


Tomasz Cieślak  <https://orcid.org/0000-0002-2916-7686>
Uniwersytet Łódzki
tomasz.cieslak@uni.lodz.pl

Twarz Tadeusza Różewicza – warianty tekstu/ budowanie wiersza

“Twarz” by Tadeusz Różewicz – Text Variants/ Constructing a Poem

Abstract: This paper is a study of Tadeusz Różewicz’s text-creating activities, as evidenced by a handwritten page (currently held in the Ossolineum archives in Wrocław) dated by the poet June 13, 1968. The subject of the analysis is the process of building the poem “Twarz,” which was published, in a slightly changed form, as “Koniec” in the volume *Regio* (1969). Notes on the margins of the main text, present in three versions, open up historical and personal contexts related to the Holocaust, the anti-Semitic campaign of the state authorities of the Polish People’s Republic in March 1968, and to the May 68 revolt in Paris.

Keywords: Tadeusz Różewicz, 20th-century Polish lyrical poetry, motif of face, genetic criticism

Streszczenie: Artykuł jest studium działań tekstotwórczych Tadeusza Różewicza, dokonywanych na karcie rękopiśmiennej, znajdującej się obecnie w archiwum Ossolineum we Wrocławiu, datowanej przez poetę na 13 czerwca 1968 roku. Przedmiotem analizy jest proces budowania wiersza *Twarz*, który opublikowany został, w nieco zmienionym kształcie, jako *Koniec* w tomie *Regio* (1969). Dopiski na marginesach tekstu głównego, obecnego w trzech wersjach, otwierają konteksty, historyczne i osobiste, związane z Zagładą, kampanią antysemicką władz państwowych PRL w marcu 1968 oraz z rewoltą paryską 1968 roku.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, liryka polska XX wieku, motyw twarzy, krytyka genetyczna

I

O niezwyklej wadze i produktywności motywu twarzy w twórczości Tadeusza Różewicza napisano już wiele. Bodaj najpełniej uczynił to Andrzej Skrendo, zwracając uwagę na różne funkcje tego motywu w pisarstwie poety. Twarz jest

w niej przede wszystkim „znakiem tożsamości i autentyczności osoby”¹, zaś kontakt z nią ma charakter epifanijny i wymiar etyczny, co zbliża Różewicza do filozofii Emmanuela Lévinasa, choć dla poety, inaczej niż dla myśliciela, ważna jest twarz poszczególna, jednostkowa, niepowtarzalna². Wskazuje na to Jacek Łukasiewicz, pisząc o poezji Różewicza:

Twarz jest zagadką, ale nie jest, nie może być anonimowa, bo sama jest sygnaturą – najpełniejszą z sygnatur. Rysy twarzy są charakterystyczne, jednostkowe, nie tylko identyfikują, bo może nawet lepiej niż one identyfikują linie papilarne albo tęczęwki (...), linie papilarne jednak niczego nie odsłaniają, twarz zaś jest wziernikiem do duszy. W twarzy mieści się osoba w jej jednostkowości, odrębności, godności³.

Sam poeta w szkicu *Twarze* stwierdził:

Twarz ludzka była dla mnie i jest krainą, okolicą, krajobrazem, obrazem. Krajobraz twarzy. Twarze rodziców. Twarze rodzeństwa. Twarze obcych. Twarze znajome z widzenia. (...) Trudno jest twarz ludzką opisać, choć to kraina tak mała, że można ją ująć w dłonie lub nimi zakryć. W krajobrazie twarzy zachodzą zmiany podobne do tych, jakie zachodzą w obrazie nieba, ziemi, morza. Twarz zamknięta, zakryta, pochmurna rozjaśnia się na mgnienie, rozświetla ją uśmiech. Mówi się „rysy twarzy”. Mówi się „rysy twarzy zacierają się”. Mówi się „twarz coś wyraża”, „twarz nic nie wyraża”. (...) Umiera się w kręgu znajomych twarzy. Trzeba go przekroczyć, trzeba go rozbić i opuścić. Ale po jego opuszczeniu przestaje się istnieć⁴.

¹ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 341. Obszerne rozważania o funkcjach motywu twarzy w twórczości Różewicza – zob. tamże, s. 336–358.

² Tamże, s. 346.

³ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 55. Zob. też: s. 131–145. Monika Brzostowicz-Klajn podkreśla, że twarz w twórczości Różewicza jest nie tylko znakiem niepowtarzalności i tajemnicy jednostki, ale także fundamentem Różewiczowskiej etyki i śladem nieobecnego Boga (taż, *Różewicz i Lévinas, czyli o „Głosie anonima” i (nie)obecności twarzy*, „Polonistyka” 2003, nr 7). Por. też: rozważania o etyce i epifanijności twarzy: D. Murlikiewicz, *Filozofia Słowa-Logosu w poezji Tadeusza Różewicza*, Wrocław 2021, s. 196–200 oraz: D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008, s. 34; E. Woźniak, *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21, s. 145–165; M. Adamska, *Tadeusz Różewicz – autoportret poetycki pisany z pamięci*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 2, s. 227–240.

⁴ T. Różewicz, *Twarze* [w:] tegoż, *Proza 2*, Kraków 1990, s. 267, 268, 270. W szkicu *Twarz Tolstoja* pojawiająca się we śnie i zmieniająca wyraz twarz rosyjskiego pisarza jest znakiem jego poglądów estetycznych i porozumienia ze śniącym go poetą. T. Różewicz, *Twarz Tolstoja* [w:] tegoż, *Proza 2*, dz. cyt., s. 142–143.

II

Wśród opublikowanych liryków Tadeusza Różewicza nie ma wiersza pod tytułem „Twarz”. Nie mam go zatem oczywiście ani w zbiorze *Twarz*⁵ z 1964 roku, ani w jego drugiej, znacznie poszerzonej edycji z 1966 roku, ani też w jeszcze obszerniejszej *Twarzy trzeciej* z 1968 roku⁶. W archiwum poety złożonym w Ossolineum są natomiast, wśród innych nieuporządkowanych rękopisów i maszynopisów z lat sześćdziesiątych, dwie połączone ze sobą kartki zawierające cztery rękopiśmienne fragmenty tekstu zatytułowanego *Twarz*, który w żadnej z tych wersji nie został opublikowany. Najbliżej mu – ze względu na użyte sformułowania – do wiersza *Koniec*, zamieszczonego w tomie *Regio* z 1969 roku (na stronie 15), pomiędzy lirykami *Twarz ta sama* a *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Koniec i Twarz ta sama* są oznaczone przez poetę datą 1968⁷, zaś ulokowany w okupacyjnych realiach biograficzny wiersz o Tetmajerze: 1967–1968. Czy zatem kartki rękopiśmienne z teczki 64/16, datowane przez Tadeusza Różewicza „Wrocław 13 VI 1968 r.”⁸, zawierają przedtekst (przedteksty?) wiersza *Koniec*, do którego rękopiśmiennej redakcji finalnej czy choćby zbliżonej do finalnej nie miałem wglądu? I tak, i nie. Jestem skłonny uznać te odręczne zapiski poetyckie za równorzędne wobec siebie – i ciągle nie w pełni satysfakcjonujące poetę, choć oscylujące wokół tego, na czym mu w tym wierszu konsekwentnie najbardziej zależy; są to próby językowego ujęcia

⁵ Tom, o czym świadczy karta maszynopisu strony tytułowej zachowana w Ossolineum (teczka nr 106/13), miał nosić pierwotnie tytuł *Twarz poety*. Zapisany na maszynie rzeczownik „poety” autor starannie wielokrotnie przekreślił. Identycznie (i konsekwentnie, zważywszy na sens) postąpił też z mottem, które umieścił początkowo pod cytatem z Rilkego, obecnym w wydaniu z 1964 roku na s. 4. To fragment z Arthura Honeggera: „So muss ich laso verkünden: »Ich bin Komponist«. Stellen Sie sich, bitte, das Lächeln einer Hörerschaft vor, der ein Herr eröffnen wollte: »Ich bin Dichter.«” [„Miałbym zatem ogłosić: »jestem kompozytorem«! No, ale proszę sobie wyobrazić, z jakim uśmiechem słuchaczy spotkałaby się wypowiedź jakiegoś pana: »Jestem poetą«...”, A. Honegger, *Jestem kompozytorem*, tłum. A. Porębowiczowa, Kraków 1985, s. 7]. Poniżej fragmentu z Honeggera Różewicz dopisał odręcznie, a następnie przekreślił, cytat z *Ojca zadżumionych*: „[I ach! –] Nie była to już twarz człowieka,/ Lecz głowa mego starego wielbłąda”. Te słowa – zawodu potęgującego ból – pojawiają się w poemacie Juliusza Słowackiego, gdy jego bohater doświadcza krańcowego osamotnienia po śmierci żony i dzieci. Wcześniej bohater mówi: „Stałem się jako dziecienniali – starzy –/ w pamięci mojej – żadnej żywej twarzy,/ Tylko te sine i okropne lica,/ Które mi wzięła zarazy martwica”. W pewnym stopniu koresponduje z sytuacją liryczną zapisaną w *Ojcu zadżumionych* wiersz Różewicza *** [O świecie światło...] z *Twarzy* (1964). W finale utworu bohater widzi twarze zmarłych, w radośniejszej jednak, niż to się dzieje w poemacie Słowackiego, aurze: „w oknie widzę niebo/ w niebie słońce/ dokoła stoją wasze twarze/ ich rysy/ nie będą już powtórzone” (s. 9). Wiersz, datowany pod tekstem na 1963 rok, w niezmienionej postaci umieścił poeta w wydaniu z 1966 roku (s. 13) oraz w *Twarzy trzeciej* z 1968 (s. 21).

