

Tadeusz Dąbrowski

Cytat i kolaż : o Różewiczowskiej poetyce fragmentu

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 2, 101-112

2004

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.

Tadeusz Dąbrowski

Gdańsk

CYTAT I KOLAŻ. O RÓŻEWICZOWSKIEJ POETYCE FRAGMENTU

Trudno jest mierzyć się z oczywistościami, a fragmentaryczność Różewiczowskiej formy do oczywistości niezaprzeczalnie należy. Już sama częstotliwość, z jaką pojawia się w tej twórczości słowo „fragment” (*Fragmenty z dwudziestolecia, zawsze fragment, Poemat autystyczny [fragmenty], Tarcza z pajęczyny [fragment], Sezon poetycki – jesień 1966 [fragm.]*, *Klucze do nieba. Fragment sztuki* – by wskazać tylko na niektóre tytuły), nie pozostawia złudzeń co do charakteru dokonanych przez Różewicza wyborów estetycznych.

Próbując usystematyzować swoje spostrzeżenia, wyodrębniłem kilka sposobów manifestowania się fragmentu w poezji autora *Regio*; byłyby to: obrazowanie przez negację (nazwane na mój użytek „techniką negatywową”), dyskurs intertekstualny z utworami literackimi oraz dziełami malarskimi, fragmentaryczne widzenie świata (efekt transpozycji znanej teorii Władysława Strzemińskiego na dziedzinę języka), rozmowy poety z samym sobą (a więc dopiski do wierszy sprzed lat, ich modyfikacje, przenoszenie utworów do kolejnych tomów), otwartość tekstu rozumiana jako „urwanie”, wreszcie szósty rodzaj fragmentaryczności (jemu poświęcam niniejszą rozprawkę) sprowadza się do „cytowania rzeczywistości” i cytowania w ogóle, a szerzej, do „sztuki wyboru z rzeczywistości”, jak pisał w bodaj najobszerniejszym studium o Różewiczu Jan Błoński¹. Zgodzę się z Jerzym Kwiatkowskim, że opis Błońskiego dotyczy raczej kanonicznych tekstów poety, acz do moich badań jest jak najbardziej przydatny; ów kanon nie jest wszak wąski². Warto przy tej okazji przywołać słowa eseistki Doroty Jarząbek: „Różewicz cytuje rzeczywistość. Podchwytuje całe zdania albo tylko manierę językową – zwariowanej dziennikarki, sprawozdawcy sportowego, starsuszków z *maison de retraite*. Naśladuje styl komunikatów prasowych, zbiera strzępy rozmów i myśli [...]. W wielojęzycznej rzeczywistości poezja przekracza także etniczne granice języków. U Różewicza staje się to znamienne: obcojęzyczne frazy, tytuły, cytaty, przekłady własnych wierszy [...]. To żonglowanie językami jest także próbą zbadania, na ile pewne znaczenia dają się przełożyć na obcą mowę i rodzaj wyobraźni, czy można zbudować pomost łączący doświadczenia”³.

Są cytaty pochodzące „z zewnątrz” i „z wewnątrz”, i zaiste nie sposób przesądzić, które są prawdziwsze. W końcu poezja to alternatywna rzeczywistość. Do tych

¹ J. Błoński, *Szkieł portretu poety współczesnego*. W: tegoż, *Poeci i inni*. Kraków 1956.

² J. Kwiatkowski, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*. Kraków 1995, s. 187.

³ D. Jarząbek, *Zwiastowanie poezji: między słowem a milczeniem*. „Topos” 2001, nr 1, s. 47.

„zewnątrznych” mogliśmy zaliczyć w całości bardzo ważny dla Różewicza utwór *Białe groszki*, będący zmodyfikowaną poetycko notacją komunikatu radiowego, któremu poeta „podciął żyły i nastąpił rodzaj liryczno-dramatycznego krwotoku”⁴. Ta metoda łapania przez Różewicza wiersza na gorącym uczynku może być jeszcze jednym dopowiedzeniem, uzupełnieniem kwestii jego pisarskiej teorii; zauważmy bowiem, co decyduje o tym, czy taki np. fragment radiowego komunikatu, czy jakikolwiek inny wycinek naszej rozgadanej rzeczywistości zostaje podniesiony do rangi słowa poetyckiego. Decyduje o tym wcale nie wyjątkowość zasłyszanych fraz, ale raczej szczególny stan wrażliwości autora towarzyszący owym „podśluchom”, jak również jego niepodważalne przekonanie, że z tymi akurat „strzępami mowy” pragnie wejść w bliską, kontemplacyjną wręcz relację. Tak w artykule *Cogito marzyciela* pisał o tym Gaston Bachelard: „Nie każdy przedmiot budzi marzenie poetyckie, z chwilą jednak, gdy poeta wybrał jakiś przedmiot, sam ten przedmiot zmienia swój status. Awansuje do świata poezji”⁵. Znajdą się tu także wprowadzone do wierszy na pełnoprawnych zasadach przytoczenia wypowiedzi postaci rzeczywistych, np. Mieczysława z wiersza *nożyk profesora*, takie jak: „Tadziu, jesz za dużo chleba...” czy „cukier krzepi” (np 10)⁶. Ale granica między cytatem rzeczywistym a „poetyckim” jest u Różewicza płynna; w *nożyku...* jest ona jeszcze rozpoznawalna, wypowiedzi naturalne w przeciwieństwie do wypowiedzi „fikcyjnych” opatrywane są cudzysłowem. Z cytatem ewidentnie zmyślonym mamy do czynienia np. w wierszu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, gdzie już nie cudzysłów, ale sam odautorski komentarz w rodzaju: „mówił Bacon” (zf 10) pozwala nam rozróżnić głosy dialogujących stron.

