

Grzegorz Pertek

Nabrzeża poezji Różewicza

Czytanie Literatury : łódzkie studia literaturoznawcze nr 2, 144-162

2013

Artykuł został 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.

Nabrzeża poezji Różewicza

Interesowała mnie nie forma końcowa, ale „forma formująca”, nie wiersz „doskonały”, ale forma w ruchu i asymetria formy¹.

Ustanowienie **dialektycznego** związku pomiędzy poezją i wierszem punktem centralnym rozważań, taki charakter w moim przekonaniu Różewiczowskie rozróżnienie posiada, wpisuje bezsprzecznie przyjętą przeze mnie optykę w paradygmat myślenia autora *Płaskorzeźby* o poezji, jako o twórczości generującej serie wikłających się wzajemnie na wielu poziomach, a przez to nierozstrzygalnych sprzeczności, które osiągając status poetyckiego idiomu, uczyniły z Różewicza – jak pisze Andrzej Skrendo – poetę lubującego się „w ironicznym nierozstrzygalnikach, w paradoksach i w chiazmach, w tropach i figurach, w których następuje skrzyżowanie lub połączenie dwóch sprzecznych możliwości”². Toteż trudno podejmować tu jakąkolwiek analizę, ograniczając się jedynie do postaci dwóch oddziałujących na siebie biegunów, gdyż ta *differentia specifica*, podobnie zresztą jak wszelkie inne funkcjonujące w ramach Różewiczowskiej poetyki opozycje, rozwarstwia się i komplikuje („wiersz wewnętrzny” i „wiersz zewnętrzny”, „wiersz nienapisany”, „obrzeża poezji”, „wnętrze poezji” itd). Wprzęgając kolejne elementy, tworzy wielopiętrową sieć wzajemnych powiązań i wykluczeń³. Zmuszony jestem zmierzyć się z tą kwestią tym bardziej, że wspomniana wyżej „opozycja” stanowi integralny element konstrukcyjny wierszy: *Woda w garnuszku*, *Niagara i autoironia* oraz *na obrzeżach poezji*, na przykładzie których chciałbym spróbować opisać jej dwa fundamentalne aspekty. Owa złożoność zawdzięcza swą żywotność – zdaniem

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Semiotyki Literatury.

¹ T. Różewicz, *Wybór między wierszami i poezją*, „Odra” 1995, nr 9, s. 59.

² A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 107.

³ Nie sposób więc nie wspomnieć przy tej okazji o takich opozycjach, jak choćby: nic (pustka, brak)/nieskończoność (żywiolowość, pełnia), wewnątrz/zewnątrz, powierzchnia/głębina, całość/fragment, milczenie/słowo, konwencjonalność/płynność, znak/rzecz czy nawet i wreszcie „forma”/tworzywo.

Andrzeja Niewiadomskiego – tyleż własnościom przedmiotu badań, gęstości wierzchniej warstwy autotematyzmu, znajdującej ujście dla nadmiaru słów typu: „poezja”, „wiersz”, „tworzenie”, „poeta”, „pisać”, co wynikiem przyjmowanej perspektywy oglądu⁴. Jeśli więc uznamy za słuszność tej diagnozy i przyjmiemy taki oto pogląd, że dotychczas brano pod uwagę zaledwie dwie możliwości radzenia sobie z aporią Różewicza, czyli albo opowiadano się za którąś z alternatyw wchodzących ze sobą w konflikt, albo też postępowano za „ruchem sprzeczności”⁵, to logicznie rzecz biorąc zgodzić się musimy również z przekonaniem, że w analizach poszczególnych zjawisk **rzadko** zwracano uwagę na to, co znajduje się w przecięciu obu biegunów, na to, co nie przynależy z osobna ani do wiersza (ustabilizowanej konwencji, formy), ani do poezji („materii” płynnej i trudno uchwytnej), a co stanowi właściwość, zarówno jednej, jak i drugiej strony⁶.

Należałoby zatem przemyśleć Różewiczowskie rozróżnienie na poezję i wiersz w taki sposób, by móc przekroczyć relację wzajemnego wykluczania, gdzie milczenie już w momencie wypowiedzania „pierwszego” słowa poddawane jest negacji, traktując je raczej jako „czynnik” **towarzyszący**. Nie koncentrując się na możliwości „teorii” („wiersz o wierszu”) czy niemożliwości „nadteorii” („wiersz o wierszu w wierszu”⁷), warto też zastanowić się nad „poezją bez wiersza”⁸, zachowującą jednak swoją „wierszowość”, nad możliwością neutralizacji owej wewnętrznej paradoksalności zapisu milczenia, którego afirmacja – jak powiada Jacques Derrida – dokonuje się już w „obozie wroga”⁹. „Rozbierając” w archeologicznym gościu wiersz, „ostrożnie zdejmując

⁴ Zob. A. Niewiadomski, *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu metapoetyckiego Tadeusza Różewicza*, [w:] tenże, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 201–206. Ponadto lubelski badacz pisze: „Dotychczasowe kłopoty ze sprecyzowaniem zagadnienia wynikają też z praktycznej niemożności traktowania dorobku poetyckiego Różewicza w kategoriach pewnej całości, którą rządzi organizująca wszystkie autorskie zamysły zasada. Stoimy przed problemem, jak mówić o poezji, która mogłaby mieć postać «jednego» przekazu tekstowego, neutralizującego separatystyczne skłonności pojedynczych wypowiedzi, gdy spójność tego przekazu jest podważana – w interesującym mnie obszarze – przez zmienność i sprzeczność deklaracji metapoetyckich” (tamże, s. 206). Na temat dialektyki „całości” i „fragmentu” zob. też M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz*, Poznań 2009, s. 266–280.

⁵ A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 206.

⁶ W pewnym sensie tę graniczność starał się uchwycić sam Niewiadomski, który odrzucając figuratywny, symboliczny i metaforyczny wymiar **róży**, uczynił z niej swoisty myślowy abstrakt. Zob. tamże, s. 201–238.

⁷ Tamże, s. 225.

⁸ Formuły tej, jak również pojęcia „pisałności”, które wprowadzam w dalszej części tekstu, używam za Rolandem Barthesem. Zob. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 39.

⁹ J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*, [w:] tenże, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 65. Zob. też: A. Ubertowska, *Przygodność wiersza i istotność poezji. O motywach Goetheańskich w twórczości Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 70. Autorka podejmując temat szaleństwa w kontekście motywów Goetheańskich, pojawiający się w takich wierszach, jak *Przecinek* czy *Biedny August von Goethe* zadaje przy tej okazji pytanie: „Jak więc dotrzeć do subiektywnego ośrodka doświadczenia obłędu, do jądra odmiennie pojmowanej podmiotowości? Czy można uzyskać do niego dostęp poza mową, która nieuchronnie obiektywizuje, tłumii i ogranicza możliwości ekspresji tego, co niedyskursywne, ale też jest jedynym narzędziem, jakim dysponuje poeta? Autor *Plaskorzeźby* zdaje się sugerować, iż jedynym sposobem dotarcia do «podszewki» «*Cogito*» jest wykorzystanie

słowa”, spróbować dotrzeć do wspólnego słowu i milczeniu rdzenia – samego aktu pisania, dokonującego się w perspektywie ciemnego „języka śmierci”¹⁰.