⁶ W wydaniu z 1964 roku poeta pomieścił 24 wiersze, w następnym – 41, w *Twarzy trzeciej* – 58. Różnice pomiędzy kolejnymi edycjami są znaczne, poza wprowadzeniem nowych utworów autor zdecydował się na zmianę kolejności wcześniej publikowanych.

⁷ Na 30 utworów wchodzących w skład zbioru Różewicz datował 15, z czego dwa w tytule.

⁸ W rękopisie: 13 VI 1968 r. Ostatnia cyfra jest zamazana i najwyraźniej poprawiana.

i obrazowego przedstawienia przywoływanego w pamięci czy wyobrażonego mężczyzny, na którego twarzy rysuje się wielki strach. Strach: wobec przemocy? przed śmiercią? – swoją? czy kogoś obok? – do odpowiedzi na te pytania nie da się zbliżyć, a tym bardziej odpowiedzi udzielić. Najwyraźniej mamy do czynienia z udratyzowanymi, niezwykle dynamicznie konstruowanymi, kolejnymi próbami poetyckiego ujęcia zmian wyrazu twarzy bohatera wiersza (od razu dopowiem, że utwór *Koniec* jest na ich tle najbardziej statyczny). Jeśliby potraktować przygotowywanie przez Różewicza wiersza *Twarz* jako proces tworzenia odrębnego dzieła, to w rękopiśmiennych próbach widać, jak się ono rodzi, jak jest **wyobrażane w języku** (podążam tu za myślą Johna Bryanta, który, pisząc o dziele jako wyobrażeniu i o płynności tekstu, z aprobatą przywołuje uwagi G. Thomasa Tanselle’a, wskazującego na proces rodzenia się dzieła z jego – dopowiem: bliżej jeszcze niesprecyzowanej – „wersji mentalnej, przebywającej w ciemnych zakamarkach konkretnego umysłu i wymyślonej w określonym czasie”⁹). Niezwykle zależy mi na podkreśleniu „określonego czasu” rodzenia się tekstu, o czym później.

III

Zacząć należy od studium brudnopisów, które przecież – jak nieco żartobliwie zauważył Pierre-Marc de Biasi – „nie wiedzą o opublikowanym tekście ostatecznym i właśnie starają się go wynaleźć”¹⁰.

Dołączona do artykułu ilustracja przedstawia wygląd brulionowego dokumentu; za pomocą naniesionych na reprodukcję linii oznaczone zostały kolejne, wyróżnione przeze mnie redakcje wiersza, cyfry wskazują na ich hipotetyczne następstwo chronologiczne. Proponuję ogląd i lekturę od prawej do lewej, to jest analizę najpierw prawej kartki (bo tam na górze jest inicjalne wskazanie autora, miejsce i data oraz podkreślony tytuł powstającego wiersza najpierw w liczbie mnogiej, potem w pojedynczej). Po lewej od tytułu w tej części kartki widnieje coś, co można by uznać za próbę innego rozpoczęcia wiersza, próbę porzuconą: skreślony wyraz „Wyglądał” (pozostałe dopiski poza tokiem wiersza na razie pomijam).

Pierwszym etapem pisania jest, moim zdaniem, ta oto wersja (zob. ilustr. 1, strefa 1):

Twarze

Twarz miał
zawiazaną na pęk

⁹ J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, Warszawa 2020, s. 69 (tu Bryant przywołuje myśl G.T. Tanselle’a z jego publikacji *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia 1989).

