


Anna Łebkowska  <https://orcid.org/0000-0002-3934-5388>  
Uniwersytet Jagielloński  
anna.lebkowska@uj.edu.pl

## Okladka *Twarzy trzeciej*. Autorska ingerencja

### The Cover of *Twarz trzecia*. On Authorial Interference

**Abstract:** This article is focused on the interpretation of the changes made by Tadeusz Różewicz to the cover of a single *Twarz trzecia* poetry volume. The volume – offered to Jerzy Kwiatkowski and bearing an extensive dedication – contains changes and corrections introduced by the poet in individual works, which will also be analyzed. The main aim of the research will be both the analysis of the revealed creative process and the interpretation of the author's lack of acceptance for the paratext of the finished work.

**Keywords:** Tadeusz Różewicz, Jerzy Kwiatkowski, 20th-century poetry, paratext, graphia – semia

**Streszczenie:** Artykuł poświęcono interpretacji zmian dokonanych ręką Tadeusza Różewicza na okładce tomiku *Twarz trzecia*. Tomik – ofiarowany Jerzemu Kwiatkowskiemu i opatrzony rozbudowaną dedykacją – zawiera zmiany i korekty wprowadzone przez poetę w poszczególnych utworach, które też poddane zostaną analizie. Zasadniczym celem badań będzie zarówno analiza ujawnionego procesu twórczego, jak i interpretacja autorskiego braku akceptacji dla paratektstu dzieła gotowego.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Różewicz, Jerzy Kwiatkowski, poezja XX wieku, paratekst, grafia – semia

Z perspektywy całej twórczości Różewicza doskonale wiadomo, że rolę niezwykle istotną odgrywa w niej kształt typograficzny wydrukowanych już tekstów i graficzny charakter publikowanych przez poetę tomików. Badacze interesujący się tym wymiarem jego działalności zazwyczaj cofają się do tomu *Płaskorzeźba*, koncentrując się z reguły na książkach poetyckich bliższych naszej współczesności (zwłaszcza – i ze wszech miar słusznie – na *nożyku profesora* czy na zbiorze *Kup kota w worku*). Sytuacja ta nie dziwi, wszak dopiero w latach późniejszych Różewicz nie tylko intensywniej włączał do zbiorów wymiar graficzny, ale także częściej decydował o ich wyglądzie<sup>1</sup>. Świadczą o tym okładki tomików *Matka odchodzi*

---

<sup>1</sup> Choć od początku twórczości wygląd tomiku była dla niego istotny, o czym świadczą już okładki z lat pięćdziesiątych, projektowane przez Jerzego Tchórzewskiego.

(1999), *nożyk profesora* (2001), *Szara strefa* (2002), *Wyjście* (2004) czy *Pogrzeb po polsku* (2011), w których albo współtworzył ich projekty, albo przynajmniej dodawał zdjęcia własnego autorstwa.

Ograniczam się do wyliczenia wyłącznie książek poetyckich, ponieważ zamierzam koncentrować się na liryce, a konkretnie na konwergencji tekstu utworów i kształtu graficznego w bardzo konkretnej sytuacji. Przede wszystkim zajmować mnie będzie wcześniejsza aktywność poety, a szczególnie okładki tomików *Twarzy*, które ukazały się w latach sześćdziesiątych XX wieku, nie budzące jak dotąd jakiegось szczególnego zainteresowania uczonych, a w badaniach jego twórczości skupiających się na relacjach między tekstem drukowanym a tekstem graficznym – raczej pomijane<sup>2</sup>. Zamierzam mianowicie poddać analizie tomik ofiarowany w roku 1968 przez Tadeusza Różewicza Jerzemu Kwiatkowskiemu<sup>3</sup>. Problem, który się tu pojawia, nie tylko dotyczy zaangażowania poety w graficzny kształt jego tomików, ale także wiąże się ze specyficznym porozumieniem na linii twórca–krytyk.

Zacznijmy od przypomnień: otóż tytuł tomiku *Twarz trzecia* – wydanego właśnie w 1968 roku – jednoznacznie wskazuje na fakt, że jest to już trzeci zbiorek z tego swoistego cyklu. Pierwszy zatytułowany tylko: *Twarz* został opublikowany w 1964 roku, jego drugie (z dodanymi utworami) wydanie ukazało się w roku 1966<sup>4</sup>. Wszystkie łączy nie tylko powtarzalność większości utworów (przy często zmienianych ich wersjach), ale także daleko idąca zbieżność okładek, a dokładniej obwolot. Na każdej z nich widnieje czarno-biała fotografia rzeźby twarzy. Pierwsze wydanie (zob. ilustr. 1) opisane zostało na wewnętrznej stronie tylnej okładki w następujący sposób: „Na obwolucie rzeźba *Bocca della verita* (*Usta prawdy*) z kościoła S. Maria in Cosmedin w Rzymie”<sup>5</sup>. Próżno by jednak szukać jakiegokolwiek informacji o projektancie graficznego kształtu tomu, czy o tym, kto jest fotografem płasko-rzeźby. Zresztą informacji na temat autorstwa fotografii nie znajdziemy w żadnym z trzech tomików, co można złożyć na karb procedur wydawniczych doby PRL-u, które nie wymagały takich dookreśleń. Zdjęcie jest zbliżeniem medalionu z twarzą, dosyć niewyraźne, celowo bądź wskutek znowu: nienajlepszych możliwości

<sup>2</sup> Nie udało mi się znaleźć uwag na ten temat w książce R. Cieślaka *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, czy w tomie *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015. Trzeba jednak zaznaczyć, że w tomie zbiorowym pod tytułem *Powracając do Różewicza. Studia i szkice* (red. Z. Majchrowski, współp. M. Żółkoś, Gdańsk 2006) wykorzystano trzy projekty jako element graficzny tomu. Po pierwsze, wszystkie twarze widnieją w pomniejszeniu na okładce, po drugie, każda z nich została przedrukowana także wewnątrz książki. Zbigniew Majchrowski (jak czytamy na ostatniej stronie, pomysłodawca opracowania graficznego zaprojektowanego przez Andrzeja Tarankę) tak pisze we wstępie: „Za przykład może posłużyć tom poetycki *Twarz*, który jest książką niejako w trzech odsłonach: każde z trzech wydań (...), zachowując główny tytuł dla modyfikowanego zasobu utworów, opatrzone zostało z woli poety inną reprodukcją na obwolucie, a tym samym nabiera innych, »odnowionych« znaczeń” (Z. Majchrowski, *Słowo wstępu*, s. 5).

<sup>3</sup> Z archiwum rodzinnego.

<sup>4</sup> Nakładem wydawnictwa „Czytelnik”.