Mając na uwadze dwa powyższe aspekty: problem nowoczesnej formy i późnonowoczesny problem podmiotu piszącego, chciałbym w pierwszej kolejności (część pierwsza) przy okazji interpretacji fragmentu wiersza *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia* zastanowić się nad problematyką wcielenia, która komplikuje do stanu nierozstrzygalności formalną relację pomiędzy wierszem i poezją. Następnie zaś (część druga), interpretując wiersz *na obrzeżach poezji* wyprowadzam problem formy w kierunku podmiotowo uwarunkowanego aktu pisania, co ma w moim zamierzeniu odsłonić inne, późnonowoczesne oblicze tej twórczości¹¹.

Wiersz jako hipostaza poezji

W roku 1995 na łamach „Odry” Tadeusz Różewicz opublikował krótki tekst zatytułowany *Wybór pomiędzy wierszami i poezją*, w którym pisze:

Wielka tajemnica poezji. Poezja wcieliła się w „mały” wiersz, poezja bez granic znalazła dla siebie granice, została uchwycona poezja żywa, która po dwóch wiekach oddycha i mówi do nas. [...] Podobnie jak „ma granice Nieskończony”, ma swoje granice poezja, która wciela się w wiersz. [...] Wiersz jest zjawiskiem częstym, poezja jest zjawiskiem bardzo rzadkim... poezja, która nie ma początku i końca, w przeciwieństwie do wiersza. [...] Dość wcześnie zacząłem oddzielać poezję od wierszy. Ciałem poezji jest wiersz, ale co jest duszą poezji, nie wiem...¹²

pęknięć w racjonalnej powierzchni mowy, spoza których prześwituje – posłużmy się formułą Foucaulta – «suwerenna praca nierozumu»” (tamże).

¹⁰ W *Posłowi do poematu* z utworu *Na powierzchni poematu i w środku* czytamy: „Powoli ostrożnie / trzeba zdejmować słowa // rozbiierać obraz z obrazu / kształty z barw / obrazy z uczuć / aż do rdzenia / do języka cierpienia / do śmierci” (T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 335).

¹¹ Dziękuję Panu Profesorowi Jackowi Brzozowskiemu za uwagi, które uświadomiły mi, że rozpatrywanie w tym miejscu jedynie dwóch nie do końca odrębnych przypadków rodzi kolejną kłopotliwość wypływającą z faktu, iż jest to zagadnienie o wiele szersze, z którym po pierwsze Różewicz zmagają się niemalże od samego początku (dotyczy to zwłaszcza kwestii formy), a które odsłania przy tym swoją wielowymiarowość, toteż po drugie wymaga analizy obejmującej zdecydowanie większą część jego twórczości i to za równo poetyckiej, jak i prozatorskiej, dramaturgicznej czy komentatorskiej. Przez wzgląd na ograniczoną ilość miejsca oraz dla podtrzymania jasności wywodu, pomijam w tym szkicu szereg aspektów, jak choćby ten, związany z „ciemną stroną milczenia”, ujawniającą pewną „niekonsekwencję” autora *Płaskorzeźby*, który pisząc wciąż o milczeniu, nie milczy jako poeta. Nie milczy – jak sądzę – nie ze względu na niewyraźność samego milczenia poezji, lecz przez wzgląd na jej podejrzany, „wymowny” status. Milczenie rozumiem więc zawsze jako pewną potencjalność, możliwość pisania, nie zaś w kategoriach transcendencji, nieosiągalnej linii horyzontu, na której zarysowują się ledwie przeczuwane, ledwie dostrzegane kontury poezji. Nie uwzględniam również w swoich rozważaniach relacji poezja – wiersz, ujmowanej w kategoriach stosunku „całości” do „części/fragmentu”, czy też poezji rozumianej jako „twórczość” bądź „zbiór” wierszy, określającej praktyczny związek między „wierszem” a „poezją”. Wykluczam ten obszar nie tylko dlatego, że nie mieści się on w zaproponowanych przeze mnie obszarach problemowych (forma, podmiot/pisanie), ale przede wszystkim dlatego, że wątek ten podjął już Andrzej Skrendo w przywołanej przeze mnie książce. Zob. A. Skrendo, dz. cyt., s. 177–185.

¹² T. Różewicz, *Wybór między wierszami...*, s. 57–58.

Wypowiedź autora *Płaskorzeźby*, która miałaby z powodzeniem określać warunki mediacji zachodzącej między pojęciami, okazuje się częstokroć myląca. Chcąc naświetlić obraz relacji, *de facto* go zaciemnia. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że Różewicz dokonując rzeczzonego rozróżnienia, pozostawia problem w stanie nierozstrzygnięcia. Wypada bowiem zauważyć, że relacja ma tu bez wątpienia zabarwienie aksjologiczne i w konsekwencji również hierarchiczne, na co wskazują takie choćby zestawienia określeń, jak: „wielka” (poezja)/„mały” (wiersz), „bezgraniczność”/„granice”, „rzadkość”/„częstość”, wreszcie dualizm duszy i ciała. Najbardziej jednak kłopotliwe wydaje się w tym miejscu rozróżnienie frekwencyjne, które sugerowałoby, że wiersz nie jest warunkiem *sine qua non* „istnienia” poezji i dlatego poezja – moglibyśmy przypuszczać – jest „czymś” **suwerennym i uprzednim** wobec wiersza, a jeśli tak, to być może ma ona charakter niedyskursywny. Jest tym, co transcendentne: Nieosiągalne, Niemożliwe, Niewyraźalne. Dlatego też proces wcielania się poezji w wiersz, pozyskiwania przez nią granic, odczytuje się z reguły jako metafizyczną i wielokrotnie ponawianą próbę substancjalizacji, mniej lub bardziej skutecznego, a przy tym ryzykownego (jeśli nie szalonego) obejmowania antymaterii, jaką jest poezja w stanie milczenia. Za przykład niech posłuży taka oto eksplikacja:

Jest on [wiersz – G.P.] fragmentem, gdyż pozostaje tylko „pojemnikiem na poezję” (często „nieszczelnym” lub wręcz „dziurawym”), „wcieleniem” poezji (**zawsze jednak od niej mniej doskonałym**, jest to jakby drugi stopień emanacji), jej analogatem (poezja byłaby analogonem)¹³.