¹⁰ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 35.

jak gruby sznur

twarz jak supel

jak węzeł

zaczęła się

rozluźniać

rozwiązywać

w pustce bez wyrazu

najpierw pełna wgłębień

zmienna

zamieniała się

Drugą próbą wiersza jest, moim zdaniem, znajdujący się poniżej w lewej kolumnie tej części kartki fragment zatytułowany najpierw *Na pęk*, a potem (zaryzykuję, że potem) – ponownie *Twarz* (zob. ilustr. 1, strefa 2). Jako zapis tej decyzji o wyborze tytułu traktuję wyraz „Twarz” umieszczony w prostokątnej ramce, to powtórzenie nagłówka całej strony. Oczywiście „Na pęk” składniowo wiąże się z poprzedzającym czasownikiem „zamieniała się”, jednak proces zmiany twarzy przeczy takiemu połączeniu (bo uprzednio już twarz „zaczęła się/ rozluźniać/ rozwiązywać”). Nie bez znaczenia jest też zapis przyimka „na” wielką literą.

Na pęk

Rysy twarzy

skręcone zbite

zawiazane

jak pęk

jak z grubego sznura

z liny konopnej

z postronka

zgrzebne

zbite

w jeden supel

węzeł

zaciśnięte w gruzłowaty

pęk

zaczęły się rozluźniać

rozwiązywać

przecierać

pętać opadać

klęsnąć

we wglębieniu wklęśle
 w otworze gębowym
 strach nie
 wypluty
 jeszcze
 raz jeszcze
 łykany

Jesteśmy świadkami stawania się tekstu¹¹, stawania się jego językowego kształtu. Obraz poetycki i wizja procesu zmiany, której doświadcza bohater, są uprzednie wobec prób zapisu, już istnieją w zamyśle autorskim, niemal gotowe (bo okazują się bardzo bliskie sobie w kolejnych wersjach, „przymiarkach”), ale jeszcze niewysłowione. Drugi fragment, będący modyfikacją pierwszego, Różewicz dopełnił w sposób znaczący: o element strachu odczuwanego przez bohatera.

Ważna wydaje się zwłaszcza statyczność początkowego obrazu: „Twarz miał/ zawiązaną na pęk/ jak gruby sznur” (wersja 1). Została ona jeszcze spotęgowana usunięciem czasownika „miał” i zastąpieniem go w wersji 2 równoważnikiem zdania: „Rysy twarzy/ skrócone zbite/ zawiązane/ jak z grubego sznura”. Widać w wersji 2, jak ważny dla poety jest ten ekspresyjny obraz¹², skoro dopowiada go, poszerza go słowami, cyzelując w nieśpiesznym rytmie: „z liny konopnej/ z postronka/ zgrzebne”. Ale ten ostatni epitet odnosić się już może nie tylko do wyglądu twarzy, lecz także pochodzenia bohatera, więc w tekstowej próbie 3 nie jest obecny, bo najpewniej nie o sprawy społeczne, a o ogólnoezystencjalne chodzi. Dalej statyczność ustępuje w tekście działaniu: „twarz/ (...) zaczęła się/ rozluźniać, rozwiązywać (...)/ zamieniała się” (tekst 1, cztery czasowniki) – i jeszcze szerzej w tekście 2: „Rysy twarzy (...) / zaczęły się rozluźniać/ rozwiązywać/ przecierać/ opadać” (pięć czasowników). Poeta poszukuje właściwego słowa, którego znaczenie jest pomiędzy użytymi w tekście, a które przylegałoby najlepiej zarówno do opisu ludzkiej twarzy, jak i procesu jej odczłowieczenia, urzeczowienia. Warto zaobserwować też nierozładowane napięcie w poetyckiej pracy Różewicza, pewną jej (zapewne zamierzoną) niekonsekwencję: w drugiej wersji tekstu wyeliminował on czasownik „miał”, ale poszerzył znacznie określenia twarzy (i nazwał wprost odczucia bohatera – strach).

¹¹ Tamże, s. 15.

¹² Dorota Wojda, choć w innym co prawda kontekście, pisze o obecnej u Różewicza „tożsamości twarzy i krajobrazu”, którą „można rozumieć jako sprowadzenie tego, co osobnicze (twarz – *pros pon* oznacza osobę, ponadto wygląd i spojrzenie), do nieruchomego przedstawienia, do »Znajomej«, a przez to zawłaszczony domeny. (...) nie byłoby widzenia, ale tylko patrzenie – wpatrywanie się (...)” (taż, „*Tarcza z pajęczyny*”. *Mimesis Różewicza jako naśladowanie twarzy* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 108), co świetnie koresponduje z tym, co kreuje poeta w wierszu.

Trzecia wersja tekstu (zapisana po lewej stronie, od połowy jej wysokości, zob. ilustr. 1, strefa 3) łączy zmodyfikowane nieco wersje pierwszą i drugą.