Pomysł na sztukę, polegający na tworzeniu nowych jakości na podstawie wybranych elementów jakości zastanych, zaowocował popularnymi w dwudziestym wieku technikami kolażu, które były w dużej mierze protestem przeciwko nadmiernej abstrakcji. Niewątpliwie najszybciej i najsmielej rozwinął się kolaż w sztukach wizualnych, zaczęło się od wkomponowywania (choć to może niezbyt trafne określenie) liter czy słów w gotowy już obraz, później symulowano rozmaite rodzaje powierzchni, takie jak drewno czy tkanina, skończyło się zaś na użyciu wszystkiego, co było pod ręką, od piasku po skrawki gazet, które naklejane na płótno tworzyły właściwy już kolaż, przechodzący dalej kilka nawet faz rozwoju; np. kubizm syntetyczny używał jasnych tonacji. Charakterystyczne jest, że wielu artystów uprawiało tę formę w pierwszych etapach swojej twórczości, było tak m.in. z Juanem Grisem, Fernandem Legerem czy Robertem Delaunayem. Kolaż kubistyczny miał wielki wpływ na prace dadaistów, zwłaszcza niemieckich, Jeana Arpa, układającego kolorowe papierki na chybił trafił na papierowym tle, także Hausmanna, Grosza i Heartfielda, łączących z fotografiami elementy słowne. Ale technika kolażu to nie tylko

⁴ S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 213.

⁵ G. Bachelard, *Cogito marzyciela*. W: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, red. H. Chudak, A. Tatariewicz. Warszawa 1975, s. 394.

⁶ Adresy bibliograficzne cytatów z utworów Tadeusza Różewicza podawane będą w postaci skrótów: El – *Echa leśne* (Warszawa 1985); P – *Poezja*, t. I, II (Kraków 1988); Pr – *Proza*, t. I, II (Kraków 1990; cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – numer strony), zf – *zawsze fragment* (Wrocław 1996), np – *nożyk profesora* (Wrocław 2001); Ss – *Szara strefa* (Wrocław 2002).

malarstwo czy rzeźba, lecz również muzyka i literatura. Sztandarowym i chyba najosobliwszym przykładem melanzu dwóch ostatnich dziedzin jest działalność Johna Cage'a, amerykańskiego kompozytora, autora słynnej symfonii *45' dla prelegenta*, głównej postaci awangardy, z czasem również literackiej i baletowej, grafika, akwarelisty i... grzyboznawcy. Jego utwory „muzyczne” są tekstami literackimi, przeznaczonymi do głośnego odczytania z uwzględnieniem niezwykle rygorystycznych podziałów czasowych, z zastosowaniem, także w ściśle wyznaczonych momentach, wszelakich „nieliterackich odgłosów”: klaśniecia, chrapnięcia, syknięcia czy uderzenia w stół.

Opisane eksperymenty miały niewątpliwie wpływ na technikę poetycką Tadeusza Różewicza, z tym że u niego planowa niejednorodność składników dzieła ma bardzo ściśle pokrycie w tegoż dzieła ideowej wymowie. Różewiczowski chaos jest w istocie najdoskonalszym porządkiem, a u jego źródeł nie leżą estetyczne poszukiwania, dyktowane pragnieniem nowości, awangardowości. Niech za potwierdzenie posłużą wypowiedzi samego poety, któremu Konstanty Puzyna postawił niegdyś takie oto pytanie (dotyczy ono przede wszystkim dramatu): „Posługuje się pan bardzo różnymi formami pisarskimi w tych samych nawet sztukach. Policzmy. Po pierwsze: fragmentami, które markują pewien obraz [...]. Po drugie: dialogami rozpisany normalnie, jak w każdej konwencjonalnej dramaturgii. Po trzecie: wierszami, często nawet wierszami już dawniej napisanymi, a włączonymi w tekst sztuki. Po czwarte wreszcie: fragmentami cudzych gotowych tekstów – z broszur, gazet itp. – odpowiednio przyciętymi i zmontowanymi, trochę na zasadzie collage'u”⁷. Różewicz odpowiedział: „Słowo collage często pada w związku z moją twórczością [...]. Przy pewnej złej woli można interpretować taką technikę jako dość staroświeckie chwytły, przeniesione z *awangardowej* plastyki, a więc trochę mechaniczne i anachroniczne. Nie jest to jednak technika przypadkowego montażu, naklejania na płótno jakichś wycinków, szmat itp. Są to elementy wobec dramatu służebne, które ulegają w nim jakby przerobowi, zmieniają się w kontakcie z innymi elementami, o których pan tu wspominał, z wierszami przede wszystkim...”⁸ Pobrzmiewają w tych słowach tezy Bachtina o kontekście oraz chociażby Mukařovský'ego o strukturze jako całości określającej sobą charakter swoich składników, całości wewnętrznie dynamicznej, acz w przebiegu czasu zachowującej tożsamość⁹. Za analogię do dramatu uznać można całą poetycką twórczość autora *Płaskorzeźby*, która przemawia do nas głosem pewnym i czystym, bo wyrażającym myśl wielką a od początku do końca spójną. Każdy wiersz z kolei nie jest bynajmniej nieczytelnym skrawkiem, ale samodzielną znaczeniową jednostką, „skompresowaną” pełnią. Różnica między większością prac kubistów a wierszami Różewicza polega na tym, że Różewiczowski strzęp gazety otwiera nas, mówiąc metaforycznie, na cały rynek prasowy, a garść Różewiczowskiego piachu przenosi nas na Saharę...

Pośród cytatów ważne miejsce zajmują wtręty obcojęzyczne, najczęściej jest to niemieczyzna, jak choćby w *Kamiennych braciach* („Liegen und Ruhen / in einer

⁷ S. Burkot, *Tadeusz Różewicz...*, s. 212.