Za niedoskonałość „wcielenia” odpowiada tu nieujawniający się na powierzchni wiersza naddatek przemieszczającego się sensu do wyinterpretowania („to, o czym wiersz mówi” – niewyraźalność poezji¹⁴). Warto w tym miejscu zapytać – mając na uwadze ostatnie w cytowanym fragmencie zdanie poety – czy z tekstów Różewicza daje się także wyczytać antymetafizyczne rozumienie rozpatrywanej tu relacji, gdzie poezja nie tylko nie jest uprzednia wobec wiersza jako tworu „skończonego”, ale jeśli w ogóle istnieje, to istnieje wyłącznie w wierszu (ma charakter językowy) lub – mówiąc bardziej radykalnie – jest **pisaniem wierszy**, i dlatego z jednej strony jest czymś więcej niż one, z drugiej zaś jest zjawiskiem rzadszym, bo wiersz nie zawsze eksponuje swój „pisałny” (w Barthesowskim sensie) charakter¹⁵. Zaryzykujemy

¹³ A. Skrendo, dz. cyt., s. 185 [podkr. G.P.].

¹⁴ Tamże, s. 183. Nicco inaczej, ale częściowo w podobnym tonie, rzecz formułuje Michał Januszkiewicz: „Wiemy, że problem milczenia stanowi jedną z najistotniejszych kwestii w twórczości Tadeusza Różewicza. Przebiega ona na wielu poziomach: 1) milczenie jest tematyzowane (mówi się o nim); 2) **przebiega w obrębie Różewiczowskiej różnicy pomiędzy wierszem i poezją. Wiersz jest zapisem, tym, co każdorazowo zrealizowane, zaktualizowane materialnie. Poezja z kolei jawi się jako to, co przekracza wiersz, objawia się niejako „po końcu” wiersza, w sferze tego, co nieurzeczywistnione w zapisie.** 3) na poziomie wypowiedzi (czy szerzej: tego, co językowe) milczenie okazuje się domeną presupozycji, tego, co przez wypowiedź niezrealizowane, ale co wypowiedź milcząco zakłada” (M. Januszkiewicz, dz. cyt., s. 301 [podkr. G.P.]).

¹⁵ Lekturę poezji Różewicza w optyce metafizycznej proponuje Zofia Zarębianka. Metafizyczne predylekcje poety zdradza w oczach interpretatorki wiersz *Dlaczego piszę?*: „Wiersz

w tym miejscu hipotezę, która byłaby uzupełnieniem fragmentu szkicu autora *Niepokoju*. Ciałem poezji jest wiersz, ale duszą poezji jest... jego niewyczerpywalne, niemające początku i końca pisanie!

Problem ten podjęty został w wierszu o intrygującym tytule *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia*, datowanym na 31 marca 1993 r.:

na stole stoi woda w garnuszku
a może garnuszek z wodą
(garnuszek wody?)

woda stoi na stole
oto pierwsza APORIA

[...]
próbuję objąć wodę

[...]
poezja w formie wiersza
to ocean w szklance wody
babka z piasku na Saharze
postawiona przez Dziecko¹⁶

Dlaczego piszę?, pochodzący z przełomu wieków i zamieszczony w tomiku *Szara strefa* przynosi potwierdzenie intuicji o dokonujących się w tej poezji przesunięciach filozoficznych i sygnalizowanym wcześniej otwarciu na problematykę metafizyczną" (*Metafizyczne racje pisania: Tadeusz Różewicz, Dlaczego piszę?*, „Topos” 2005, nr 5/6, s. 107). „Rewolucja aksjologiczna”, o której wspomina autorka, a która zakłada, że to tajemnicze istnienie „czegoś, co jest większe od życia”, owo „To” Miłoszowej albo buddyjskiej proveniencji (na oba konteksty wskazuje również Krzysztof M. Maj w tekście zatytułowanym: „Dlaczego piszę?” *Tadeusza Różewicza a antropologiczne korzenie autotematyzmu*, „Topos” 2011, nr 3, s. 29-33) zostaje przesłonięte przez niżej wartościowane „życie”, odczytywane między innymi jako karykatura tego „właściwego”, głębokiego i duchowego życia (tamże, s. 107). Tymczasem centralny w symetrycznej konstrukcji pierwszej strofy czasownik „zasłania”, przez wzgląd na przynależność słów „życie” oraz „To” do tej samej kategorii rodzajowej, wchodzi w związek wyrazowy, by tak rzec, dwukierunkowo i dlatego odnosi się zarówno do „życia”, jak i do „To” (w strofie drugiej taka sytuacja nie ma już miejsca). Ta – uchwycona przez Ryszarda Nycza w *Przyroście naturalnym* – a obecna również tutaj „wymienność strukturalnych pozycji nadrzędności i podrzędności, zewnętrzza i wnętrza” (R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 198) sprawia, że strofę można odczytywać w dwóch niezależnych porządkach, zarówno w układzie: To – „życie” – życie (Zarębianka), gdzie przesłone stanowi ogniwo środkowe, ale również w relacji: życie – To – „życie”, w której „aksjologiczna rewolucja” Różewicza na tym właśnie polega, że „życie” ujmowane w wymiarze tekstualnym (autotematyzm), czyli tyle, co pisanie przesłania złudna możliwość uchwycenia transcendencji, która z jednej strony staje się warunkiem aktu twórczego, z drugiej zaś neguje sam akt, skazuje go na porażkę odbierając mu status suwerenności. Refleksja poety mogłaby więc (po raz kolejny) zyskać wymiar antymetafizyczny, którą należałoby rozpatrywać poza sporem o niewyraźność. Jak bowiem pisze Michał Paweł Markowski – komentując stanowisko Derridy – „Niewypowiedalne – wbrew optymizmowi Hegla – «istnieje» tylko w dyskursie i dlatego skazani jesteśmy na pisanie” (zob. M.P. Markowski, *O niewyraźnym*, [w:] tegoż, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 219). Czy nie dlatego właśnie pisze Różewicz? Metafizyczne racje przyświecają również myśleniu Adriana Glenia. Zob. A. Glen, *Pisać, żeby zamilknąć... (o poezji Tadeusza Różewicza)*, „Ruch Literacki” 2007, z. 4/5, s. 473-487.

¹⁶ T. Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 65–66 [podkr. G.P.]. Interpretacja, którą chciałbym zaproponować, obejmuje zaledwie niewielki fragment wiersza, dlatego zdaje sobie sprawę, że pomijam w tym miejscu szereg innych, nie mniej ważnych problemów, jak na przykład problem sporu o „niezrozumiałość poezji”. Na tym tle wiersz Różewicza stanowi niezwykle istotną odpowiedź na stawiane przez Miłosza zarzuty wobec poezji nowoczesnej,

Andrzej Skrendo w analizie powyższego utworu zatrzymał się na obrazie-porównaniu pierwszym. Stąd teza o piętnie niedoskonałości wiersza, wsparta na „fundamentalnej dysproporcji” między „poezją”-oceanem a „wierszem”-szklanką¹⁷, dla którego odwrotną stroną stanowi afirmowana bądź co bądź czysta negatywność milczenia poezji. Mnie natomiast interesują – i nie ma bodaj innej możliwości – oba przypadki, które jako dwa modele tworzenia pozostają ze sobą w stosunku komplementarnym. Wyznaczają – wydawać by się mogło – dwie niemożliwe ścieżki dotarcia do Niemożliwego (uchwycenia ruchu wodospadu), które różni wektor działania i gdzie w pierwszym przypadku ustalaniu się **formy końcowej** w zapisie tekstu odpowiada strategia odejścia (wymazywania) słów przypadku drugiego¹⁸.