Twarz
zawiązana na pęk
gruzłowata
rysy twarzy
skręcone zbite
zaciśnięte w jeden
supel
węzeł
jak ~~ze sznura~~
jak z postronka

twarz powoli
zaczęła się rozwiązywać
rozluźniać
opadać

jak sznur
w ciszy
bez połączeń
wyciągała
się w prostą
linię
linę

bez komplikacji
węzłów
więzów

zwisiała
zapadała się
kłęsa w nic
wkłęsa
w ostateczne poniżenie
strach

Już ze względu na skreślenie połowy wyrazu (wyciągała), któremu nie towarzyszy składniowa korekta dalszej części zdania, trzeba stwierdzić, że także ta wersja nie jest świadectwem końca pracy nad wierszem. Oczywiście kusi potraktowanie opublikowanego utworu *Koniec* jako takiego właśnie finału zmagania z językiem. Owszem, obraz wykreowany w tym liryku jest – jeśli można tak powiedzieć – kondensatem prześlędzonych wcześniej wysiłków Różewicza, by połączyć

budującą mocny efekt poetycki skrótowość opisu twarzy bohatera z zapisem obserwacji stopniowego, spowalnianego jeszcze spiętrzanymi wyrazami bliskoznacznymi jego – no właśnie – umierania? poniżenia? strachu?

IV

Oto wiersz *Koniec* z tomu *Regio*, który zawiera w sobie dużą część sformułowań obecnych w rękopisach:

to początek

twarz
zaciśnięta
gruzłowata
zawiązana

skręcona w jeden
supel
węzeł ze sznura
z postronka

powoli
zaczęła się rozwiązywać
rozluźniać
opadać
w ciszy

zwiśla

zapadła się
wkłęśła

w strach poniżenie
w ostateczną klęskę
w nic¹³.

Mniej interesuje mnie próba precyzyjnej interpretacji wiersza, a bardziej proces tekstotwórczy, który do niego prowadził. Dość stwierdzić, że zarówno umiejscowienie utworu w tomie (o czym już mówiłem), jak i jego wyraziste obrazowanie (przepraszam za ten skrót bolesny dla każdego hermeneuty) – najpierw krańcowe

¹³ T. Różewicz, *Regio*, Warszawa 1969, s. 15.

napięcie widoczne na twarzy, potem „węzeł ze sznura/ z postronka” (twarz jest skręcona w supeł, zaś węzeł może być zarówno dopowiedzeniem synonimicznym, jak i realnym węzłem (szubienicy?), następnie rozluźnienie, opadanie, cisza, ostateczna klęska, nic – mogą prowadzić do wniosku, że *Koniec* to wiersz o śmierci¹⁴, o egzekucji (postronek to *pars pro toto* szubienicy). Na drodze takiego ujednoznacznienia rozumienia sensu stoi jednak zaskakująca gra między tytułem wiersza a jego pierwszym wersem: „to początek”. Koniec życia jako początek otwiera oczywiście perspektywę eschatologiczną, jednak brak w wierszu śladów pozwalających podążać tą drogą interpretacji. Andrzej Skrendo, pisząc o tym utworze, widzi w zestawieniu słów sznur, postronek, zaciśnięcie – aluzję do samobójstwa. Stwierdza: „Twarz to supeł z postronka – taki jest »początek«, czyli taki jest jej sposób istnienia”¹⁵. Trudno mi uznać tę propozycję interpretacyjną „początku” za trafną. W żadnej z dostępnych wersji rękopisu wers „to początek” nie pojawia się. Wprowadzony do wiersza *Koniec* dystansuje podmiot mówiący od opisywanej przezeń sceny, tak jakby on już wiedział, co będzie dalej („to początek” jest swoistym komentarzem). Z tej perspektywy można powiedzieć, że wersje rękopiśmienne skupiają się na próbie językowego wyrażenia doświadczenia bohatera wiersza, są „zbliżeniem” jego twarzy, zaś w utworze *Koniec* poeta zwiększa odległość, buduje ramę opowieści.

G. Thomas Tanselle mówił o „mentalnej wersji dzieła wymyślonej w określonym czasie”¹⁶. W jakim stopniu ten czas jest obecny i możliwy do odczytania w domkniętym już językowo tekście? Nie można poprzestać na stwierdzeniu, że Różewicz konstruował językowy kształt interesującego nas wiersza poczynawszy od 13 czerwca 1968 roku (lub po prostu tego dnia). O ile umiejscowienie tekstu *Koniec* w tomie *Regio*, pośród utworów zawierających wyraźne wojenne reminiscencje i napomknienia o śmierci¹⁷, kierunkuje i zawęża odczytanie sensu wiersza, o tyle – z dużą ostrożnością – należy uwzględnić też dwa marginesowe dopiski na analizowanej karcie rękopisów.