⁸ Tamże.

⁹ J. Mukařovský, *Pojęcie całości w teorii sztuki*. W: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa 1977.

Gruft / Unter diesem Stein”) czy *tajemnicy filozofa* („ich werde von Zeit zu Zeit / zum Tier – dass kann ich / an nichts denken als an / Essen, Trinken, Schlafen / Furchtbar!”) (P I 348; Ss 54). Ale te wtręty to dopiero wierzchołek góry lodowej, warto przywołać teksty, które technikę poetyckiego kolażu reprezentują najlepiej: *Fragmenty z dwudziestolecia*, *Non-stop-shows*, *Et in Arcadia ego*, *Świat 1906 – Collage*. Trzy ostatnie są zlepkami notatek prasowych, plotek z życia gwiazd, fragmentów recenzji, reklam, menu oraz wyimków z przewodników turystycznych. W *Świat 1906 – Collage* informacyjny śmieć awansuje do rangi istotnej prawdy, natomiast świętości, takie jak poezja czy mitologia narodowa, sprowadzone zostają do poziomu ogłoszenia drobnego w gazecie codziennej. Podobnie jest we *Fragmentach z dwudziestolecia*; zaczyna się od cytatów z horoskopu, potem są ogłoszenia matrymonialne (niekiedy dowcipne: „Romantyk, wybitnie przystojny szatyn, / kawaler wykształcony i inteligentny, / poznańczyk, idealny materiał na / męża, religijny, poślubi prawdziwą / miłością młodą przystojną / idealistkę. Ewentualny majątek / mile widziany”), kończy się zaś quasi-aforyzmem, nie wiadomo czyjego autorstwa: „Mniej będę patrzeć w odbicie mej twarzy w lustrze, / a więcej będę się przyglądać prawdziwemu obliczu / mej duszy” (P II 56, 57) – który, teoretycznie, powinien stanowić intelektualną przeciwwagę dla poprzedzających go banalnych przytoczeń. Sprawa wygląda jednak inaczej; ta, skądinąd niegłupia, myśl sformułowana jest tak, iż mogłaby stanowić część monologu wewnętrznego egzaltowanej bohaterki najtańszego romansu, każe się zatem traktować z takim samym przejęciem, jak zaprezentowany w drugiej strofie a zbliżony tonem komunikat: „Kto poda silne ramię / małeńkiej, biednej, udręczonej, / życiem, tęskniącej do miłości / prawdziwie szlachetnego człowieka” (P II 55).

Trzeba zaznaczyć, że sympatia do kolażu mówi wiele o motywacjach artysty, dokładniej: jest wyrazem swoistego maksymalizmu twórczego, gdyż zdradza tęsknotę za dziełem totalnym, wielowymiarowym i wieloznacznym, rejestrującym rzeczywistość w całym jej rozedrganiu. Łatwo uśmiercić gorący i pulsujący fragment świata w trakcie przeszczepiania go na grunt literacki, swoista „dezorganizacja w organizacji” wydaje się naczelną zasadą kolażu: porządkować ostrożnie i do określonego momentu, gdy składniki wypowiedzi wciąż jeszcze silnie ze sobą kontrastują, a przed odbiorcą otwiera się już szansa na oswojenie tego chaosu. Dobry kolaż pozwala dostrzec z równą siłą różnice i związki (wszelkiego rodzaju: estetyczne, semantyczne, formalne) pomiędzy zlepionymi strukturami i tym samym daje się oswoić przez interpretację. Tworzyć kolaż to walczyć ze sobą jako artystą lub – mniej radykalnie – uszlachetniać ów artyzm poprzez najściślejsze samoograniczenia, a do takich należy moim zdaniem postulat częściowego tylko porządkowania czy syntetyzowania doświadczeń, przy jednoczesnej wstrzeźliwości w komentowaniu. Kolaż byłby zmaganiem się geniuszu z talentem, bo jak spostrzega francuski badacz Jean Hytier „geniusz przynosi rezultaty fragmentaryczne i izolowane [...]. Talent przywraca ciągłość”¹⁰. Tajemnica udanego kolażu tkwi we właściwym doborze składników wypowiedzi oraz rozmyślnym-nierozmyślnym

¹⁰ J. Hytier, *La Poétique de Valéry*. Paris 1953, s. 147-148. Cyt. za: J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*. „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 4, s. 396.

ich tasowaniu. Tadeusz Różewicz posiadał obie umiejętności w stopniu doskonałym; spójrzmy raz jeszcze na przytoczony wyżej fragment o przedsiębiorczym romantyku; tych siedem wersów z powodzeniem mogłoby stanowić osobny utwór zatytułowany, powiedzmy: *Miłość 2003 – Collage*. Taki hipotetyczny liryk ma bowiem wszystkie wyznaczniki kolażowości, a na dodatek stwarza sporą przestrzeń dla interpretacyjnych popisów. Gdyby zestawić go z utworem oryginalnym, zauważylibyśmy dwie zasadnicze analogie konstrukcyjne, podyktowane dążeniem do ergonomiczności wypowiedzi: „spójną niespójność” wewnętrznych całości znaczeniowych oraz „ramowość”.