Przyrównanie „poezji w formie wiersza” do „oceanu w szklance wody” (MODEL 1) może być odczytywane w dwóch porządkach jednocześnie: ilościowym i jakościowym. Wydaje się ono projekcją o tyle „bezpieczną” i sensowną, że odnajduje ugruntowanie w obecności naczynia (konwencji). Dlatego jest możliwa do zrealizowania, że odsyła do idei poezji jako wiersza-fragmentu albo „wiersza w wierszu”. Nawet jeśli poezja zachowuje swoją „pojęciową substancjalność” (woda pozostaje przecież wodą), to jednak jej energia przełana do wnętrza zostaje ujarzmiona, opanowana przez reguły języka. Przylegając do słów, zostaje zamknięta w formie końcowej, o której tu nie sposób zapomnieć. Dysproporcja kierująca naszym wyobrażeniem (porządek ilości) traci swoją doniosłość na rzecz konwencji (formy-szklanki), zajmującej od teraz miejsce centralne, która w dalszym ciągu ujawnia swój separatystyczny potencjał. Mimo doskonałej referencjalności gwarantującej epistemologiczną otwartość, nie uzyskuje jednak pozycji niemediatyzującej neutralności, skutkiem czego – mówiąc po derridowsku – wiersz-poezja wyznaje z jednej strony **zapomnienie siebie (własnego ruchu) i odsłonięcie (znieuruchomienia)** z drugiej, sprowadzając proces tworzenia jedynie do obracania językowymi kliszami (porządek jakości). Być może więc – zaryzykuję pierwsze twierdzenie – nigdy nie istniało w twórczości Różewicza rozróżnienie na Poezję i wiersz, gdzie Poezja, jako pewna transcendentna niepochwytność, stale wymykałaby

zawarte w szkicach *Przeciw poezji niezrozumiałej* oraz *Postscriptum*, opublikowanych w 1990 roku na łamach „Tekstów Drugich”. Wypowiedzi Miłosa szczegółowo analizuje Agata Stankowska w tekście zatytułowanym: *Głos Miłosa w sporze o „niezrozumiałstwo” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nie ujawnionych intertekstów szkiców „Przeciw poezji niezrozumiałej” i „Postscriptum”* („Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2, s. 55–74). Dlatego chciałbym jedynie na marginesie wspomnieć, że jeśli autor *Pieska przydrożnego* oskarża poezję nowoczesną o „skrajną subiektywizację, brak zainteresowania przedmiotem i czynienie z autonomii dzieła naczelnej zasady twórczości” (tamże, s. 57), „o jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń” (cyt. z Miłosa), z drugiej zaś strony postuluje taki gatunek mowy poetyckiej, w którym „podmiot znikałby na chwilę w przedmiocie” (cyt. z Miłosa), utożsamiał się w epifanicznym rozbłyску z obrazem (tamże, s. 59–60), to w świetle tych oskarżeń i postulatów wiersz Różewicza jawi się jako utwór wyjątkowo ironiczny, ale też autoironiczny. Autor *Płaskorzeźby* pisze bowiem swój wiersz w taki sposób, jakby z przesadną skrupulatnością chciał respektować wszystkie argumenty Miłosa. Dyskusja pomiędzy poetami, wymagająca niewątpliwie dokładniejszego prześledzenia, jest jednak tematem na odrębny szkic.

¹⁷ A. Skrendo, dz. cyt., s. 185.

¹⁸ Proces „rozbiegania utworu” prowadzący do odsłonięcia niewyraźności poezji, w kontekście myśli Wittgensteina omawia Marcin Rychlewski, *Między nicością a wiecznością. Różewicz i Wittgenstein*, „Polonistyka” 1997, nr 7, s. 417–421.

się i przekraczała możliwości wiersza, ponieważ jej obecność od samego początku była zaledwie ekonomią ryzyka rozpadu, przywoływaniem jej „z wnętrza” rozzszczelniającego się w „hiperbolicznym momencie konfrontacji” dyskursu¹⁹ – tu wkraczamy już w obszar modelu drugiego.

„Poezja w formie wiersza” jako „babka z piasku na Saharze / postawiona przez Dziecko” (MODEL 2) to wizja, w której podmiot stara się opuścić opresywną myśl, *ratio* (poeta), i wkroczyć w obszar subwersywnego działania (dziecko). Sygnalizowane słowem „postawiona” pochwycenie Niemożliwego poprzedza krytyczna decyzja odjęcia skonwencjonalizowanej formy wiersza, będąca w istocie czynnością archeologiczną, zniesieniem czynnika różnicującego na rzecz całkowitego odsłonięcia i uwolnienia poezji w horyzoncie jej rozproszenia²⁰. Realizacji zamysłu – na gruncie piaskownicy-Sahary – może podjąć się wyłącznie dziecko, ono bowiem, pozbawione wiedzy, uwolnione zostało od ciężaru świadomości klęski obostrzonej negacją takich kategorii, jak „prawdziwość”, „dobro” czy „piękno”. Pojęcia te skądinąd mogłyby pojawić się jedynie w podszeptcie stojącej „na zewnątrz” osoby dorosłej, Dziecko nie jest w ten sposób narażone na osunięcie się w żywioł szaleństwa, ponieważ tkwi w jego innej formie. Gdy liczy się tylko zabawa, **czyste, asystemowe działanie**, obłęd nie może objąć doraźnej nieobecności myśli²¹. Między „idealnie” uformowaną babką a fałd piasku wdziera się niedialektyczna różnica. Inaczej rzecz się ma – co oczywiste – w przypadku poety, który za sprawą podszeptu „demonia poezji”²² mierzy się z szaleństwem, otwierając przed sobą dwie możliwości. Albo (WARIANT 1) „rezygnuje” z formy wiersza i wystawiając się na bezgraniczność żywiołu, Foucaultowską „nieobecność dzieła”, poddaje się dezintegrującej nie(po)czytalności języka (rozproszenie sensu – ziarenek piasku) czy jego schizofrenizacji, gdzie w „podwójnej orientacji”²³ dostrzega jednocześnie foremą poezję (babka) i poezję bez-formy (fałd piasku), dwie postaci formy końcowej. Podążając drogą wygnania, nie w dowolnym, ale określonym, dajmy na to Hölderlinowskim

¹⁹ Zob. M. Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*, Wrocław 2008, s. 271.

²⁰ W poprzednim modelu takie usunięcie formy-wiersza wiązałoby się z uprzednią, całkowitą negacją „treści” poezji (przelanie wody). Tutaj natomiast „treść” zostaje zachowana, a jej negacja dotyczy wyłącznie wydalania sensu, utracenia komunikatywności przekazu treściowego.