Pierwszy – i moim zdaniem potencjalnie ważny, choć niemający decydującego wpływu ani na kształt, ani na sens wiersza – to ten ukosem w prawym dolnym rogu. Brzmi *Umschlag* (wyraz został zapisany innym kolorem długopisu i jest podkreślony). Jeśli uwzględnić gorący czas czerwca 1968 roku, napięcie polityczne w Polsce i wokół Czechosłowacji, a zwłaszcza represje wobec studentów protestujących przeciw kampanii antysemickiej prowadzonej przez władze PRL (10 dni później, 26 czerwca, zwolniono z wrocławskich uczelni 47 studentów

¹⁴ Tak też czyta go Ewelina Woźniak, dz. cyt., s. 151.

¹⁵ A. Skrendo, dz. cyt., s. 354.

¹⁶ Zob. przyp. 10.

¹⁷ Por. „spadające samoloty”, „muchy na płucach padłych żołnierzy” w wierszu *Domowe ćwiczenia na temat aniołów* [w:] T. Różewicz, *Regio*, dz. cyt., s. 8; „nasza miłość wojenna”, „w rozpiętych płaszczach żołnierze” z [*ubogie łóżko miała...*], s. 10 – bo ograniczyć się do wierszy poprzedzających *Koniec* w tomie.

i 30 wykładowców za „udział w wypadkach marcowych”¹⁸), należy uznać, że trudny ślad doświadczenia okupacyjnego i wspomnienie Holocaustu mogły towarzyszyć Różewiczowi podczas zapisywania tekstu¹⁹ (lub pojawić się *post factum*, w rezultacie zapisu). Nie oznacza to, podkreślam, że wiersz *Twarz // Koniec* wiązać można wprost z Zagładą, chociaż widoczne są ślady lęku²⁰ i zniechęcenia Różewicza (a może także myśli o emigracji?) wywołane nieodległymi antysemickimi ekscesami w marcu 1968 roku. W liście do mieszkającego w Stanach Zjednoczonych Pawła Mayewskiego, pisanym w Gliwicach 28 maja tego roku, Różewicz wyznaje:

Panie Pawle, nie opisuję szczegółów przeżyć ostatnich miesięcy. Nie mam siły. Ale też uważam to za zbędną czynność. Moja samotność pogłębiła się. (...) Żyję zamknięty – tamtym wstydem, strachem, pogardą. Piszę ten list tylko do Pana – proszę się nie gniewać – muszę mieć świadomość, że nawet Żonie go Pan nie przeczyta. (...) Co ze mną będzie? Nie wiem. Będę chyba żył i pracował. Jeszcze raz się przekonałem, że bez Rodziny i Ojczyzny nie mógłbym żyć długo²¹.

Drugi dopisek na analizowanej karcie, znajdujący się po jej prawej stronie pod datą „Wrocław 13 VI 1968 r.”, jestem skłonny potraktować jako reakcję na bieżące wydarzenia polityczne – i własne doświadczenie pobytu w zrewoltowanym Paryżu w 1968 roku. To rodzaj skrótowego komentarza Różewicza, ślad jego irytacji – ale też zapis ma charakter swoiście poetycki:

Na Odeonie czarna
flaga

Czy to coś znaczy Nic
Na Odeonie napis czarny
merde

Podczas rewolty 1968 roku we Francji w połowie maja teatr Odeon w Paryżu został zajęty przez trzytysięczny tłum i był okupowany do 16 czerwca, kiedy policja wyparła manifestantów. Od 16 maja na teatrze powiewały dwie flagi: anarchistyczna czarna i komunistyczna czerwona.

¹⁸ M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 443.

¹⁹ Warszawski Umschlagplatz był miejscem, z którego wysyłano Żydów na śmierć w komorach gazowych, ale też miejscem kaźni przez rozstrzelanie, nie na szubienicy. Pomnik na Umschlagplatz wzniesiono dopiero w 1988 roku, wcześniej, od 1948 roku, była tam tylko tablica pamiątkowa wmurowana w ścianę budynku przy ulicy Stawki.