<sup>5</sup> T. Różewicz, *Twarz*, wyd. 1, Warszawa 1964.

wydawniczych lat sześćdziesiątych XX wieku. Poniżej fotografii umieszczono tytuł dużymi literami, wydrukowanymi czcionką przypominającą odręczne pismo, a jeszcze niżej czerwonymi literami i mniejszym formatem imię i nazwisko autora. W przypadku tej okładki interpretacja jest ułatwiona, ponieważ już w tomie z 1961 roku *Zielona róża. Kartoteka Różewicz* zamieścił wiersz *Bocca della Verità*, wielokrotnie interpretowany, lecz niezbyt często wiązany z późniejszą raptem o trzy lata obwolutą.

W tomiku z 1966 roku sprawa autorstwa okładki (zob. ilustr. 2) została już jasno postawiona: na jej wewnętrznej stronie znajdujemy precyzyjne wyjaśnienie: „obwoluta wg projektu Tadeusza Różewicza i Andrzeja Heidricha z reprodukcją mozaiki z IX wieku *Św. Protazy* (Muzeum Sztuki Antycznej w Mediolanie)”<sup>6</sup>. Obwoluta w swojej kompozycji do złudzenia przypomina tę z pierwszego wydania, choć imię i nazwisko poety (tym razem w kolorze niebieskim) umieszczone zostało na górze, zaś tytuł na dole. Czcionkę zachowano w identycznym kształcie. Istotna zmiana wiąże się z fotografią. Jest większych rozmiarów, widoczna na niej mozaikowa twarz męczennika za wiarę chrześcijańską, św. Protazego z ogromnymi oczami i wyrazistymi ustami, ukazana została w dosyć dużym zbliżeniu, zwiększając efekt ekspresji i oddziaływania na odbiorcę.

Co ciekawe, to właśnie drugie wydanie – jedyny tomik, wśród trzech *Twarzy*, z oficjalnie podaną informacją o okładce współprojektowanej przez samego poetę – często umykał uwadze badaczy. Recenzujący, dosyć kostycznie, *Trzecią twarz* dwudziestoparoletni Stanisław Barańczak, w 1968 sam wydający *Korektę twarży*, nie sprawdził, jak wyglądało drugie wydanie. A – co trzeba mu przyznać – dostrzegł wygląd i znaczenie okładek. Pisze bowiem: „Pierwsze i drugie wydanie *Twarzy* miało na okładce reprodukcję *Ust prawdy* z rzymskiego Kościoła S. Maria in Cosmedin”<sup>7</sup>. Ten sam błąd powtarza – skądinąd rzetelny i sumienny badacz – Tadeusz Drewnowski, w wydanej w 1990 roku monografii poświęconej Różewiczowi. Stwierdza bowiem: „Pierwsze i drugie wydanie *Twarzy* miało na okładce reprodukcję *Ust prawdy* z rzymskiego kościoła S. Maria in Cosmedin”<sup>8</sup>. Na końcu lojalnie daje przypis do przywołanej tu książki Barańczaka, poświadczając niejako, że sam drugiego wydania nie sprawdził.

I wreszcie *Twarz trzecia*: okładka z opisem podobnym do wydania pierwszego: na stronie 4 nlb czytamy: „Na obwolucie: *Głowa Hypnosa* (Muzeum Narodowe w Rzymie)”. Tylko tyle. Znowu nie ma ani słowa o projektancie, o autorze fotografii już nie wspominam. Tymczasem, jak można mniemać, patrząc na tomik ofiarowany Jerzemu Kwiatkowskiemu, poecie bardzo zależało na konkretnym graficznym

<sup>6</sup> Tenże, *Twarz*, wyd. 2 uzup., Warszawa 1966. Tu kolejne przypomnienie: współtwórca Andrzej Heidrich był autorem wielu okładek tomików poetyckich „Czytelnika”, od 1974 pełnił funkcję naczelnego grafika tego wydawnictwa.

<sup>7</sup> S. Barańczak, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 21. Na błąd ten zwrócił uwagę T. Kunz w swojej książce *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków 2019, s. 140.

<sup>8</sup> T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 262.

wyglądzie (zob. ilustr. 3). Czym różni się zatem okładka *Twarzy trzeciej* od poprzednich? Z pozoru przynajmniej główne zasady zostały zachowane: znów pojawia się fotografia dzieła sztuki, tym razem nie jest to ani płaskorzeźba, ani mozaika, ale zachowany fragment, najprawdopodobniej głowa znaleziona w willi Hadriana z rzeźby Hypnosa (przypisywanej Praksytelesowi). W porównaniu z wcześniejszymi okładkami samo zdjęcie jest zdecydowanie mniejsze. Imię i nazwisko autora widnieją w górnej części obwoluty, pod fotografią dużą czcionką – tym razem klasyczną, drukowaną słowo „twarz” i pod nim w odcieniu czerwieni słowo: „trzecia”. Zarówno zdjęcie, jak i tytuł tomiku ujęte zostały w czerwoną, zaznaczoną cienką kreską, prostokątną ramkę.

Tę właśnie ramkę w tomiku ofiarowanym Kwiatkowskiemu Różewicz przekreśla wielokrotnie, dokładnie ją zamazując. Posługuje się gęstą linią falistą, i – co widać zwłaszcza w lewym górnym rogu – nie skrywając afektu, a wręcz przeciwnie, zaznaczając swoją wyraźną irytację, niechęć i rozczarowanie. Linie są wiedzione mocno przyciskaniem długopisem (jak i wszystkie pozostałe poprawki, do których jeszcze dojdę), nie ma tu mowy o żadnym – dającym się wymazać – ołówku, jedynym przecież narzędziem zwyczajowo dopuszczanym do kontaktu z książkami.

Skreślenia kasujące ramkę były jednak dla poety niewystarczające, uzupełnił bowiem swoje działania wyjaśniającymi uwagami. Pierwszą z nich umieścił bezpośrednio pod fotografią. Po zaznaczonej przez poetę strzałce wskazującej na zdjęcie czytamy: „fotografia miała obejmować całą okładkę, bez ramki!” Sygnatura (TR) dopełnia całości, stanowiąc mocny znak autorskiej decyzji. Poświadczają ją (ciągle jesteśmy przy okładce) jeszcze jeden gest poety, mianowicie niezwykle dokładne zamazanie fragmentu szyi bądź raczej kamiennego wspornika ułatwiającego osadzenie głowy na metalowym pręcie.

Wewnątrz tomiku na pierwszej stronie umieścił poeta następującą dedykację (cytuję w całości):

Drogi Panie Jerzy,  
od maja mieszkam we Wrocławiu  
przy ulicy Glinianej 53 m 1  
i właśnie z tej Glinianej  
przesyłam Panu moją „twarz trzecią”  
(z poprawkami w tekście).  
Serdeczny uścisk dłoni  
i pozdrowienia wraz z najlepszymi  
życzeniami dla Żony i Pana

Tadeusz Różewicz  
Wrocław 13.8.68 r.