Pierwszą z tych tajemniczych kategorii wyjaśnię, odwołując się do poetyki ogłoszenia prasowego. O jego specyfice decyduje ściśle ograniczona ilość miejsca na łamach, czyli względnie stała liczba liter bądź słów, z których należy zbudować sensowny i możliwie treściwy komunikat. Chcąc sprzedać telewizor, pralkę lub samochód, wymieniwszy parametry techniczne, trudno wymyślić coś bardziej efektywnego niż: „stan bdb” albo „hamulce wymieniane w zeszłym roku”. Prawdziwy kłopot pojawia się, gdy w kilkunastu, najwyżej kilkudziesięciu wyrazach zawrzeć trzeba całą swą osobowość, życiorys (z pominięciem niechlubnych wypadków, rzecz jasna) oraz listę oczekiwań względem potencjalnej (-ego) partnerki (-a). Niewiele stać na wyrafinowaną retorykę w rodzaju: „Nazywam się Stefan, zadzwoń: (tu numer telefonu)”, więc powstają takie „kolaże”, gdzie informacja o miejscu zamieszkania („poznańczyk”) przelamuje ciąg cnót, wyprzedzając religijność, która jako wtrącenie pojawia się (znacząco) na samym końcu autoprezentacji. A zatem: „spójna niespójność”, ponieważ komunikat jest sensowny, mimo że nie ma w nim ni ładu, ni składu. Albo inaczej: komunikat jest sensowny, a o bogactwie jego sensów decyduje właśnie ów specyficzny ład-nieład, będący komponentem poetyki kolażu, na którą składa się jeszcze „ramowość”. Jak wspomniałem, komunikat prasowy (ale i szerzej: wszelki komunikat medialny, jakikolwiek komunikat) ograniczony jest ramami objętościowymi, utwór literacki również ma takie ramy. Różnica jest taka, że ramy dzieła sztuki są wirtualne, że to artysta je wytycza, odpowiednio do charakteru i rozmachu własnej kreacji. W przypadku kolażu ramy te są szczególnie ważne, ponieważ istnieje tylko jeden ich rozmiar, gwarantujący artystyczne powodzenie. Uważam, że kolaż literacki składa się z mniejszej lub większej liczby mikrokolaży, tworzących osobne podjednostki strukturalne i znaczeniowe. O urodzie i sile kolażu jako wybitnie mimetycznego (pod)gatunku decyduje niesłychana zdolność „odsyłania do genetycznie różnych systemów znakowych i ich kontekstów”¹¹. Trudno wyobrazić sobie formę lepiej oddającą charakter czasów, gdy: „maszyny komponują muzykę i piszą wiersze”, oraz psychiczną kondycję współczesnego człowieka, którego „możliwości są ogromne” i „polegają na ciągłym niepokoju / czy nie za późno / na miłość na naukę esperanto na podróże / na pisanie powieści na dzieci na piękno / na wiarę na życie na śmierć”, który „mówi jeszcze mówi ciągle / pamięta że coś powinno się łączyć / z czymś wyrażać coś / lecz nie wie w jakim celu” (P II 215, 216, 223). Kolaż jest paradoksalnie próbą zapanowania nad chaosem w przestrzeni kulturowej.

¹¹ R. Cieślak, *Oko poety*. Gdańsk 1999, s. 159.

Nie można pominąć książki, w komponowaniu której technika kolażu odegrała niebagatelną rolę. Mam na myśli przyjęty z ogromnym entuzjazmem przez czytelników i krytykę tom *Matka odchodzi*. Uważam, że jawna kolażowość jest jednym z większych jego walorów. Nie chcąc się wdawać w interpretację, stwierdzę tylko, że nie wstrząsnęły mną te obszary dzieła, którymi zachwycali się jurorzy Literackiej Nagrody „Nike”, a więc, jak twierdzi Maria Janion: nadzwyczaj głęboki i przekonujący portret matki, jeden z najpiękniejszych w polskiej literaturze¹². Dla mnie *Matka odchodzi*, tak zresztą jak wszystkie inne książki Tadeusza Różewicza, jest przede wszystkim portretem poety. Ale nie ów narcyzm szczególnie mi doskwiera; bardziej dziwi mnie fakt, że poeta, który i w *Matce...* od pierwszych stron przypomina swoją zdeklarowaną przed półwieczem niewiarę, z takim upodobaniem czyni sobie ołtarz z własnej poezji... Powróćmy jednak do kolażu; ten tom pokazuje, jak wielką rangę przypisuje Różewicz samemu aktowi poetyckiego wyboru, bo analogiami zasłyszanego komunikatu radiowego z wiersza *Białe groszki* stają się tutaj wielostronicowe zapiski matki – Stefanii, ojca Stanisława oraz brata Janusza. Tak, jakby chciał nam Różewicz powiedzieć: „Ja tych tekstów nie napisałem, ale wybrałem je do mojej książki, więc w jakimś sensie je napisałem, bo beze mnie byście ich nie czytali. Nie widnieje przy nich moje nazwisko, ale one znajdują się w książce opatrzonej moim nazwiskiem, zatem i przy nich stawiam swojego copyrighta”.

Ale *Matka odchodzi* nie jest pierwszym zbiorem poety, realizującym dalece posunięty eklektyzm estetyczny i gatunkowy – istnieje w dorobku Różewicza tom, w którym technika kolażu jako zasada kompozycyjna manifestuje się bardziej krańcowo. Mam na myśli właściwy debiut poety – broszurę *Echa leśne* (1944), opublikowaną pod pseudonimem „Satyr” w nakładzie stu egzemplarzy i kolportowaną wśród oddziałów partyzanckich, by żołnierze mieli co poczytać. Te ostatnie słowa, choć brzmią komicznie, oddają całą prawdę sytuacji; Różewicz otrzymał od dowódcy oddziału rozkaz napisania czegoś, co upamiętni losy żołnierzy, a jednocześnie będzie dla nich źródłem rozrywki. Kapral podchorąży sprostował wyzwaniu, powstał swoisty tryptyk, którego część pierwsza, „hagiograficzna” *Kamienie na szaniec* zawiera sfabularyzowane opisy partyzanckich śmierci, druga – *Kartki z pamiętnika* traktuje w zbliżony sposób o kilku akcjach zbrojnych, część ostatnia natomiast, zatytułowana *Pod sosną*, to miniantologia żołnierskiego, często rubasznego, dowcipu; poza tym znajdziemy w *Echach...* wstęp oraz epilog. Jak zauważa Tadeusz Drewnowski, „w sensie gatunkowym mamy tu pełną paletę: prozę (większość tekstów o poległych współtowarzyszach i tekstów kronikarskich to miniopowiadania), prozę poetycką (epilog: *Mój dom*), poezję (cztery wiersze) i satyrę (humoreski, fraszki, żartobliwe wywiady, porady i encyklopedię)”¹³. Istotne, że w *Echach...*, podobnie jak w *Matce...*, zostały zaprezentowane cudze utwory – fraszka Adiutanta R., wiersz brata Janusza *Kartka z bloku meldunkowego*, cytaty z Żeromskiego i Słowackiego, co jest czytelną zapowiedzią późniejszych praktyk intertekstualnych, zresztą sam tytuł arkusza najdobitniej o tym świadczy. *Echa leśne* to nie tylko tygiel