²⁰ Prof. Wojciech Browarny wskazał mi w rozmowie, że Różewicz wspominał o niszczeniu swoich notatek w czasie antysemickiej kampanii 1968 roku (zapis *Mechanizm pamięci*,teczka 70/16 w archiwum Ossolineum).

²¹ T. Różewicz, *Margines, ale...*, wybór i oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2010, s. 193.

Wywieszono też duży transparent z napisem „Studenci, Robotnicy, Odeon jest otwarty”²². Różewicz w zapiskach z trzech pobytów w Paryżu notuje znamiennej scenę:

Paryż. Maj 1968. Napisy na ścianach domów, na murach, na frontonach gmachów rządowych, uniwersytetów, szkół. Setki napisów na „Odeonie”. Pod czarnymi i czerwonymi sztandarami. (...) Jestem w Paryżu. Odczytuję napisy. Idę obok „Odeonu”. Czytałem tu wczoraj wiersze. Słysząc było salwy. To jeszcze nie ostre naboje. To pociski z gazem łzawiącym, granaty, wycie syren, pożary. Ryk tłumu. Płonące samochody. Czytamy wieczorem wiersze. (...) Strajk generalny. Brnę przez usypiska, przez śmietniki ulic. Odpadki gniją. Rosną barykady. (...) Rewolucja. Rewolucja. Następnego dnia w „Odeonie” czytamy jeszcze wiersze. Ktoś położył przed nami dużą białą kartę z zielonym napisem:

gardez la voix FORTE –
s’il vous PLAÎT²³

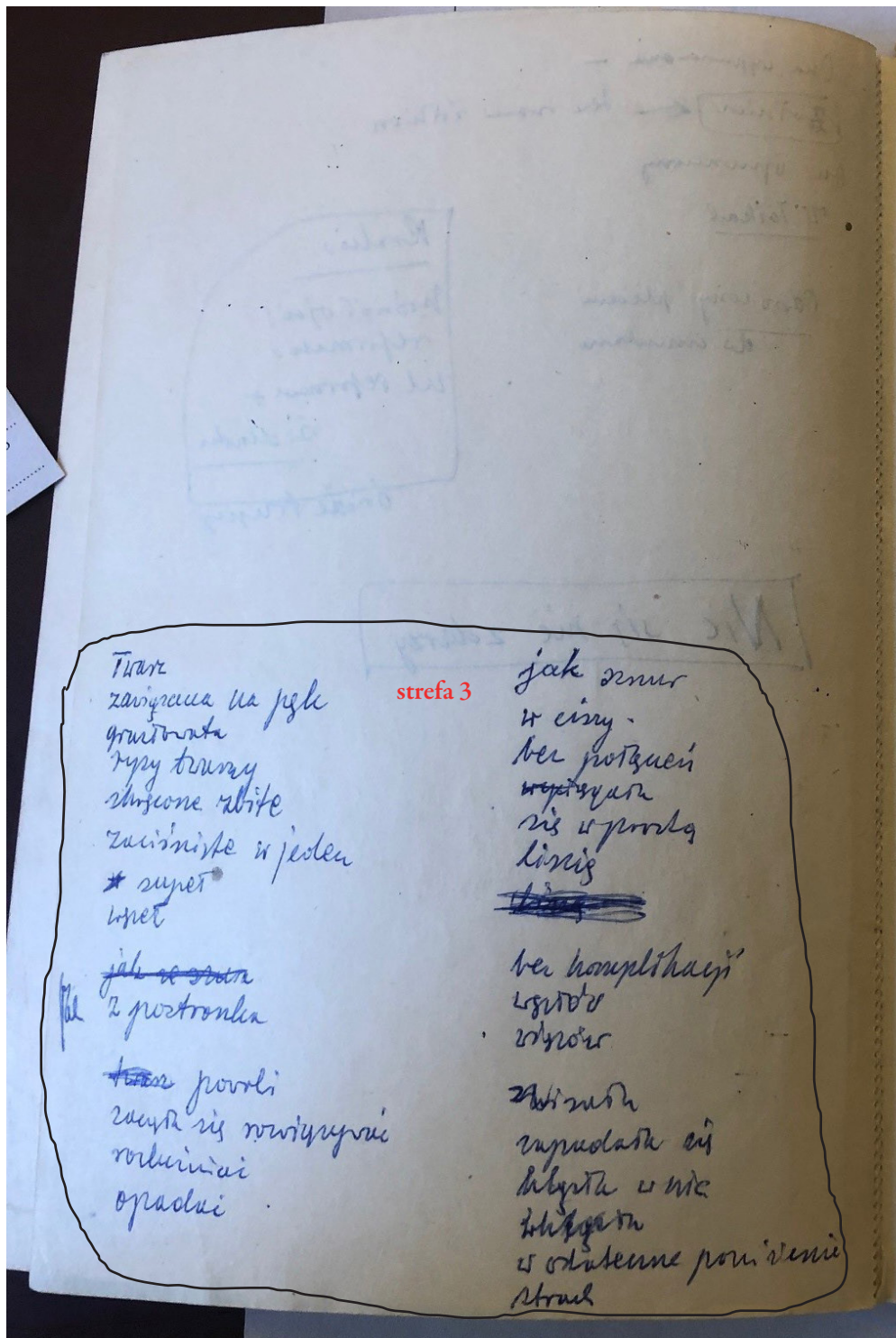
Pierre Emmanuel. Spokojny, z twardą góralską twarzą. Uśmiechnięty. Przez mury wdzierają się krzyki, słychać detonacje, ryk i wycie syren alarmowych. Poezja? Idę w obłoku zjadliwego żółtego gazu. Oczy mam zażawione. Barykady. Pożary. (...) Idę wzdłuż muru, czytam napisy na ścianach. Wymalowane czerwoną pomadką do warg, smołą, ołówkiem. Wiersze? Dramaty? Literaci? Przepisuję jeden z tych napisów. Dla pamięci. L’ART C’EST DE LA MERDE²⁴.