P.S. Okładka została zniszczona – „sknocona”  
przez zawodowego grafika mimo moich  
prośb i gróźb. Takie kłopoty miewa  
„poeta” w swoim życiu pozagrobowym

T.R.

Widać zatem, że sprawa okładki miała dla poety charakter pierwszorzędny, skoro aż trzykrotnie (skreślenie i podwójne wyjaśnienie: w tekście napisanym na okładce i w *post scriptum* do dedykacji) daje upust swojemu niezadowoleniu, dbając jednocześnie o niewymazywalny charakter swoich działań.

Ponownie zatem przyjrzymy się samym okładkom: fotografie twarzy – wszystkie związane z kulturą śródziemnomorską – są reprezentacjami danymi poprzez szeregi zapośredniczeń, zamkniętymi w płaskorzeźbie, mozaice i rzeźbie – i wreszcie: wszystkie wykonane zostały w kamieniu. Trójwymiarowa rzeźba (po części przecież taki charakter ma także mozaika i płaskorzeźba) zostaje spłaszczona do dwuwymiarowej i dwubarwnej fotografii. Trudno nie zauważyć, że wybrano na okładki oblicza nasycone sensami kulturowymi, na pierwszej: *Bocca della verita* jako gwarant prawdy, na drugiej twarz męczennika i na trzeciej Hypnos jako alegoria zapomnienia i jednocześnie brat Tanatosa. Zgadając się z uwagami Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego<sup>9</sup>, którzy pisali o dwóch porządkach: znaczeniowości i podmiotowości, które rządzą przedstawieniami twarzy, przyznać należy, że w przypadku Różewiczowskich okładek znaczeniowość zdecydowanie zwycięża. Na pierwszej z nich widzimy płaskorzeźbę, opisywaną z reguły jako nieznanne bóstwo i synekdochicznie sprowadzoną do ust; z kolei Hypnos z trzeciej to – jak wiadomo – postać mitologiczna. Podmiotowość najmocniej się uwidocznia w wizerunku św. Protazego (konkretna postać historyczna), choć tu z kolei sfera znaczeń powiązanych z męczeństwem za wiarę zdecydowanie dominuje. Tak więc odsyłacze znaczeniowe do prawdy, męczeństwa, zapomnienia/snu stają się pierwszymi sygnałami semantyki obrazu. Co oczywiście nie oznacza: jedynymi.

Twarze są bowiem zarazem – by tak rzec – wielokrotnie zesomatyzowane. Przede wszystkim niejako ze swojej kulturowej istoty. W takim właśnie odczytaniu ciała twarz, jako główny zwornik/znak tożsamości, stanowi najmocniej odcieleśnioną jego część, na co wielokrotnie zresztą zwracano już uwagę. Czynili to między innymi właśnie Deleuze i Guattari. Głowa, która – poza obszarem twarzy – z reguły postrzegana bywa jako bardziej somatyczna, na każdej z fotografii jest niewidoczna. Dokładne zamazanie przez Różewicza szyi (bądź wspornika) ma zatem swoje istotne tu znaczenie. Otóż dzięki niemu wyłącznie biała twarz wyłania się z czerni tła. Znając twórczość poety, bez trudu można domniemywać, że zależało mu na takim efekcie, nie tylko na wyłanianiu się samej twarzy z mroku, a także na grze między czernią i bielą<sup>10</sup>.

Czemu twarz ukazana zostaje właśnie w kamieniu?

<sup>9</sup> G. Deleuze, F. Guattari *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, przedm. M. Herer, Warszawa 2015, tu rozdział *Rok zerowy – twarzowość*.

<sup>10</sup> Na temat roli bieli interesująco pisała K. Pietrych: *O czym mówi Różewicz, gdy mówi o bieli?* [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Kraków 2014. Por. też: A. Stankowska, rozdział *Ikonoklazm odwrócony. Tadeusz Różewicz w poszukiwaniu form „wewnętrznego obrazu”* [w:] tejsze, *Ikona i trauma. Pytania o obraz prawdziwy w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków 2019.

Dobrze wiadomo, że kamień i rzeźba były zawsze ważne dla Różewicza. Kamień właśnie funkcjonuje w jego twórczości jako sygnał problematyzacji przedstawienia. Złudne byłoby upatrywanie tu marmurowej gładkości przefiltrowanej przez kulturowe klisze antyku, równie złudne byłoby szukanie wyłącznie dystansu znamiennego dla odbioru rzeźby<sup>11</sup>. Nieruchome, wyłaniające się z czerni twarze wyrzeźbione w kamieniu bądź ułożone z kamiennej mozaiki nie mają oznaczać ani niezmienną trwałości, ani tego, co nienaruszalne i stabilne. Odwrotnie: materialność, po pierwsze, odsłania tu swoją kruchość, podatność na stłuczenie, pęknięcie i po drugie, wtórnie niejako, podlega ucieleśnieniu.

Trudno przecież nie zauważyć, że trzy okładkowe dzieła powiązane są nie tylko z tym, co wizualne, ale zarazem z tym, co taktylne. Frontalnie ukazane twarze wystawione są na ogląd, ale łączy je ujawnienie tego, co dotykowe.

Rolę tego zmysłu dla swojej twórczości poeta wielokrotnie podkreślał (obok zmysłu wzroku oczywiście) w *Ostatniej wolności*, która ukazała się w 2021 roku, czyli po śmierci Różewicza; znajdujemy tam taki oto fragment, chętnie przytaczany przez współczesnych badaczy<sup>12</sup>:

W młodości  
Dotykiem widziałem  
Lepiej niż wzrokiem  
Formy  
I powierzchni materii

Wzrokiem dotykałem  
Kolorów w ciemności<sup>13</sup>.

I tak właśnie dzieje się w poszczególnych tomikach: *Usta prawdy* funkcjonują poprzez dotyk, przecież dopiero gest włożenia ręki w kamienny otwór płaskorzeźby ma oznaczać brak fałszu. W tym momencie nie da się nie sięgnąć do opublikowanego we wcześniejszym zbiorze z roku 1961 wiersza *Bocca della Verita*, który gra podwójnością twarzy (wciąż jednak w obrębie porządku znaczeń, nie porządku podmiotowości), z jednej strony metaforą „kamiennego kręgu”, z drugiej antropomorfizacją i właśnie ucieleśnieniem „ust”:

<sup>11</sup> Znamiennego dla odbioru rzeźby w duchu estetyki szeroko pojętego modernizmu. Por. na ten temat Arnold Berleant, który pisze: „Tradycyjnie wyniesiony ponad powierzchnię, na której stojemy, obiekt rzeźbiarski, jawi się nam jako nieruchomy, niedotykalny, przypominający bardziej świeckiego idola niż rzecz codziennego użytku. Gdy zbliżamy się do rzeźby, zwykle przyjmujemy postawę pełną szacunku i zachowujemy bezpieczny dystans, należny obiektom kultu”. Szybko zresztą przechodzi do propozycji odbioru opartej na bezpośredniej wrażliwości, zob. A. Berleant, *Przemysławie estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 193.