¹² Wypowiedź telewizyjna z okazji przyznania T. Różewiczowi Nagrody Literackiej „Nike” w 2000 r.

¹³ T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Kraków 2002, s. 50.

gatunków, ale i stylów; pod względem idiomatycznej rozpiętości tom *Matka odchodzi* nie może z nimi konkurować. Patos romantyczny („Las to mój dom ogromny. [...] Strzelisty i wysoki jest mój dom jako świątynia Pańska. Cały muzyką jest przepełniony tajemną i nieustającą. W domu tym mieszka WOLNOŚĆ”) sasiaduje tu z naturalizmem („Pięćdziesiąt nóg powykręcanych w fantastyczne esy-floresy, spoconych i brudnych po forsownym marszu, wydaje z siebie zapach duszny i cikliwy, w którym nawet płomień świecy żółknie, kurczy się i przygasa”) (El 67, 37), naturalizm przetrwa i objawi się we wszystkich nurtach późniejszej twórczości, patos przeciwnie – zostanie zdławiony jako przejaw fałszywego piękna. Chyba najprecyzyjniej kierunek rozwoju estetycznego tej poezji prognozuje (odrobinę nieadekwatny do zawartości) wstęp, w którym czytamy: „Ta mała książeczka nie została napisana przy zielonym biurku przez urzędnika ani przez zawodowego dziennikarza. Pisał ją żołnierz jednego z oddziałów partyzanckich Armii Krajowej. Nie szukaj w tej książeczce pięknych słów, kunsztownych okresów, patetycznych zwrotów” (El 10). Pobrzmiwa w tych słowach skrywane a dojrzewające przekonanie o śmierci poezji.

Poemat *Tarcza z pajęczyny* kieruje nasze rozważania na inne nieco tory. Pominąć go niepodobna, mówiąc o kolażu, wystarczy przeczytać fragment: „W Kolonii byłem na wystawie / *Sztuka europejska 1912* / Campendonk / Jawlensky / Kandinsky / Marc / Macke / Kirchner / Nolde / Russolo / Carra / Ballo / Kokoschka / W Kolonii śmieje się stary bezzębny Rembrandt”. Nagle relacja z wystawy zamienia się w prozę: „W München; w Alte Pinakothek spoczywa na rozrzuconej pościeli różowa dziewczyna Bouchera. Ta sama, co w Paryżu, Kolonii, Londynie. Leży na brzuchu, rozchyliła uda i niewinne różane pośladki zapraszają do...” (Pr I 270). Powieździeliśmy, że podstawowym budulcem kolażu jest cytat, nie definiując go uprzednio, gdyż sprawa wydawała się oczywista. Ale czy oczywista jest w istocie? Chyba nie. Można bowiem przyjąć, że cytat nie jest tylko, jak podaje słownik: „dosłownym przytoczeniem czyich słów”¹⁴, ale też odwołaniem do najrozmaitszych tekstów kultury, a więc intertekstualnością samą w sobie. Pojawia się zatem wątpliwość, czy powinno się o nim mówić w kontekście rozważań nad kolażem. Uważam, że nie istnieje czytelne rozgraniczenie między dialogiem międzytekstowym a techniką kolażu, klasyfikacja odgrywa w tym wypadku rolę drugorzędną i zależy od kierunku oraz charakteru prowadzonej analizy. W analizie semantycznej byłbym skłonny potraktować kolaż jako przejaw intertekstualności jawnej, natomiast w dociekaniach formalnych jako mniej lub bardziej zestandaryzowany gatunek czy podgatunek literacki, opierający swoją tożsamość na elementach tekstów zastanych oraz określonej, zależnej od inwencji autora ich kombinacji. Absurdem byłoby zawężać znaczenie tekstu do gazetowych sloganów, reklam, artykułów publicystycznych czy nawet literatury pięknej. W przytoczonym fragmencie *Tarczy z pajęczyny* dokonuje się w sposób gwałtowny przejście jednego gatunku w drugi. Ryszard Nycz w rozprawie *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* analizuje – poza kojarzącą się z intertekstualnością relacją tekst-tekst – również relacje: tekst-gatunek oraz tekst-rzeczywistość. W przypadku relacji tekst-gatunek nasuwa się pytanie, czy można nawiązywać do gatunku, nie nawiązując do konkretnego tekstu literackiego. Odpo-

¹⁴ *Mały słownik języka polskiego*, red. E. Sobol. Warszawa 1993, s. 104.