Oba dopiski poczynione przez Różewicza na karcie rodzącego się wiersza prowadzą, choć nie wprost, ku obecnej też w innych tekstach poety konstatacji o znikomej wadze poezji – po zagładzie, wobec historii, w świetle indywidualnego dramatu jednostki.

²² O czarnej fladze na Odeonie (film i opis po francusku) zob. <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00402/occupation-du-theatre-de-l-odeon.html>, zdjęcie flag: <https://journals.openedition.org/erea/docannexe/image/6370/img-1.jpg>, dostęp: 28.09.2021.

²³ Z francuskiego: „Proszę mówić głośno”, dosłownie: „Proszę utrzymywać siłę swojego głosu”.

²⁴ Dosłownie (z francuskiego): „Sztuka to gówno”. T. Różewicz, *Napisy na ścianach* [w:] tenże, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 148–149.



Ilustr. 1. T. Różewicz, *Twarz*, autograf brulionowy, Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich

~~Ugly...~~

Thana



Wrocław
13. V. 88r.

Thana miał
zawieszony na pszk
jak grubo smier

thana jak super
jak wżet
zawieszony
rozkładniai
rozwiązani

strefa 1

~~W pustce bez oparcia~~
mupic
przed wżet
smier
rozwiązani

Na Odeonie ciam
fluga

Czy to coś znaczą Nie
Na Odeonie napis ciam
meru

Na pszk

strefa 2



Ropy trany
skoszone zbite
zawieszane

~~jak pszk~~
jak z grubego smier
z liny konopnej
zwinelne / 2 postrochnu
zbite
o psolen super
wżet

zawieszane u grubobody
pszk

zawieszony
rozwiązani
rozwiązani
mucienai
~~pszk~~ opudai

we ~~zawieszani~~ ~~zawieszani~~
~~Wskazane g... ..~~
strach nie
wypluty
~~pszk~~
roz jeneru
Dyhanaj

Umschlag

Bibliografia

- Adamska M., *Tadeusz Różewicz – autoportret poetycki pisany z pamięci*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 2.
- Biasi de P.-M., *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Bryant J., *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, Warszawa 2020.
- Brzostowicz-Klajn M., *Różewicz i Lévinas, czyli o „Głosie anonima” i (nie)obecności twarzy*, „Polonistyka” 2003, nr 7.
- Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989.
- Łukasiewicz J., *TR*, Kraków 2012.
- Murlikiewicz D., *Filozofia Słowa-Logosu w poezji Tadeusza Różewicza*, Wrocław 2021.
- Różewicz T., *Margines, ale...*, wybór i oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2010.
- Różewicz T., *Proza 2*, Kraków 1990.
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971.
- Różewicz T., *Regio*, Warszawa 1969.
- Różewicz T., *Twarz*, wyd. 1, Warszawa 1964.
- Różewicz T., *Twarz*, wyd. 2 uzup., Warszawa 1966.
- Różewicz T., *Twarz trzecia*, Warszawa 1968.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.
- Wojda D., „*Tarcza z pajęczyny*”. *Mimesis Różewicza jako naśladowanie twarzy* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Woźniak E., *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, z. 21.