<sup>12</sup> Między innymi przez Roberta Cieślaka, Agatę Stankowską i Tomasza Kunza.

<sup>13</sup> T. Różewicz, *Ostatnia wolność*, Stronie Śląskie 2021, s. 18.

kamień z ustami prawdy  
 cieknie z nich milczenie  
 powietrze ślina krew

wypluwa zęby  
 (...)  
 usta prawdy  
 otwór w kamiennym kręgu  
 czarny język  
 co wyskoczył z ust  
 powieszono<sup>14</sup>.

W końcowej części wiersza zależność dotykowa staje się ambiwalentna, nie ma tu groźby odgryzienia dłoni, odwrotnie: z Ust Prawdy wyskakuje „czarny język (...) / powieszono”. Owo ucieleśnienie twarzy z *Bocca della verita* przenosi się na późniejsze twarze z okładek. Mozaika<sup>15</sup> przedstawiająca twarz św. Protazego tworzy fragment jakby wyrwany z kontekstu, bez obramowania, z nierównymi, ukruszonymi, odłupanymi cząstkami, naruszającymi całość oblicza (brakuje czoła, części policzka w pobliżu oka). I wreszcie Hypnos: z całej rzeźby, z której zachowała się jedynie głowa, na okładce widzimy twarz z przymkniętymi oczami i utłuczonym nosem. Uszkodzenia rzeźb – zwłaszcza tych antycznych – nabrały przez wieki swojej patyny, zostały już dawno oswojone, jednak tu dalekie są od takiej funkcji. Co znamienne, Barańczak w swojej recenzji zatytułowanej *Okaleczona twarz Hypnosa* niejako od razu ucieleśnia rzeźbę, w samej zaś recenzji pisze: „Marmurowa głowa Hypnosa, zdobiąca obwolutę *Twarzy trzeciej* została brutalnie okaleczona przez czas, przez jego erozyjne, niszczące działanie [w istocie nieznane są przyczyny fragmentaryzacji rzeźby – dop. A.Ł.]”<sup>16</sup>.

Jednocześnie w poezji Różewicza w obrazach twarzy wyraźne jest napięcie między desomatyzacją a wtórną właśnie somatyzacją twarzy. Rana, okaleczenie, skaza pojawiają się jako główne jej wyznaczniki. Odnajdujemy je w różnych, także późniejszych, odczytaniach twórczości poety.

Wszystkie fotografie przedstawiają twarze frontalnie. Przy dużym zbliżeniu charakterystycznym dla poprzednich tomików efekt „twarzą w twarz”, o który – jak pozwałam sobie sądzić – chodziło Różewiczowi, jest uderzający. Na trzeciej okładce efekt ten, wskutek interwencji projektanta, ulega pomniejszeniu i wręcz zanikowi. Twarz przetworzona, dana w kamieniu i poprzez fotografię, funkcjonuje jako sygnał problematyzacji przedstawienia. Tak jakby twarz – w sensie

<sup>14</sup> Tenże, *Zielona róża. Kartoteka*, Warszawa 1961..

<sup>15</sup> Mozaika okazuje się istotna dla Różewicza, obecna na przykład w tomie *Regio* w wierszu \*\*\* *Rawennę dziś widziałem...* i w późniejszym tomiku *zawsze fragment: Mozaika bułgarska z roku 1978*, s. 16.

<sup>16</sup> S. Barańczak, dz. cyt., s. 21.

Lévinasowskim – nie była w stanie się już uobecnić<sup>17</sup> i jakby jednocześnie tkwiła w ograniczeniach nie do przekroczenia. Tym samym nie mogła – jak możemy domniemywać – zostać ograniczona czerwoną, porządkującą ramką, która domyka ją w dosyć prostych znaczeniach.

Czy opublikowanie tomiku zgodnie z graficzną koncepcją autora coś by zmieniło? Zdecydowanie tak. Przede wszystkim dobitniej byłyby widoczne wspólnota, powtarzalność, nawrotowy charakter i swoisty rytm twarzy korespondujący wyraźnie z poezją poszczególnych tomów. Niczym w wierszu *Wyjście z Twarzy trzeciej*:

Słabi żyjemy  
W zamkniętym kręgu  
Twarzy  
Słów nazwisk  
Inni nas określają  
Klasyfikują  
Przyszpilają<sup>18</sup>.

Ponadto ramka okładki działa niejako wbrew znamiennej dla poety niechęci do ograniczeń, uwidoczniających się w postaci muru czy szyby. W tym momencie można sięgnąć do powstałego na początku lat dziewięćdziesiątych poematu *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* z tomiku *zawsze fragment*. Polemizując z Baconem, który „nawet Rembrandta/ lubi za szkłem”<sup>19</sup> poeta powiada: „ja nie cierpię obrazów za szkłem”<sup>20</sup>. Przy wszystkich semantycznych różnicach między „szkłem”, murem i ramą ograniczenia tego rodzaju są niedopuszczalne. Z kolei owe ukruszenia, pęknięcia, otwory w kamiennych twarzach – mówiąc językiem Rolanda Barthes’a – tworzą *punctum* każdej z trzech fotografii. Nie sposób jednocześnie nie przypomnieć, że pęknięty kamień i pęknięcie jako takie to dla Różewicza obrazy aktu twórczego. Oto kilka przykładów: *W teatrze cieni* z drugiego wydania *Twarzy*:

Z pęknięcia  
Między mną i światem

<sup>17</sup> Zgadzam się tu z inspirującymi rozważaniami Andrzeja Skrendy zawartymi w jego książce *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002 oraz Agaty Stankowskiej przedstawionymi w rozdziale *Ikono-kłazm odwrócony...* Trzeba również dodać, że sam Różewicz nawiązywał do Emmanuela Lévinasa, o którym pisze, w znacznie późniejszym wierszu *Tempus fugit* z tomiku *Wyjście* (2004): „byłem/ zły (...) że zabrał mi/ »twarze« (sprawa do wyjaśnienia)”, s. 72. O nieprzedstawialności twarzy por. też: E. Woźniak, *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, dz. cyt.

<sup>18</sup> T. Różewicz, *Twarz trzecia*, Warszawa 1968, s. 98.

<sup>19</sup> Tenże, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 9.

<sup>20</sup> Tamże, s. 10.



Między mną i przedmiotem  
 Z odległości  
 Między rzeczownikiem i przymiotnikiem  
 Próbuje się wydobyć poezja<sup>21</sup>.