²¹ Zob. T. Komendant, *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*, Warszawa 1994, s. 29.

²² Różewiczowski „demon poezji” koresponduje niewątpliwie z Kartezjańską hipotezą Złośliwego Ducha jako możliwością totalnego szaleństwa. Zob. J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa...*, s. 91.

²³ „Człowiek zdrowy – pisze Antoni Kępiński – dokonuje wyboru rzeczywistości na zasadzie «lub», w mroku nocy może on uznać krzak za czyhającego nań człowieka, uśmiech nieznanego może interpretować jako przyjazny lub ironiczny. W obu jednak wypadkach musi dokonać wyboru, krzak «lub» bandyta, przyjaciel «lub» wróg. Nie przyjmuje on możliwości jednoczesnego istnienia obu ewentualności. W podwójnej orientacji obie przeciwstawne możliwości nie wykluczają się, krzak jest krzakiem «i» bandyta, uśmiech jest przyjazny «i» wróg” (A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1974, s. 34–35). Chyba takim „rozwiązaniem” kuszony jest wciąż Tadeusz Różewicz, który przy okazji rozmyślań nad szaleństwem *W kartkach wydartych z dziennika*, pod datą 8 lipca 1982 r. notuje: „To zrozumiałe, że twórca (a przede wszystkim poeta, bo on ma do czynienia ze słowem) – jest w języku, składni po trosze schizofrenikiem, maniakiem, melancholikiem, człowiekiem napastowanym przez «głosy» (z «nieba» i «piekła)” (T. Różewicz, *Utwory zebrane. Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 366).

geście zamknięcia, staje się nie dzieckiem – „[b]o dorośli – podpowiada Tadeusz Komendant – nie mogą zachowywać się jak dzieci – lecz szaleńcem”²⁴. Skazuje siebie tym samym na niepiśanie, co i tak a priori oznacza wyjście beznadziejne, „skoro nawet milczenie, powstając w [...] horyzoncie słowa, staje się... *wymowne*”²⁵. Albo też (WARIANT 2) ocalając język (możliwość pisania), pełen rozumnego optymizmu błądzi w prześwicie „ślepej kiszki” i ponawia próby bez opamiętania, biegnąc z foremką (konwencją) do robienia wierszy z piasku. Oto więc „prawdziwy” kryzys, w którym:

[...] rozum jest bardziej szalony od szaleństwa – bo jest bezsensem i zapomnieniem – i w którym szaleństwo jest bardziej rozumne od rozumu, bo jest bliższe żywemu, choć milczącemu lub szepczącemu, źródłu sensu²⁶.

²⁴ Czytamy u Komendanta: „Dzieci da się jeszcze wyedukować przez wpojenie im racjonalnych norm zachowań; z szaleńcami tego już zrobić się nie da, dlatego wyświeca się ich poza mury Miasta. Jako że szaleństwo – bądź to, co za nie jesteśmy skłonni uważać – krzewi się nie tylko na obrzeżach, ale i w samym środku rzeczywistości, jak dziecięca zabawa – niestematyzowane, niemożliwe do ujęcia przez siatkę racjonalnej struktury. Póki jest dziecięcą zabawą, racjonalności nie zagraża. Kiedy jednak przestaje być asystemowe i zostaje wypowiedziane w języku systemu jako coś, co przeciwstawia się systemowi ze względu na swoją asystemowość, koniecznie trzeba je odrzucić” (T. Komendant, dz. cyt., s. 29). W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* czytamy: „Wszystko, co piszę, krąży tylko dookoła. Nie mogę otworzyć. Nie mogę wejść. Czyżby wejście było zarezerwowane tylko dla mistyków i szaleńców, dla dzieci? Jestem fałszywym dzieckiem. Nawet jeśli mam najlepsze chęci. Dzieci, wariaci, żołnierze – wejście za pół biletu” (T. Różewicz, *Utwory zebrane. Proza...*, t. 3, s. 335).

²⁵ M. Kruszelnicki, dz. cyt., s. 259. Przywołajmy jeszcze szerszą wypowiedź samego Derridy: „A zatem *całkowite* oderwanie się od *całości* języka historycznego [...] aby pisać archeologię milczenia, można tylko na dwa sposoby: *Albo* pogrążając się w określonym milczeniu (w określonym milczeniu, które by się wciąż określało tylko w *języku* i w ramach *porządku*, pomagającym mu uniknąć pomieszania z dowolnym milczeniem), *albo* podążyc za szaleńcem drogą jego wygnania. Nieszczęściem szalonych, wczajnym nieszczęściem ich milczenia, jest to, że mówią za nich najlepiej ci, którzy dopuszczają się wobec nich największej zdrady; czyli że gdy się chce wypowiedzieć ich milczenie *samemu*, już przeszło się do obozu wroga i na stronę porządku, nawet jeśli na terenie owego porządku walczy się przeciw niemu i jeśli kwestionuje się go od podstaw. Nie ma takiego Konia Trojańskiego, który nie miałby uzasadnienia w Rozumie (powszechnym)” (J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa...*, s. 65). Jakże wyraźny staje się w kontekście słów Derridy sens **nienapisanej jednak** przez Różewicza sztuki o Walerianie Łukasińskim. Wątek ten został szeroko omówiony w *Językach teatru*, gdzie między innymi czytamy: „K.B.: A sztuka o Łukasińskim? / T.R.: To zupełnie inna sprawa. Tam był problem milczenia. Jak wyrazić milczenie tego człowieka? On przez trzydzieści lat miał zakaz rozmawiania i jego otoczenie miało zakaz mówienia do niego. Ty rozumiesz? Nie wolno mu było wychodzić z celi. Dopiero po powstaniu styczniowym, gdy dostał pozwolenie spaceru, dowiedział się od współwięźnia o tym powstaniu. Trzydzieści lat milczał. **To była ściana. To jest jakaś wielka tajemnica.** I ja jej nie mogłem zgłębić” (K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 169 [podkr. G.P.]). Kilkanaście stron dalej autor *Białego małżeństwa* na temat fenomenu nienapisanej sztuki uzupełnia: „Mówimy tu, wbrew pozorom, o bardzo konkretnych rzeczach. Konkretniejszych nawet od napisanego tekstu. Mówimy o tym, co jest źródłem śmierci tekstu... [...] Niezaistnienia” (tamże, 184).

²⁶ J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa...*, s. 109. Jeszcze inną postacią szaleństwa – prawdziwie postmodernistyczną – byłoby „szaleństwo” Andrzeja Sosnowskiego, który, jak pisze Alina Świeściak: „[...] szaleństwa [swojego] projektu [«stworzenia gramatyki poza dyskursem podlegającym dekonstrukcji» - G.P.] upatruje właśnie w jego niemożliwości, w świadomości porażki, jaką ów projekt zawiera. Można zaprzeczyc ideę całości, ale nie można wyprowadzić jej zupełnie poza język. Nawet jeżeli jest ona już tylko słowem swoimi użyciami obracającym wniwecz samą ideę, musi pozostać w języku i jakoś w nim pracować” (A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 315).

