukcję starej sztuki, przeciwstawia „konstruktywizm” lat siedemdziesiątych. Zastrzega się jednocześnie: „Poczynając od *Form* i *Kartoteki* pisarstwo Różewicza nie poddaje się przejrzystej periodyzacji i wyraźnym podziałom” (s. 129), gdyż obie tendencje często ze sobą interferują, powodując niekiedy wrażenie sprzeczności w dziele poety i zarazem decydując o dynamice tego dzieła. Proponowany podział ma więc na celu raczej ustalenie dominant twórczości Różewicza niż ścisłych teoretycznych rozróżnień. Pierwszą z wyodrębnionych przez siebie faz Drewnowski rozpatruje w kontekście dokonań ruchu neoawangardowego. Charakteryzując pokrótce ten ruch i wskazując na jego zasadniczą odmienność w stosunku do „klasycznej” awangardy lat 1910–1930 stara się ustalić pozycję Różewicza w ramach neoawangardy. Różewicz czerpał wiele z jej doświadczeń i praktyki, ale jednocześnie był twórczym i inspirującym innych uczestnikiem tego ruchu, do wielu rozwiązań dochodził samodzielnie i nierzadko wyprzedzał innych artystów neoawangardowych (s. 152–153). Szczególnie ważna jest pozycja teatru Różewicza w obrębie ruchu neoawangardowego (s. 206).

Autor uściśla swe dociekania omawiając związki twórczości Różewicza z różnymi tendencjami artystycznymi określanymi jako neoawangardowe. Zwraca uwagę na kreację anonima w poezji i teatrze Różewicza, bliskie pop-artowi zainteresowanie życiem wielkich miast i specyfiką ich kultury. Poeta jest jednak także i krytykiem „naszej małej stabilizacji” oraz cywilizacji technicznej (s. 164).

Silne związki ze sztuką conceptualną łączą natomiast *Akt przerywany*, *Przyrost naturalny* i *Straż porządkową*. Dla bardzo obfitej w omawianym okresie twórczości teatralnej Różewicza szuka badacz powinowactw artystycznych zarówno w tradycji polskiej, wskazując na zbieżności rozwiązań Różewicza z nowatorskimi koncepcjami Chwistka z lat dwudziestych, jak i we współczesnej Różewiczowi twórczości zagranicznej, akcentując podobieństwa między *Przyrostem naturalnym* a *Wyludniaczem* Becketta (s. 206).

Cenne w tej części pracy jest też przypomnienie i omówienie sporu o turpizm,

„najgłośniejszej polemiki literackiej lat sześćdziesiątych” (s. 187). Różnice między Różewiczem a Przybosiem, datujące się niemal od początków ich znajomości, nie ograniczały się tylko do odmienności stanowisk w sprawie estetyki brzydoty. Dotyczyły całej właściwie praktyki poetyckiej, stosunku do wersyfikacji, interpunkcji, a zwłaszcza metafory (s. 190).

Klucz neoawangardowy uważa Drewnowski za najbardziej przydatny do opisu tendencji dominujących w pisarstwie Różewicza lat sześćdziesiątych. Nie znajduje uznania autora termin „postmodernizm”, jako zbyt nieokreślony i obcy polskim przyzwyczajeniom (s. 137). Pewne jednak wątki twórczości Różewicza, jak choćby motyw utraconego centrum (o motywie tym zresztą Drewnowski wspomina na s. 173), oraz niektóre właściwości jego pisarstwa, np. heterogeniczność czy gra konwencjami, zdają się dobrze mieścić w postmodernistycznym horyzoncie myślenia o sztuce.

Ciekawą próbą jest także propozycja typologii *Nic* w twórczości Różewicza. Pozwala na przekonujące wyodrębnienie trzech znaczeń tego pojęcia i jednocześnie na rozprawienie się z upraszczającym wpisywaniem całego wątku *Nic* na konto nihilizmu (s. 178).