Zakończenie wiersza *Strumień z Twarzy trzeciej*:

rzucam drzewo  
 wyrąbane z dzieciństwa  
 zabawki ptaki i twarze

stawiam zaporę  
 pękającą  
 w oczach<sup>22</sup>

fragment z wiersza *Piskłeta też z Twarzy trzeciej*:

skaza na ciszy  
 na gładkiej  
 niemiłosiernej powierzchni  
 zaczyna się  
 falowanie pęknięcie<sup>23</sup>

i jeszcze fragment z wiersza *Trawa* co prawda z późniejszego tomu *Regio*, ale jest to wiersz datowany na 1962 rok:

Trawa  
 W spojeniach muru rosnę  
 (...)  
 w pęknięciach w ciszy  
 cierpliwie się plenię  
 czekam aż padną mury  
 i powrócą w ziemię  
 wtedy okryję  
 twarze i imiona<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> T. Różewicz, *Twarz*, wyd. 2 uzup., s. 45.

<sup>22</sup> Tenże, *Twarz trzecia*, Warszawa 1968, s. 46.

<sup>23</sup> Tamże, s. 47.

<sup>24</sup> T. Różewicz, *Regio*, Warszawa 1969, s. 18.

Twarz w sensie etymologicznym pochodzi od starocerkiewnego „twar” – dzieło<sup>25</sup>, ale nawet bez tej wiedzy dosyć łatwo przejść do ścisłych powiązań między pękniętym kamieniem, twarzą a twórczością poetycką, są one w poezji Różewicza niezwykle mocno zaznaczone i wielokrotnie już interpretowane. Warto jednak w tym momencie przypomnieć – rzadko w rozprawach poświęconych Różewiczowi brane pod uwagę – motto umieszczone w pierwszym tomiku *Twarzy*. Brzmi ono następująco:

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

i podpis: R.M. Rilke.

Jest to oczywiście fragment z wiersza *Der Tod des Dichters* z tomu *Neue Gedichte* (1907). W tłumaczeniu na język polski Adama Jarosza fragment ten brzmi:

O, twarz jego przestrzenią całą była tą,  
Co teraz lgnie ku niemu jeszcze starając się o niego<sup>26</sup>  
[poeta z dwóch zrobił trzy wersy – przyp. A.Ł.],

a w tłumaczeniu Andrzeja Lama:

Oblicze jego było jak dal tajemnicza,  
Co jeszcze teraz o niego zabiega<sup>27</sup>.

Twarz umierającego poety z wiersza Rilkego oddzielona zostaje od maski (pojawiającej się w dalszych wersach), dającej się zinterpretować jako tożsama z cielesnością i doczesnością. Jednocześnie – jak można by sądzić – jednoczy się ze światem, nie jest ani osobna, ani nie odbija w sobie rzeczywistości, ani nie patrzy na siebie w lustrze. Jednakże sygnalizowana tu jednia okazuje się nie do końca oczywista. Trudno przecież nie zauważyć, że akurat w dwuwiersiu wybranym przez Różewicza – owa dal „zabiega” czy w innym tłumaczeniu „stara się o niego”, o umierającego poetę.

*Implicite* podsunęta w motcie śmierć poety powiązana z twarzą i aktem twórczym nie tylko stanowi wprowadzenie znaczeniowe do trzech tomików, ale także zmusza niejako do dostrzeżenia roli paratekstu w powiązaniu: poezji/ śmierci, twarzy/poety. Oczywiście same utwory poetyckie owe powiązania też mocno zaznaczają, jednakże uwagi te potrzebne mi były przede wszystkim do ukazania

<sup>25</sup> Korzystam tu z informacji zawartych w artykule J. Limona *Czytanie twarzy*, „Punkt po Punkcie” 2000, z. 1, s. 97.

<sup>26</sup> R.M. Rilke, *O przemijaniu oraz inne wybrane liryki*, tłum. A. Jarosz, Toruń 2012.

<sup>27</sup> Tenże, *Poezje zebrane*, tłum. A. Lam, Warszawa 2019, s. 381, 382.

ściślych relacji między zmienioną okładką, mottem do tomiku, poezją i wreszcie dedykacją. Dobrze wiemy, że w latach sześćdziesiątych (a dokładnie w roku 1967) nastąpił ostry spór o śmierć poezji/poety, nie tylko jednak w wymiarze ogólnym (różne śmierci były w tym czasie w sztuce i literaturze ogłaszane), ale zarazem konkretnym. Punktem zapalnym był tekst Różewicza zamieszczony w „Poezji” 1967, nr 2 pod tytułem *Sezon poetycki*, w którym czytamy:

opowiedzieć mam, jak wygląda życie pozagrobowe poety, życie poety, który zginął. W takiej sytuacji pozagrobowej z tamtego świata mam mówić o mojej koncepcji poezji (liryki). (...) Tymczasem to życie jest życiem pozagrobowym. Tak moi panowie, tak, moi koledzy po piórze, przyjaciele, towarzysze niedoli. Poezja jest martwa, poezja jest śmiertelna, a poeci są tylko śmieszni.

Jak wiadomo, tekst ten spotkał się z krytyką między innymi samego Juliana Przybośa<sup>28</sup> i to bardzo ostrą i drwiącą, która przybrała postać jadowitego wierszyka: *Umarł Tadziek, umarł już leży na desce*. Na paszkwil ten odpowiedział Kwiatkowski w felietonie w „Życiu Literackim”, zdecydowanie broniąc Różewicza<sup>29</sup>. Oczywiście, nie trzeba wielkiej inwencji, by domysleć się, że obecne w dedykacji ironiczne i lekko prześmiewcze „życie pozagrobowe poety” jest nie tylko – na przykład – nawiązaniem do Rainera Marii Rilkego, nie mówiąc już o własnej twórczości poety, ale zarazem stanowi aluzję do tekstu Kwiatkowskiego<sup>30</sup>.

Niechęc wobec „przyszpilenia” i zwrot w kierunku „odchodzenia zawsze z fragmentem” uwidoczni się później w dobrze nam znanym nieustannym odrzucaniu wyraźnych granic, w otwarciu własnej twórczości na rzecz dzieła w toku, na rzecz *work in progress* (podtytuł *Kota w worku*)<sup>31</sup> i zarazem równoczesności kilku wersji jednego utworu.

I to jest dobry moment, żeby – kończąc – przynajmniej napomknąć, iż poecie zależało nie tylko na tym, by krytyk otrzymał właściwą okładkę, ale także

<sup>28</sup> J. Przyboś, *Zapiski polemiczne*, „Poezja” 1967, nr 6.