wiedź jest twierdząca, przecież stykamy się z poezją udającą reportaż, powieścią udającą dziennik intymny, opowiadaniem udającym esej. Przeświadczenie, że gatunek jest również rodzajem tekstu, wymaga wiary w „gatunkowość” jako zespół cech *in potentia*, w tym kierunku zresztą zmierza rozumowanie Nycza: „Przez gatunkowy archetektę należałoby rozumieć tutaj swego rodzaju prototyp, reprezentujący egzemplarz idealny (niekoniecznie realnie istniejący), który najlepiej spełnia gatunkowe normy bądź to jako reprezentacja rzeczywistego egzemplarza wzorcowego, bądź jako układ cech najbardziej typowych (średnia statystyczna), bądź wreszcie jako system cech o najwyższej mocy rozdzielczej (w stosunku do egzemplarzy innych gatunków)”¹⁵. Godząc się, że jest coś takiego jak „gatunkowość”, musimy naturalnie uwierzyć w istnienie „poetyckości”. Stąd już tylko krok do brawurowej tezy, iż wiersz udaje poezję. Mnie to przekonuje. Zatem, jeśliby gatunek uznać za tekst, zasadne byłoby rozszerzenie kategorii kolażu poetyckiego na wszelkiego typu stylizacje, w tym stylizację ... na poezję, czyli w istocie na absolutnie wszystkie utwory poetyckie. Ku własnemu zdziwieniu zauważam, że wiersz udający poezję nie jest tylko paradoksalnym konstruktem wyobraźni, ale bytem realnym, którego reprezentacje odnaleźć można u każdego niemal poety. U Różewicza takim utworem byłyby np. *Ręce w kajdanach*, tradycja tego liryku sięga *Biblii*, powinowactwo topiki i stylistyki odsyła też bardzo wyraźnie do *Lamentu Świętokrzyskiego*, poezji romantycznej, a następnie do twórczości Baczyńskiego i Gajcego – pokoleniowych rówieśników autora *Ech leśnych*. Nawiasem mówiąc mam przeczucie, że Różewicz zgodziłby się z koncepcją poezji udającej poezję, zbyt wiele jego wierszy próbuje się przeciw takiej, najczęściej nieświadomej, stylizacji buntować, markując autentyczność ostentacyjnymi „wycieczkami” podmiotu poza tekst, jak w sztandarowym poemacie *zawsze fragment*: „doprawdy / nie mam czasu / na skończenie / tego wiersza” (zf 22) i w ogóle we wszystkich utworach traktujących o pisaniu. W zabiegach tych znajduje swe odbicie cichy postulat Różewicza: kształtować każdy nowy wiersz tak, jakby był pierwszym wierszem i w życiu poety, i w historii literatury. Jedynie takie nastawienie pozwoli sprostać zadaniu „stworzenia poezji po Oświęcimiu” (P II 344).

Oprócz kolażu polegającego na autorewizji gatunkowej, mamy również ewidentne kombinacje gatunków, np. w *Tarczy z pajęczyny*.

Ewolucja pisarstwa Różewicza od poezji przez dramat do prozy prognozował w swoim studium Kazimierz Wyka¹⁶. Z dzisiejszej perspektywy widać, jak bardzo się mylił. Nie sędzę, by mógł uważać za nieprawdopodobne współistnienie oraz przenikanie się gatunków w obrębie jednego dzieła, wszak dysponował dostateczną liczbą tekstów Różewicza opartych na tej praktyce, wybitny krytyk zwyczajnie nie uwierzył, że taką formę można uprawiać dłużej i w dodatku z doskonałym skutkiem. Tadeusz Drewnowski używa na określenie neoawangardowych praktyk poety z Radomska terminu: „perwersyjność genologiczna”¹⁷, także Tomasza Burka intryguje

¹⁵ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: *Problemy teorii literatury*, ser. 4, red. H. Markiewicz. Wrocław 1998, s. 376.

¹⁶ K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*. Warszawa 1977, s. 83.

¹⁷ T. Drewnowski, *Walka o oddech...*, s. 151.

rozpad Różewiczowskiej formy, co jest zdaniem badacza reakcją na kryzys moralności, która, wypierana przez technikę, w zatrważającym tempie traci swoje cywilizacyjne znaczenie. Chcąc wiernie oddać dramat aksjologicznej katastrofy, należy uciec się do formuły pisarstwa „wielotworzywowego i otwartego”, gdzie rozgraniczenie gatunków i „jakakolwiek rygorystyczna hierarchia stylów” są niemożliwe¹⁸. W rezultacie „nie bardzo dobrze wiadomo, co tutaj jest *tekstem głównym*, a co *marginesem*, co należy do wysokiego stylu moralnej powagi, liryzmu i tragizmu, a co lokuje się w domenę stylu niskiego, satyrycznie przedrzeźniającego owe tragiczne i poważne problemy naszej epoki”¹⁹. Choć poezję Różewicza od początku cechował zdecydowany antyparnasizm, to jednak do końca lat pięćdziesiątych, jego wiersz, że się tak wyrażę, znał swoje granice; dopiero *Formy* oraz kolejne tomy z *Rozmową z księciem* (1960) na czele, przyniosły wiersze zbliżone do poematów prozą. Całe ich cykle natomiast przypominały, jak zauważa Burek, opowiadania poetyckie. Nie wolno zapominać, iż nie tylko proza i dramat wdzierały się do poezji, działał się też odwrotnie, o czym świadczy cytowana już *Tarcza z pajęczyny*, a także *Kartki wydarte z dziennika*, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, *Czytanie*, *Do źródła*, *Sezon poetycki – 1966 (fragmenty)*, *Zostanie po mnie pusty pokój*, a ze sztuk np. *Śmieszny staruszek*, gdzie długi prozatorski monolog bohatera w części zatytułowanej *Prolog lub epilog* przyjmuje postać wiersza wolnego.