Jeśli model pierwszy określający możliwości tworzenia ujmowane z perspektywy problemu klasycznej reprezentacji osiągnął swój kres, uległ wyczerpaniu, to w ślad za nim podąża model drugi, związany już z kryzysem uderzającym w integralność podmiotu, który Różewicz w *Wodzie w garnuszku...* także odrzuca:

[...]
 w porę „połapałem się”
 w porę to znaczy
 zanim ogarnęło mnie szaleństwo
 zanim wszedł we mnie demon
 poezji
 w postaci francuskiego grafomana
 (postać w Polsce nieznaną)²⁷

Czyni tak głównie przez wzgląd na nieetyczną „falszywość zamkniętej formy”²⁸ (ta zawsze objawia się przemocą), ale również formy doskonale otwartej – iluzji bez-formy²⁹, które wespół wynikałyby z postawy będącej wypadkową obu wariantów. Gdybyśmy zechcieli odnaleźć tutaj jakiś wspólny mianownik, to okaże się nim dezawuowana przez poetę forma końcowa wieńcząca każdy z modeli. W horyzoncie formy końcowej mieści się (a przynajmniej zakłada ją jako swoją odwrotność) Andrzeja Skrendo koncepcja „niepoetyckiej teorii języka poetyckiego”, według której o poezji należałoby myśleć jako o „członie bez opozycji”³⁰. Model ów implikuje swoiste rozumienie języka, jak bowiem pisze dalej badacz:

[...] Różewicz marzy o rzeczy niemożliwej, o języku doskonale plastycznym, który nie ulegałby konwencjonalizacji [...] marzy on o poezji pozbawionej istoty i właściwości, o poezji mogącej wchłonąć w siebie każdy rodzaj języka, nabierającej własności tylko w określonym kontekście³¹.

²⁷ T. Różewicz, *zawsze fragment...*, s. 66.

²⁸ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 110.

²⁹ To pragnienie będące – jak mówi sam poeta – wyrazem pychy, z mocą absolutnego wyróżnienia obróciło się we własne przeciwieństwo i uczyniło z niego formalistę, dysponenta „reguł” IV systemu wersyfikacyjnego, tzw. „wiersza różewiczowskiego”. Szczegółowo problem ten (łącznie z kwestią „paradoksu sytuacyjnego”, który dotknął poetę) rozpatruje Tomasz Kunz i powtarza usankcjonowany powszechnie wniosek: „[...] zasadniczą cechą «wiersza Różewiczowskiego» jest «nienarzucająca się obecność formy wierszowej», jej «przezroczyść» i ascetyczność, wynikająca z krańcowej redukcji repertuaru wierszowego”. Wspomina Kunz o „dykcji zerowej”, o „ideale doskonałego «nienacechowania»”, wreszcie o „strategii poetyckiej, która polega na «odróżnicowywaniu» własnego idiomu, zacieraniu jego cech dystynktywnych”, ale nie wyciąga z tych trafnych obserwacji radykalnych konsekwencji, co nie powinno dziwić, gdyż badacz uznaje na wstępie, że: „Wersyfikacja Różewicza [...] daje się opisywać jako jeden z typów wiersza nienumerycznego, nie daje się jednak zinterpretować w kategoriach artystycznej celowości chwytu” (tamże, s. 29–49).

³⁰ A. Skrendo, dz. cyt., s. 86.

³¹ Tamże, s. 87.

Należałoby zasadniczo zgodzić się z propozycją Skrendo, jako że poezja nie jest przeciwieństwem wiersza (skądinąd w powyższym fragmencie szczeniński badacz opozycję tę utrzymuje) i z pewnością problem ów nie jest wyłącznie kwestią nieadekwatności słowa wobec rzeczy³², klasycznym problemem *mimesis*³³, kwestią stworzenia wiersza doskonałego, gdyż po pierwsze nawet „[...] genialne wiersze i poematy / są zestawami / słów i zdań...”³⁴ i po drugie: „[d]oskonałość formalna, wszelka forma to mistyfikacja? Uprawać można jeszcze poezję tylko przez ciągłą kompromitację. Niech ginie”³⁵. Z drugiej jednak strony, trudnością Różewicza nie jest też problem **niemożliwej poezji**, skoro poeta zakłada, że nawet jeśli poezja jest zjawiskiem rzadszym niż wiersz, to jednak się zdarza. Problem nie leży również po stronie istoty czy właściwości poezji, które rozmiągają się z właściwościami wiersza, ponieważ płynność poezji ocala polisemiczność wiersza, którą żywią się nie poeci, lecz interpretatorzy. Różewicz myśli o poezji w sposób bardziej radykalny, niż się to na pozór wydaje. Stawką w grze nie jest wyłącznie ewentualna „śmierć poezji”, ale coś jeszcze – **śmierć poety**, wytrącająca ze snu o niewyczerpywalnej możliwości pisania! I dlatego też poezja od samego początku naznaczona jest koniecznością **zapisanego** już wiersza.

Istnieje bowiem inne rozwiązanie dylematu (MODEL 3), które mogłoby urzeczywistnić się jedynie w granicy przywołanych w cytowanym wyżej wierszu obrazów, w miejscu współpracy słowa (języka) i milczenia, w dialogu wiersza i poezji, gdzie nadmiar wypełniałby brak, gdzie ocean (woda) zetknąłby się z Saharą (piasek) i gdzie w **transgresywnej** ciągłości linii brzegowej zasada podmywania gruntu bezsensowności ciągłego rozsypywania nadawałaby naturalny sens niewyczerpanej możliwości formowania, w spiralnym ruchu zawiadującym przemiennością aktów odnajdując wspólną, pierwotną całość. Stąd blisko już do Bataille’a teorii „ekonomii generalnej” regulowanej zasadą swobodnego przepływu nadmiaru energii, jej nieproduktywnego wydatkowania.

Podobnie to, co da się powiedzieć o sztuce, literaturze czy poezji, odnosi się bezsprzecznie do badanego przeze mnie ruchu nadwyżek energii, wyrażających się **wrzeniem życia**³⁶.

³² Por. K. Sawicka, *Słowo wobec rzeczywistości – o poezji Tadeusza Różewicza*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2009, nr 7, s. 137.

³³ Rację ma Tomasz Kunz, kiedy pisze: „Przesunięcie semiotycznej dominanty z relacji referencyjnej na relację autoreferencyjną odsłania znamienny paradoks Różewiczowskiej reprezentacji: dominację *semiosis* nad *mimesis* u twórcy, który w świadomości wielu odbiorców pozostaje przede wszystkim autorem lirycznych «powiadomień» i «komunikatów», streszczających istotę swojej twórczości w postulacie ponownego «nazywania rzeczy i pojęć»” (T. Kunz, dz. cyt., s. 56–57). I dalej: „U Różewicza bardzo szybko pojawia się bowiem świadomość nakładania się porządku *semiosis* na porządek *mimesis*. Postulat sygnifikacji i adekwatnego przedstawiania zostaje skonfrontowany z paradygmatem samoodnoszenia się języka...” (tamże, s. 90–91).