<sup>29</sup> Chodzi o tekst *Jak zabić starszego poetę*, przedrukowany później w *Remoncie pegazów*, Warszawa 1969. Tekst ten przywołuje Michał Januszkiewicz w artykule *Różewicz nihilista* („Teksty Drugie” 2007, nr 3). Januszkiewicz przypomina w przypisie jedynie artykuł Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu*, nie sygnalizując faktu, że tekstów o Różewiczu autorstwa Kwiatkowskiego w tamtym czasie było znacznie więcej. Zwraca słusznie uwagę na fakt, że Różewicz w latach sześćdziesiątych był ostro atakowany przez innych krytyków literackich.

<sup>30</sup> Nie pora tu i miejsce, żeby wkraczać w ówczesne spory na temat śmierci poezji, w które zarówno Różewicz, jak i Kwiatkowski byli intensywnie zaangażowani.

<sup>31</sup> Fakt, że dla Różewicza tekst wydrukowany nie jest produktem końcowym całego procesu pisania, to już dzisiaj truizm, interesujące są natomiast narastające wokół tego problemu interpretacje. Tomasz Kunz w książce *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, inspirując się myślą Mariana Stali (*Cierpiące ciało i nieśmiertelne słowo. Na marginesie nowej książki Tadeusza Różewicza* [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997), podkreśla ambiwalencję między fragmentarycznością i procesualnością w połączeniu z „jednością” dzieła.

na przekazaniu mu zmian dokonanych własną ręką (jak zwykle długopisem) w konkretnych utworach dopiero co wydanego tomiku. Owe ingerencje po-tekstowe mają inny charakter niż następujące po sobie nowe odmiany oficjalnie wydrukowanych tekstów. Różnią się zarazem od publikowanych jednocześnie wersji, powiedzmy: oficjalnej i rękopiśmiennej (znanej z *Plaskorzeźby* i późniejszej twórczości). Są – by tak rzec – nadpisane na tekście już oficjalnie domkniętym, egzystującym w postaci wydrukowanej książki; innymi słowy, są znakiem niemal natychmiastowej zmiany dokonywanej na gotowym dziele, tak jakby poeta nie mógł znieść oficjalnej wersji swojego tekstu.

Działania te utwierdzają nas w przekonaniu, że owe po- i zarazem przedtekstowe aktywności nie powinny być sprowadzane tylko do poszukiwań wersji idealnej, na zasadzie doskonalenia własnego dzieła we wciąż odnawianym procesie twórczym. Równie ważne jest tu współgranie kilku wersji, przełamywanie jednoznaczności interpretacyjnej wskazujące na jednoczesną wielość rozwiązań<sup>32</sup> (nie darmo badacze zajęli się już tym, co pod skreśleniem<sup>33</sup>). W kręgu owego współgrania mieściłby się także rodzaj swoistego porozumienia między poetą a krytykiem literackim.

Konkretny egzemplarz tomiku ofiarowanego Kwiatkowskiemu (przypomnijmy: Kwiatkowski ma wtedy 41 lat, Różewicz 47) otwiera tym samym kilka jeszcze problemów, uwidoczniających się przede wszystkim na linii prywatne–publiczne, oficjalne–nieoficjalne. Możemy bowiem zamknąć gest poety w ramach prywatnego buntu i oburzenia „sknoconą okładką”, ale możemy tu również upatrywać chęci autokreacyjnego budowania porozumienia z krytykiem<sup>34</sup>.

Pamiętajmy, że rzecz dzieje się w czasach, gdy krytyka literacka funkcjonowała zdecydowanie intensywniej, miała bardziej wyraziste zadania i obdarzana była rzeczywiście istotną rolą pośredniczenia między twórcą i czytelnikiem. Tę sytuację poświadczą dedykacja zamieszczona w następnym tomiku ofiarowanym Kwiatkowskiemu (chodzi oczywiście o *Regio* – tomik wydany zaledwie rok po *Twarzy trzeciej*, w 1969), która została opatrzona znamienym *post scriptum*: „P.S. Proszę mi (po otrzymaniu tej książeczki) napisać kilka słów o swoim »odbiorze« (które rzeczy Panu się nie podobały, a które podobały)”. Przypomnieć też trzeba, że w latach sześćdziesiątych Kwiatkowski, który był już wtedy autorem

<sup>32</sup> Podobne konstatacje znajdujemy w: T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, zwłaszcza rozdział *Konstrukcja tekstu między fragmentem a całością*.

<sup>33</sup> Na przykład T. Wójcik, analizujący pod tym kątem *Plaskorzeźbę*. Zob. tenże, *Skreślone słowa Tadeusza Różewicza (Archeologia rękopisów)* [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2008.

<sup>34</sup> Choć – muszę przyznać – nie dysponuję wiedzą, czy poeta, zanim ofiarował tomik *Trzeciej twarzy* innym osobom, za każdym razem uprzednio zamazywał okładkę, ale też nie uważam, żeby taka wiedza była szczególnie istotna. Wiadomo jednak, że chętnie prowadził swoistą grę z badaczami swojej twórczości, co poświadczą historia opisana przez Wojciecha Kruszewskiego o przecięciu kartki na pół i ofiarowania badaczowi jedynie części (tenże, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010).

ważnych tekstów o Różewiczu<sup>35</sup>, bronił go nie tylko przed Przybosiem, ale także przed innymi autorami krytycznych artykułów<sup>36</sup>.

Zaznaczone w tomiku ofiarowanym przez poetę zmiany (których jest sporo), skreślenia czy dopisane inne wersje w większości przypadków pojawiły się w tych już zmienionych, nowych postaciach w kolejnych wydaniach. Jednak nie wszystkie. Rodzi się w takiej sytuacji pytanie, jak – na przykład – traktować wiersz *Liryki lozańskie*, wielokrotnie później interpretowany, który pojawia się w tomiku ofiarowanym krytykowi ze zmianami w następnych edycjach już niepowtórzonymi? A przynajmniej nie ma ich w wydaniu z 2000 roku, nie ma ich też w tych wielu wersjach (ponad 10) rękopisów, które poddaje interpretacji Tadeusz Kłak (czyni to mniej więcej równoległe do powstania krytyki genetycznej)<sup>37</sup>. W Różewiczowskich *Lirykach lozańskich* (ciągle mowa o dedykowanym Kwiatkowskiemu tomiku, zob. ilustr. 4) skreślone zostało słowo „poeta”, zaznaczony został wers „jak otwarta rana”. Przekreślony „poeta” w oczywisty sposób koresponduje z poetą umarłym. Otwiera się tu możliwość albo upatrywania sygnałów porozumienia z krytykiem w ramach na przykład jednorazowej zmiany tekstu dokonanej przez twórcę tylko dla krytyka na rzecz być może budowania prywatnej wspólnoty, albo kształtowania porozumienia interpretacyjnego, albo – zarazem – jednak typowego dla Różewicza tworzenia wciąż nowych wersji. Jakikolwiek rozwiązanie przyjmiemy, na pewno domykająca rama nie będzie tu właściwa.