Gdy rozmyślam nad kolażem i Różewiczowską wielogatunkowością, sądzę, że chwilę uwagi trzeba poświęcić największemu teoretykowi realizmu marksistowskiego György Lukácsowi. Podstawowym jego osiągnięciem było odkrycie i opisanie związków między strukturami artystycznymi, jak rodzaje, gatunki, style, a typami świadomości społecznej skryzystalizowanymi w światopoglądach, czyli innymi słowy – stworzenie socjologii form literackich²⁰. Do specyfiki przemian w XX wieku pasowała zdaniem Lukácsa wzorowana na Balzacu powieść realistyczna. Różewicz naturalnie nie podzieliłby tego ostatniego sądu, ale czy z tezą o paralelizmie socjologiczno-gatunkowym również by się nie zgodził? Bo według mnie odkrycie węgierskiego filozofa, pozbawione, rzecz jasna, całej doktrynalnej nadbudowy, w sposób nader przejrzysty tłumaczy upodobanie Różewicza do fragmentaryczności, ze szczególnym uwzględnieniem kolażu. Chodzi bowiem poecie, tak jak Lukácsowi, o realizm, ale realizm krańcowo różnie pojęty. Inne są także ich punkty widzenia, Lukácsa interesuje przede wszystkim kondycja społeczeństw, Różewicza zaś – kondycja jednostki. Ta druga perspektywa rodzi niezbędne w liryce napięcia, wznaga autentyzm i bezpośredniość przekazu; trudno bowiem wyobrazić sobie udany artystycznie wiersz-traktat społeczny, nawet Maria Konopnicka, mając na uwadze dobro ogółu, opisywała krzywdę pojedynczego człowieka.

Cóż ma wspólnego z realizmem absurdalna mieszanka gatunków i stylów, słów własnych i cudzych, wierszy i trywialnych cytatów prasowych, polszczyzny z łaciną bądź niemieczyzną? Dla Różewicza – bardzo wiele, ponieważ kolaż pozwala zobra-

¹⁸ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*. „Twórczość” 1974, nr 7, s. 101-102.

¹⁹ Tamże, s. 102.

²⁰ Z. Mitosek, *Dylematy realizmu (Lukács 1885-1971)*. W: tejeż, *Teorie badań literackich*. Warszawa 1995, s. 176-198.

zować realną kondycję realnego człowieka, żyjącego w wieku XX i na początku wieku XXI, który przeżył apokalipsę wojenną, by znaleźć się w potrzasku uprzedmiotowiającej go nauki oraz kwestionującej aprioryzmy i jakiegokolwiek wartościowanie, postoświeceniowej filozofii. Zwłaszcza w kontekście ważkiego spostrzeżenia Ryszarda Nycza realizm kolażu nie powinien budzić najmniejszych wątpliwości: „Z jednej strony intertekstualność staje się ukrytym wymiarem *mimesis* (wymiarom jej retorycznych strategii i całej iluzjonistycznej maszynerii). Z drugiej zaś *mimesis* jawi się jako ideał, skryty cel intertekstualnej aktywności”²¹.

Inaczej postrzega ten problem Hanna Gosk, twierdząc, że „uchwycony we fragmencie obraz rzeczywistości zatracza rysy realności, bo coraz większe obszary zwłaszcza fikcja”, a „referencja zdaje się tracić sens”²². Trudno zgodzić się z tą opinią, najbardziej razi naiwne rozumienie kategorii *mimesis*, z cytowanych słów wynikałoby, że *Pan Tadeusz* lepiej oddaje prawdę o rzeczywistości niż *III Część Dziadów* bądź krótki liryk *Uciec z duszą na listek*. Niedorzeczna wydaje się również teza, jakoby brak referencyjności był cechą konstytutywną poetyki fragmentu, nie zaś literatury w ogóle, ale nie sposób dojść do innych wniosków, jeśli *mimesis* utożsamia się z absolutyzmem poznawczym. „Etatowy” tłumacz Różewicza na angielski, a poza tym niezły poeta i wybitny prozaik Adam Czerniawski, którego opowiadania (czerpiące moim zdaniem najwięcej z Gombrowicza i Różewicza właśnie) są istną plątaniną cytatów, tygłem gatunków, konwencji i stylów, tak oto przekornie charakteryzuje swoje pisarstwo: „Ci, którzy przetrwali konfrontację z moją *małą narracją*, różnie ją opisują i tłumaczą, ale są zgodni, że to próby w dziedzinie groteski, fantastyki, absurdu. Nic podobnego! Jestem realistą i naturalistą”²³. Te słowa, będące przedłużeniem sposobu myślenia Tadeusza Różewicza, jak i przywołane koncepcje Lukácsa i Nycza przenoszą naszą uwagę z relacji tekst-gatunek na relację tekst-rzeczywistość.

Tzw. rzeczywistość jako przestrzeń „myślana językowo” i językowo utrwalona w postaci utworu literackiego sama w sobie stanowi rodzaj tekstu, choć teoria ta ma zagorzałych przeciwników. Należy do nich Robert Alter, który dostrzegając w niej „skłonność do rozszerzenia pojęcia intertekstualności poza dziedzinę aluzji czy gatunku i użycia go w celu zastąpienia staromodnego pojęcia prawdopodobieństwa – widzi w tym *kazuistyczny chwyt* i *absolutystyczne* rozszerzenie zakresu omawianej kategorii, prowadzące faktycznie do *wyegzorcyzmowania* innej niż literacka obecności realnego świata i w rezultacie zredukowania wszystkiego do tekstu”²⁴. Zarzut Altera łatwo jednak odrzucić jednym prostym pytaniem: na jakiej zasadzie mielibyśmy rozpoznać, czy opisane w konkretnym utworze wydarzenie istotnie miało miejsce (innymi słowy: czy poeta mówi prawdę), czy jest tylko kreacją spełniającą wszelkie kryteria prawdopodobieństwa? To pytanie pociąga za sobą następne: jaki jest sens tego rodzaju dociekań? Wszak tekst artystyczny nie jest podręcznikiem do

²¹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy...*, s. 384.