Lata siedemdziesiąte przynoszą stopniowe odchodzenie Różewicza od założeń neoawangardy. Przyczyn tego zjawiska dopatruje się Drewnowski m.in. w kryzysie młodzieżowego ruchu kontestacji, przede wszystkim jednak w zastyganiu samej neoawangardy w doktrynerstwie. Wbrew założeniom tego ruchu Różewicz „zatrzymuje się przed rezygnacją ze słowa i dzieła” (s. 235), dystansuje się od pragmatycznego pojmowania literatury i od uproszczonej wizji świata, jaką prezentowała neoawangarda (s. 238).

Nowe tendencje w pisarstwie Różewicza autor proponuje nazywać „konstruktywizmem”. Za terminem tym, użytym chyba dla wyostrenia różnic wobec poprzedniego – nastawionego na destrukcję starej sztuki – okresu twórczości pisarza, kryje się bardzo skomplikowana i wieloznaczna rzeczywistość artystyczna i problemowa. Świadczyłaby o tym próba uchwycenia specyfiki nowych tendencji w poezji Różewicza: „Obraca się zatem wśród spraw głównych, spraw ostatecznych. Uprawia liryki – filozoficzne? eschatologiczne? metafizyczne?” (s. 279). Znaki zapytania po każdym z proponowanych określeń świadczą chyba, iż poezja Różewicza tego okresu nie poddaje się łatwo zabiegom interpretacyjnym. Stąd termin „konstruktywizm”, nawet przy ostrożnym traktowaniu (autor pisze o przechylaniu się punktu ciężkości Różewiczowskiego pisarstwa ku konstruktywizmowi), stanowi, jak się zdaje, pewne uproszczenie. Bardzo natomiast trafnie brzmią, podług mnie, uwagi o poezji Różewicza omawianego okresu. „Następuje coś, co nazwać by można ściągnięciem, koncentracją, zgęszczeniem poezji” (s. 286). Badacz przekonująco ilustruje zachodzenie tego procesu na różnych poziomach: swoistej redukcji świata poetyckiego, redukcji słowa i środków artystycznych. Pokazuje też konsekwencje owej redukcji dla rozszerzania się Różewiczowskiej strefy milczenia oraz różne jego funkcje. Słusznie podkreśla, że tylko taka właśnie, „skupiona” poezja może stawić czoło sprawom ostatecznym, „wprowadzić w tajemnice, w *sacrum*, w religię życia” (s. 287).

Sporo miejsca poświęca Drewnowski swoistej religijności Różewicza, podkreślając paradoksalny z pozoru fakt: choć Różewicz jest ateistą i ze swoim ateizmem się nie kryje, to przecież wiara pozostaje w centrum jego światopoglądu (s. 254). Jak się wydaje, autor sądzi, iż w postawie pisarza znów dominuje refleksja etyczna, próba stworzenia etyki laickiej, która jednak nie może istnieć bez zakorzenienia w sferze transcendencji oraz w symbolice chrześcijańskiej (s. 265). Istotnym składnikiem tej postawy jest afirmacja życia, zgoda ze światem. Ciekawie wypada też porównanie „religii” Różewicza z „kosmiczną religijnością” Alberta Einsteina (s. 287).

Obszernie omówione zostały również związki poezji Różewicza z filozofią bliskiego poecie myśliciela, Ludwiga Wittgensteina. Drewnowski nie poprzestaje na stwierdzeniu ogólnych zbieżności, wskazuje też na podobieństwa bardziej szczegółowe, np. pojęcie płaszczyzny, zaczerpnięte przez Różewicza wprost z filozofii Wittgensteina (s. 282).

Pisarstwo Różewicza zмага się jednak nie tylko z problemami ostatecznymi. Ważne miejsce zajmuje w nim problematyka cielesności. Rozważając Różewiczowską filozofię ciała autor wydobywa dychotomię między ciałem a duszą zwyrodniałą w „duszyczkę”. Toteż Drewnowski poświęca sporo miejsca podjętej przez Różewicza próbie odnowienia doświadczenia erotyzmu i języka, jakim się o nim mówi. Na tym tle analizuje badacz poemat *Regio* oraz *Białe małżeństwo*, odczytując ten dramat jako „psychoanalizę polskiego erotyzmu, i to dokonaną, wbrew historycznej materii, pod kątem współczesnym” (s. 273).