## Bibliografia

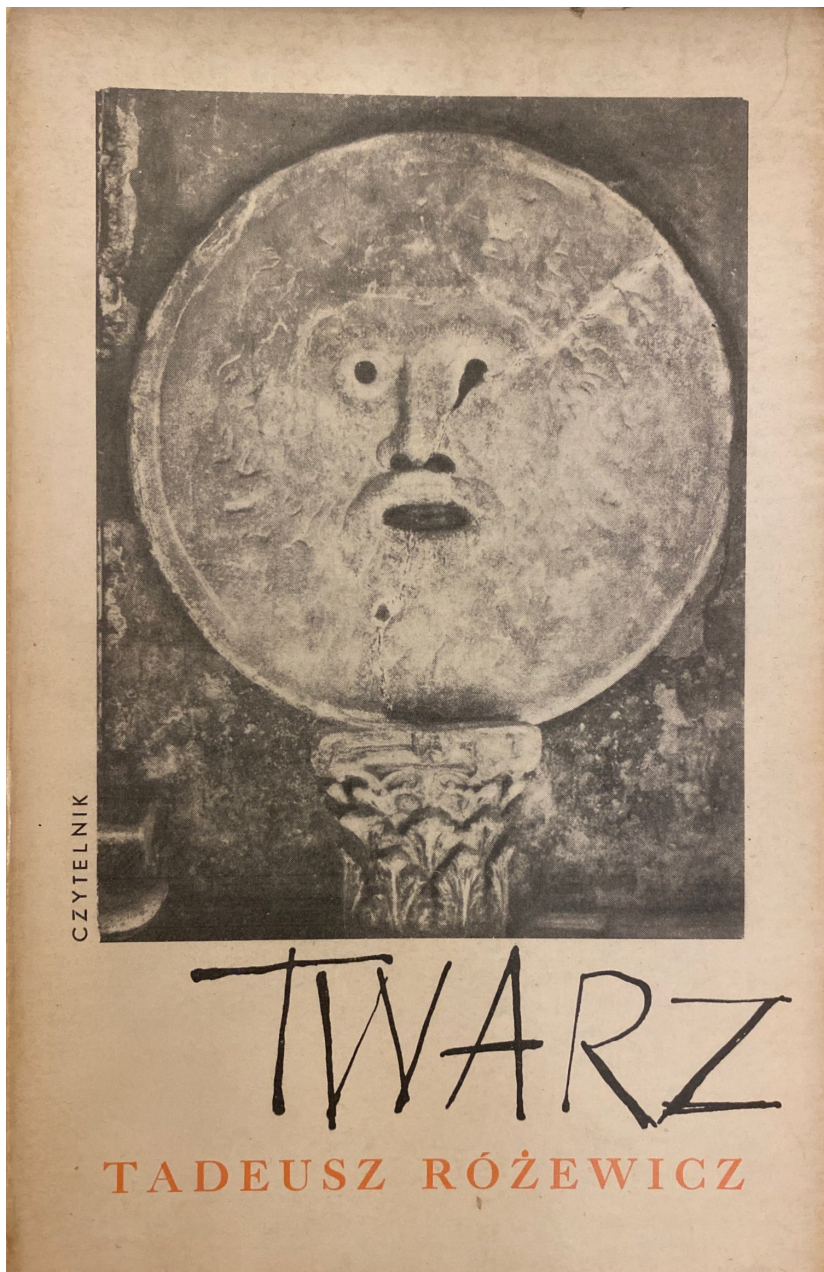
- Barańczak S., *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
- Berleant A., *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.
- Cieślak R., *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, przedm. M. Herer, Warszawa 2015.
- Drewnowski T., *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990.
- Januszkiewicz M., *Różewicz nihilista*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.
- Kłak T., „*Liryki lozańskie*” Tadeusza Różewicza, „Roczniki Humanistyczne” 1971, nr 1, dostęp: 7.10.2021.
- Kruszewski W., *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

<sup>35</sup> Zob. między innymi *Różewicz inny i ten sam* datowany na 1959 i *Powrót Różewicza do Różewicza* [w:] J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1960.

<sup>36</sup> Między innymi Jerzego Sity.

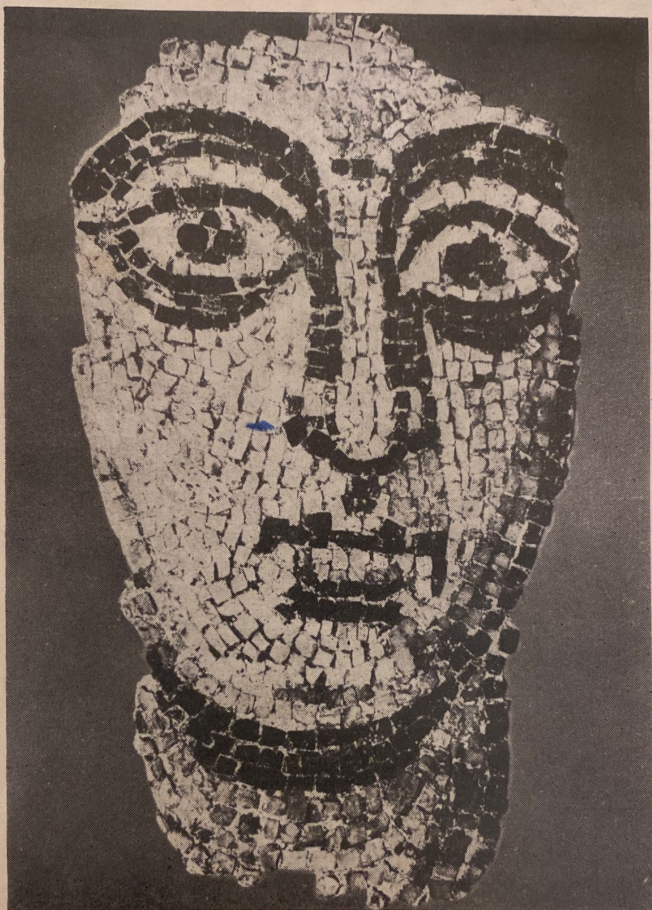
<sup>37</sup> T. Kłak, „*Liryki lozańskie*” Tadeusza Różewicza, „Roczniki Humanistyczne” 1971, nr 1, dostęp: 7.10.2021.