²² H. Gosk, *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*. W: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, T. Wroczyński. Warszawa 2002, s. 164.

²³ A. Czerniawski, *Narracje ormiańskie*. Warszawa 2003, IV str. okładki.

²⁴ R. Alter, *Motives for Fiction*. UP Cornell Ithaca 1981, s. 8.

historii. By to wiedzieć, nie trzeba się posiłkować dokonaniem dekonstrukcjonistów, wystarczy fundamentalna *Poetyka* Arystotelesa. Alter obawia się o rzeczy, które w badaniach literackich nie mają większego znaczenia, bowiem wątpliwość, czy świat jest tekstem, czy nim nie jest, nijak nie podważa prawdy, iż tekstem jest świat przedstawiony w wierszu, opowiadaniu bądź dramacie. Postulat, by dzieło literackie odzwierciedlało prawdę historyczną zamiast „prawdy tekstu”, byłby jednoznaczny z zamiarem uśmiercenia sztuki. Odbiorcy potępiliby Borowskiego za to, że był bezwzględny dla obozowych współwięźniów, Bułhakowa z jego gadającym kotem uznaliby za wariata, Różewicza natomiast, na podstawie części dorobku, m.in. „turpistycznych” wierszy oraz *Białego małżeństwa*, za nihilistę, antyestete, ateistę... Całkiem jak z lokomotywą, która przed stu laty wypłoszyła naiwną kinową publiczność!

Jeśli więc rzeczywistość jest rodzajem tekstu, to wycinek owej rzeczywistości opisany w utworze oraz realia, do których utwór się odwołuje, również należałoby uznać za cytaty.

Celowo rozpocząłem od cytatów najjawniejszych, kolazu jako idei konstrukcyjnej tomu, najwyrazistszych wierszy realizujących tę poetykę, zostawiając na koniec kwestie najbardziej dyskusyjne, choć niezbędne. A do takich, obok wspomnianej autorewizji gatunkowej, należy z całą pewnością hipoteza o wirtualnym statusie sygnalizowanych w tekście wydarzeń historycznych i takim samym statusie włączonej do tekstu biografii podmiotu mówiącego, choćby się one w stu procentach pokrywały z pozaliteracką faktografią. Pisząc niegdyś o problemie czasowości w sztuce, zauważyłem, że „nie wojna Różewicza wybrała, ale on wybrał wojnę”, chcąc teraz doprecyzować ów sąd, skonstatuję: własną biografię ze szczególnym uwzględnieniem doświadczenia wojennego włącza poeta do swoich wierszy na prawach cytatu, cytatem jest partyzantka, cytatem jest holocaust, cytatem jest okaleczony bohater, który wobec milionów umarłych czuje się winny, ponieważ wciąż jeszcze żyje. W tym sensie kolazami byłyby np. utwory *Lament*, *Cierń*, *Ocalony*, *Warkoczyk*, *Rzeź chłopców*. Można mi zatem postawić następujący zarzut: kategoria cytatu rozszerzona na cały świat przedstawiony tekstu literackiego sugeruje, że wszelkie utwory należy uznać za kolaże. W tym przytyku jest sporo racji, zaprezentowany sposób myślenia może być rzeczywiście pożywką dla nadinterpretacji i zwalniać z obowiązku rzeczowej analizy konkretnych tekstów. Istnieje jednak pewna granica uogólnienia, a jeśli jej nie przekroczymy, to zaprezentowana metoda przynosi wymierne efekty; zwłaszcza w przypadku wierszy, w których historia i biografia uległy tak znacznym transformacjom, iż nie pozostawiają złudzeń co do swej fikcyjności oraz całkowitej podległości nieskrępowanemu artystycznemu zamysłowi. Spójrzmy na obraz zagłady z poematu *nożyk profesora*: „Mieczysław: / myślałem jeszcze / o tym moim nożu / z obręczy od beczki. / Nosiło się go w obrąbku / pasiakowatego chałata, / bo zabierali / i mogło to drogo kosztować... / [...] dziwny to nożyk – pomyślałem – / [...] leżał między Matejką i Rodakowskim / między Kantorem Jeremianką i Sternem / między kartkami papieru / między Alicją Szapocznikow / Brzozowskim (*Tadziem*, *Taziem*) / i Nowosielskim między / referatami i fiszkami / dziwny nożyk pomyślałem” albo „proszę się nie bać / mówię / to tylko pyłek // już nie raz przeprowadzałem takie operacje / jest Pani moim króliczkiem / (nie wie jeszcze że zo-

stanie / króliczkiem doświadczalnym) / [...] ...a Pan gdzie jedzie? Jeśli można wiedzieć // ja? Ja tak sobie! do lasu / na grzyby na jagody / na świeże powietrze // jestem Satyr / dziewczyna roześmiała się” (np 17-18, 24). Również w *Szarej strefie* znajduje się intrygujący (samym choćby tytułem) liryk *Ucieczka świnek dwóch (z obozu zagłady – rzeźni)*, potwierdzający możliwości spojrzenia nań przez pryzmat poetyki kolażu: „świnki te uciekły z rzeźni / zrobiły podkop pod ogrodzeniem [...] // ruszyły w pogoń straże psy / śmigłowce // [...] aż wreszcie schwymano zbiegi // ludzkość tym razem ruszyła na pomoc / wzruszona dolą boskiego stworzenia / i zamiast świnki / przerobić na szynki i schaby / władze zapewniły im rentę / i dożywocie [...] / w trzy dni później przeczytałem / że życie świnek nie jest pewne / bo właściciel rzeźni wytoczył proces [...] / prawo jest po jego stronie... prawo własności... / [...] jak się skończyła historia świnek nie wiem / bo zaczął się wiek nowy i era / Harry’ego Pottera” (Ss 76-77).