³⁴ T. Różewicz, *Credo (fragmenty)*, [w:] tenże, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 348.

³⁵ Tenże, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 280.

³⁶ G. Bataille, *Część przekłeta*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002, s. 20 [podkr. G.P.].

Odegra ono – jak się niebawem okaże – niebagatelną rolę w rozumieniu Różewiczowskich „obrzeży poezji”, w których – jak pamiętamy – „**kipi życie**”. Ignorowanie tego przepływu sprowadza problem do pragnienia uchwycenia jednostkowego cyklu – **napisania wiersza** (transgresja), a nawet wyłącznie przeblýsku **foremności**, co tyle niestety oznacza, ile zawiera w sobie radość z udanej babki postawionej na brzegu morza, która niemożliwą dotąd foremność zawdzięcza obecności i piasku, i wody, ich symbiotycznej współpracy, wzajemnemu przenikaniu. Foremność jest poza wszelkim znakowaniem i w przeciwieństwie do znaku, na przykład „imienia Róży”³⁷, nie przywołuje i nie wykreśla, lecz po prostu jest, odciskiem *signifiant*, śladem po języku i poza wszelkim językiem. Wierszem-rzeczą w niezapośredniczającym *signifiant-signifiant*. Wprawdzie foremność, uchylając dialektykę obecności i nieobecności, zachowuje za cenę odrzucenia, ocala kształt, rezygnując przy tym z formy, nie przynależy ani do „wiersza zewnętrznego”, ani do „wnętrza poezji”, choć jednocześnie jest własnością jednej i drugiej sfery, niemniej staje się w efekcie jej pamięcią, śladem czy symulakrum i jako taka stanowi kolejną postać formy końcowej³⁸. Ale równie dobrze może być foremność (możliwość wiersza-poezji) alternatywą pamięci, mirażem, halucynacją wynikającą nie tyle z obecności, ile z braku wody, elementem „dyskursu psychotycznego”³⁹, rojeniem wiersza-obrazu, *signifiant* bez wartości, który jest i babką, i – mówiąc kolokwialnie – kupą piachu, z całym багаżem frazeologicznych użyć: śmiercią (poezji i poety), nietrwałością, nieautentycznością i kłamstwem, niepowodzeniem i niepamięcią, wykreśleniem granicy wspólnej dla poezji i poety⁴⁰. Być może zatem – zaryzykuję twierdzenie drugie – Różewiczowi nie chodzi wcale o regularną mediację między poezją a wierszem, między słowem (piasek) a milczeniem (woda), ponieważ poezja od początku została uwikłana w grę, wedle której gra ona przeciwko sobie. Poezja, właściwie już „poezja”, staje się koniecznością, ale koniecznością językowo ustrukturyowaną, by nie rzec tekstualną⁴¹, podlegającą regułom języka. Gramatyka poezji to **jednak**

³⁷ Zob. K. Kłosiński, *Imię Róży*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 1, s. 15–20.

³⁸ Interesujące byłoby zestawienie tak ujmowanej foremności z Kantowskim pojęciem **bezforemności**, o którym Lyotard pisze: „Jak jednak uwidocznić to, że istnieje coś, czego nie można zobaczyć? Sam Kant podsuwa rozwiązanie, określając *bezforemność*, *nieobecność formy* jako możliwy wskaźnik nieprzedstawialnego” (J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 57).

³⁹ Pojęcia tego używam za Krzysztofem Kłosińskim, dz. cyt., s. 20.

⁴⁰ Frazeologię związaną ze słowem „piasek” odnotowuje Ryszard Nycz, dz. cyt., s. 193.

⁴¹ Ubertowska zauważa, że: „Źródło poezji jest kontekstualne – to *«le texte général»*, który rozciąga się poza granicami tekstu-wiersza, granicami umownymi, płynnymi, łatwo poddającymi się ingerencji tekstualnego żywiołu” (A. Ubertowska, dz. cyt., s. 74). Nieco wcześniej pisze zaś: „Tu już nie o nobilitację tłumionego bieguna toczy się gra, lecz o dynamiczne współlistnienie wzajemnie wykluczających się przeciwieństw, o tworzenie i podtrzymywanie stanu nierozstrzygalności poznawczej. Wywiedziona z takich założeń koncepcja poezji staje się umiejętnością racjonalizowania ryzykownych aktów samopoznania, odpowiedniego obchodzenia się z pokusą psychicznej dezintegracji i pokusą rozpadu formy. **Akt poetycki jest jedynie symulowaniem szaleństwa, fikcją obłądu**; ta sceptyczna samowiedza wydaje się nieodłącznym atrybutem poety-geniusza, owego nieludzkiego indywiduum, które poddaje rzeczywistość (psychiczną) osobliwej alienacji, przetwarzając ją w świat sztucznych form” (tamże, s. 72 [podkr. G.P.]).

gramatyka „milczenia i braku”⁴². Przywoływana do wnętrza formy („wiersz wewnętrzny”), w mnożące się szczeliny między-słów, między-wersów, nadaje im „kontur milczenia”⁴³.

Pisanie. Podmiot w granicy

Pytanie o granice wiersza i poezji zawsze będzie uwikłane w rozwarstwoną opozycję wnętrza i zewnątrz, wokół której organizują się Różewiczowskie formy: zewnątrz – konwencja (foremka do robienia wierszy), „wiersz zewnętrzny”/„obrzeża poezji” (foremność); wewnątrz – „wiersz wewnętrzny”/„wnętrze poezji” („forma wewnętrzna”/„forma formująca”/„forma w ruchu”/„asymetria formy” itd.). O ile jednak domenę zewnątrz stanowi „śmierć języka”, czyli „forma końcowa” (tudzież skończona) suponująca stabilność wyraźnie zakreślonych granic **zapisu**, o tyle dziedzinę „wnętrza” określa język, który – jak za Humboldtem powtarza Różewicz – „[...] nie jest nieruchomą rzeczą – nie jest ergon – lecz wiecznie żywą aktywnością, energią”⁴⁴, siłą neutralności wychylającą się na drugą stronę, „poza granice racjonalnego, pragmatycznego sensu”⁴⁵ („woda stoi na stole / oto pierwsza APORIA”⁴⁶), zakładającą **konieczność pisania!** Zakreślone w ten sposób bieguny pozostawione samym sobie, tj. bez wprowadzenia trzeciego elementu, w żaden sposób nie rokują możliwości wydostania się z opozycji. Funkcję trzeciego elementu z powodzeniem mógłby pełnić **podmiot piszący** rezerwujący sobie miejsce w granicy, inaczej mówiąc „na obrzeżach poezji”:

po stworzeniu wiersza
jestem wymiatany
usuwany
na obrzeża poezji

w sam środek życia
[...]
po skończeniu wiersza
jestem wydalany

⁴² T. Różewicz, *Credo...*, s. 348 [podkr. G.P.].