Różewiczowski namysł nie omija także kondycji współczesnego artysty. Autor wskazuje na liczne postacie malarzy, myślicieli i poetów, pojawiających się w pisarstwie Różewicza, zwłaszcza w latach ostatnich. Szczególną rolę przyznaje jednak dialogowi poety z Franzem Kafką. Refleksja twórcy *Kartoteki* nad sytuacją współczesnego artysty i współczesnej sztuki służy do oceny poezji i poety w obliczu życia i żywiołu historii (s. 304–305).

Pisać monografię twórcy żyjącego to z pewnością zadanie ryzykowne i ambitne. Świadczy jednak o tym, że na dzieło Różewicza możemy już dziś spojrzeć z pewnego historycznoliterackiego dystansu. *Walka o oddech* wydaje się książką dość tradycyjną (to bynajmniej nie zarzut). Wbrew endocentrycznemu raczej nastawieniu współczesnego literaturoznawstwa autor sporo miejsca poświęca biografii Różewicza, akcentując jej znaczenie dla dzieła pisarza. Często zdradza temperament krytyka, nie unika ocen polskiego życia kulturalnego ani ocen utworów samego Różewicza, np. w przypadku *Nowej szkoły filozoficznej*. Twórczość pisarza omawia w szerokim kontekście przemian społecznych i politycznych, zachodzących zarówno w Polsce, jak i za granicą. Wartościową stroną pracy jest wykorzystanie w niej nie publikowanych dotąd materiałów, np. wiersza *Rewolucja*.

Niedawno ukazały się też dwie książki zbiorowe poświęcone twórczości Różewicza: *Zobaczyć poetę* oraz *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*⁵. Pierwsza z nich zawiera materiały z poznańskiej konferencji, która odbyła się w listopadzie 1991 na Uniwersytecie Adama Mickiewicza. Postmodernistyczne aspekty pisarstwa Różewicza podkreślają Ryszard Nycz (*Tajemnica okaleczonej poezji*), Erazm Kuźma (*Kto mówi w utworach Różewicza?*), Anna Krajewska (*Tragedia niemożliwej tragedii*) oraz Ewa Wąchocka (*Autorskie „ja” w dramaturgii Tadeusza Różewicza*). Ewa Nawrocka (*Różewicza lektura „Ewangelii”*) źródeł twórczości pisarza dopatruje się w przestrzeni „między”: wiarą a niewiarą, słowem a słowem. Małgorzata Sugiera (*Kafka w oczach Różewicza*) odczytuje *Głodomora* jako epilog długoletniego dialogu Różewicza z autorem *Procesu*. Józef Kelera podejmuje ciekawą próbę pokazania poetyckiej struktury dramatów Różewicza. Stanisław Stabro stara się ustalić miejsce Różewicza na mapie współczesnej polskiej poezji. O związkach Różewicza z filmem piszą brat poety Stanisław Różewicz oraz Marek Hendrykowski.

Książka *Dlaczego Różewicz* powstała w łódzkim środowisku polonistycznym. Nie proponuje ona jednoznacznej metodologii w badaniu poetyckich dzieł autora *Kartoteki*, przynosi natomiast interpretacje i analizy jego wierszy z różnych faz twórczości. Swoje odczytania utworów Różewicza proponują w tym tomie: Jerzy Poradecki, Kamilla Gosk, Jarosław Płuciennik, Tomasz Cieślak, Janina Kwaśniakowa, Jolanta Kordacka, Romuald Kanarek, Joanna Bożyk, Jerzy Wiśniewski, Bogna Żurawska, Adam Czerniawski, Ewa Ledóchowicz, Jacek Brzozowski.

Andrzej Zawadzki

⁵ *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”. UAM, Poznań, 4–6.11.1991.* Pod redakcją E. Guderian-Czaplińskiej, E. Kalemby-Kasprzak. Poznań 1993. — *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze.* Redakcja: J. Brzozowski i J. Poradecki. Łódź 1993.