- Kunz T., *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków 2019.
- Kwiatkowski J., *Jak zabić starszego poetę* [w:] tegoż, *Remont pegazów*, Warszawa 1969.
- Kwiatkowski J., *Powrót Różewicza do Różewicza* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1960.
- Kwiatkowski J., *Różewicz inny i ten sam* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1960.
- Limon J., *Czytanie twarzy*, „Punkt po Punkcie” 2000, z. 1.
- Pietrych K., *O czym mówi Różewicz, gdy mówi o bieli?* [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Kraków 2014.
- Powracając do Różewicza. Studia i szkice*, red. Z. Majchrowski, współpr. M. Żółkoś, Gdańsk 2006.
- Przyboś J., *Zapiski polemiczne*, „Poezja” 1967, nr 6.
- Rilke R.M., *O przemijaniu oraz inne wybrane liryki*, tłum. A. Jarosz, Toruń 2012.
- Rilke R.M., *Poezje zebrane*, tłum. A. Lam, Warszawa 2019.
- Różewicz T., *Ostatnia wolność*, Stronie Śląskie 2021.
- Różewicz T., *Regio*, Warszawa 1969.
- Różewicz T., *Twarz*, wyd. 1, Warszawa 1964.
- Różewicz T., *Twarz*, wyd. 2 uzupełn., Warszawa 1966.
- Różewicz T., *Twarz trzecia*, Warszawa 1968.
- Różewicz T., *zawsze fragment*, Wrocław 1996.
- Różewicz T., *Zielona róża. Kartoteka*, Warszawa 1961.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- Stala M., *Cierpiące ciało i nieśmiertelne słowo. Na marginesie nowej książki Tadeusza Różewicza* [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
- Stankowska A., *Ikona i trauma. Pytania o obraz prawdziwy w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków 2019.
- Woźniak E., *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.
- Wójcik T., *Skreślone słowa Tadeusza Różewicza (Archeologia rękopisów)* [w:] *(Nie)obecność. Pominiecia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2008.



Ilustr. 1. Okładka tomu T. Różewicza *Twarz*, Warszawa 1964

T A D E U S Z R Ó Ź E W I C Z

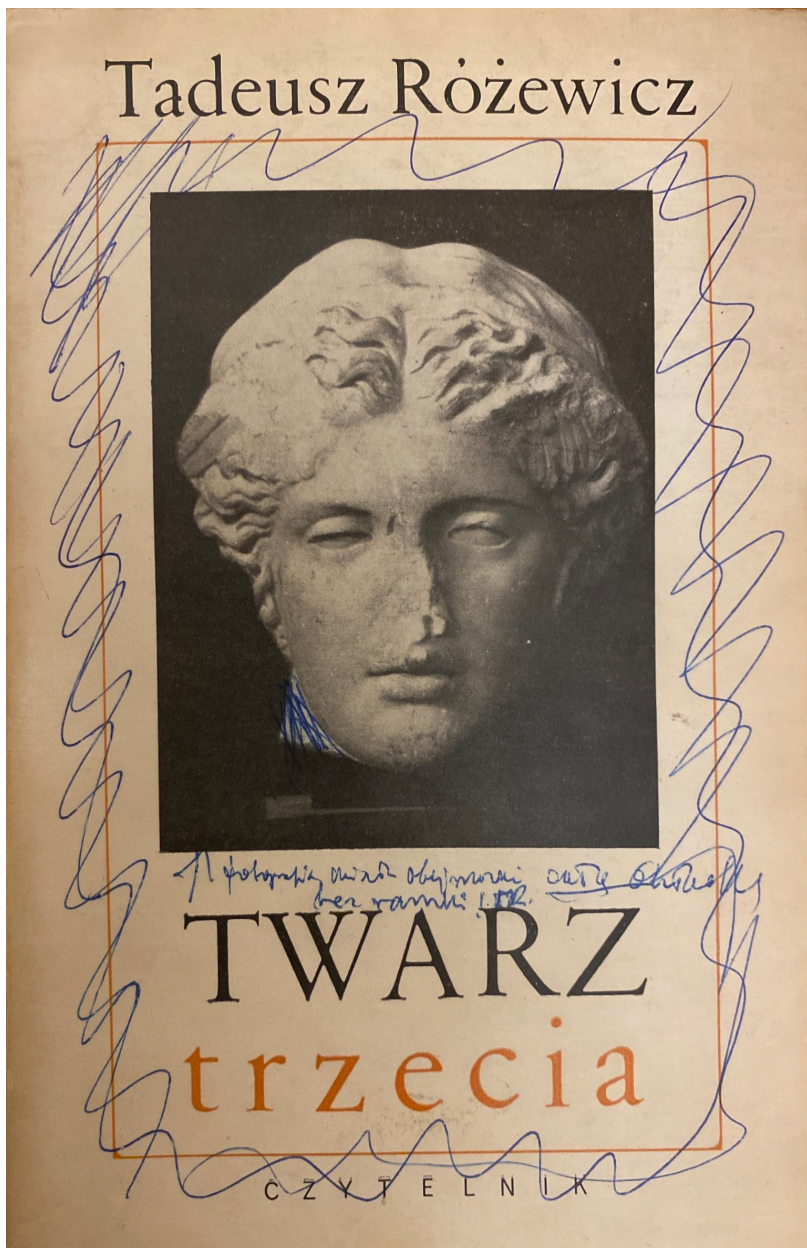


TWARZ

CZYTELNIK

Ilustr. 2. Okładka tomu T. Różewicza *Twarz*, wyd. 2 uzupeł., Warszawa 1966





Ilustr. 3. Okładka tomu T. Różewicza *Twarz trzecia*, Warszawa 1968, egzemplarz ofiarowany przez autora Jerzemu Kwiatkowskiemu, zakreslenia i adnotacje autora



RÓŻEWICZ  
TWARZ TRZECIA

Drogi Panie Jerzy,  
od maja mieszkam we Wrocławiu  
przy ulicy Główniej 53 m 1  
i stajnie z tej Główniej  
przejechałam Panu moją „twarz trzecią”  
(z poprawkami u tekiści).

Serdeczny uścisk dłoni  
i podziwianie was z uwagą i  
szczerą dla Jony i Pana

Tadeusz Kościuszko

Wrocław 13.8.68

P.S. Okładka została zmieniona - „skoczona”  
przez zawodowego grafika niemożliwe  
przebieg i groźba. Takie kłopoty miała  
„praca” w swoim życiu przygotowywać  
T.R.

Ilustr. 4. Strona tytułowa tomu T. Różewicza *Twarz trzecia*, Warszawa 1968, egzemplarz ofiarowany przez autora Jerzemu Kwiatkowskiemu, dedykacja

LIRYKI LOZAŃSKIE

Krzyż bez ramion  
miłość bez wiary



~~poeta~~

nad wodą wielką  
martwą czystą  
czeka na przyjście  
szarlatana

poezja

~~jak~~ jak otwarta rana  
ostatnie krwi płynienie

zneruchomiły  
obraz świata

Ilustr. 5. Tom T. Różewicza *Twarz trzecia*, Warszawa 1968, egzemplarz ofiarowany przez autora Jerzemu Kwiatkowskiemu, zmiany tekstu naniesione przez autora