⁴³ Por. P. Michałowski, *Między apokryfem a kolażem*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 52. Dorota Jarząbek z kolei pisze: „W rzeczywistości milczenie w postaci nieświadomości jest stale obecne w tych wierszach, w wierszu wolnym bowiem po zarzuceniu interpunkcji pomostem między wersami stała się cisza. Materię językową spina pauza wytwarzając wokół słów zarysy rzeczy i do wtóru ze słowami otwierając wewnętrzne zmysły wyobraźni” (D. Jarząbek, *Zwiastowanie poezji: Między słowem a milczeniem*, „Topos” 2001, nr 1, s. 49–50).

⁴⁴ Przywołuję szerszy fragment: „Kiedy nie znałem tego twierdzenia, przed wielu laty, mówiłem o martwych częściach, fragmentach utworów poetyckich... o umieraniu wierszy i o życiu poezji... forma wewnętrzna jest czymś żywym, pulsująco żywotnym, organicznym i zarazem aktywnym. W wielu wierszach, od lat najwcześniejszych, dotykałem tego problemu... Jednym z tych utworów jest *Na powierzchni poematu i w środku*. Interesowała mnie nie forma końcowa, ale «forma formująca», nie wiersz «doskonały», ale forma w ruchu i asymetria formy” (T. Różewicz, *Wybór między wierszami...*, dz. cyt., s. 58–59).

⁴⁵ Por. A. Ubertowska, dz. cyt., s. 66.

⁴⁶ T. Różewicz, *zawsze fragment...*, s. 65.

usuwany
 na obrzeża poezji

na obrzeżach panuje
 gorączkowe ożywienie
 zgiełk i zamieszanie
 kipi życie
 tylko wewnątrz poezji
 jest nieruchome puste

wejście do wnętrza
 jest otwarte
 dla wszystkich

wyjścia nie ma⁴⁷

Wiersz – gdyby przyjąć perspektywę tekstu już zapisanego (ukończonego) – można by oczywiście wpisać do katalogu utworów tematyzujących brzmienie „głosu anonimów”, podkreślając w nim marginalność roli podmiotu (**wiersz bez autora**), będącego nie sprawcą, lecz efektem tekstu⁴⁸. Wówczas ruch, któremu podlega podmiot, implikowałby następstwo wiersza i poezji, wskazywałby na ich odrębność, samoistność „skończonego”, gotowego i (formalnie) ustalonego już tekstu oraz poezji, której żywiołowości i pełni doświadcza „Ja” w chwili **po** jego opuszczeniu. Taka wykładnia wydaje się jednak nie tyle wątpliwa, co zbyt jednostronna. Po pierwsze dlatego, że do poezji przypisane zostały takie cechy, jak „nieruchomość” i „pustka”, antytetycznie pozycjonowane względem „zgiełku” i „zamieszania” i intensyfikujące to rozwarstwienie, którymi poeta skłonny był wcześniej określać właśnie wiersz, a która nie tylko ma swoje „obrzeża”, ale i „wnętrze”. Poezja pozostając w sensie leksykalnym jednorodna, rozszczepia się i ujawnia swój heterogeniczny charakter, co wydaje się zjawiskiem zupełnie innym niż na przykład jej semantyczne podwojenie za pomocą cudzysłowu⁴⁹. Nie tylko bowiem nie została opatrzona cudzysłowem, ale uchwycona niemalże w tautologicznej strukturze: „na obrzeżach poezji [...] kipi życie i poezja”⁵⁰. Nie będąc tożsama z wierszem – jak zdążyli już zauważyć krytycy – traci tożsamość samej siebie, a jej dyspersja w pryzmacie wiersza sprawia, że kwestia granic, miejsca ich ewentualnej afiliacji, ulega dalszemu problematyzowaniu.

⁴⁷ Tenże, *Utwory zebrane. Poezja...*, t. 4, s. 73–74.

⁴⁸ T. Kunz, dz. cyt., s. 106. Zob. też: A. Ściepuro, *Kto jest poetą. Formy „ja” lirycznego w poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 2001, s. 132–133. Maria Janion interpretuje wiersz w następujący sposób: „Przejmujący utwór na obrzeżach poezji kończy tom *zawsze fragment. recycling*. Napisanie wiersza jest tu traktowane jako katastrofa, eksplozja, jakieś potworne wydarzenie. Poezja to siła transcendentna, niezależna, suwerenna, rządząca poetą, jak chce. Po stworzeniu wiersza jest on wmiatany, usuwany, wydalany. Ta monstrualna katastrofa wydaje na świat wiersz. Wiersz-obłęd, wiersz-szał, ale i wiersz-«profesję» (nie profesję) – dziwną i straszną profesję, służącą «uświadamianiu śmierci»” (M. Janion, *Nadmiar bólu*, [w:] też, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 201).

⁴⁹ „Wydaje się, że cudzysłów jest tu [w wierszu *Można* – G.P.] znakiem podkreślającym konwencjonalność, literackość, bezpieczne zadomowienie w formie” (T. Kunz, dz. cyt., s. 109).

⁵⁰ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja...*, t. 4, s. 76.

Po drugie zaś, jeśli by uznać ruch podmiotu za ruch transgresywny, a są ku temu powody, to w Foucaultowskim sensie, gdzie „[t]ransgresja [...] nie tak się ma do granicy, jak czerń do bieli, zakaz do przyzwolenia, zewnątrz do wnętrza, wygnanie do uprzywilejowanej przestrzeni bytu”⁵¹. O ile taki stosunek przyległości dałoby się uchwycić w przypadku wiersza i poezji branych z osobna, chociażby dla rozróżnienia na „wiersz zewnętrzny” i „wiersz wewnętrzny” (*Na powierzchni poematu i w środku*) – tu bowiem „zewnątrze” definiowane przez takie własności, jak: skończoność, uchwytność (stałość), powierzchniowość (wyrzucenie na powierzchnię), odnajduje swój korelat w postaci nieuchwytnego, ciemnego, płynnego, sennego, innego, dopiero wydobywającego się z głębi „wnętrza”⁵² (analogicznie dla poezji) – o tyle niezmiernie kłopotliwe stają się próby definiowania „wnętrza” poezji, tudzież jej „obrzeży” w konfrontacji z rozłamującym się wierszem. Poezja osiągając rangę Nieskończonego, nie może wypowiedzieć własnej zewnętrzności⁵³. Jak to się więc dzieje, że wypowiada jednak własne „wnętrze” i mówi o „obrzeżach”? I jak dziedzina poezji ma się do **formatu** wiersza, którego wydawałoby się jawnie określone granice (początek i koniec) wcale nie są takie oczywiste?⁵⁴ Czy ich sprzężenie ma w tym przypadku charakter chiazmatyczny i czy tworzy coś na kształt klepsydry, w której prześwicie sytuowałby się podmiot, przez którego dokonuje się „przesypywanie granic”? Bo przecież „wiersz wewnętrzny” to nic innego, jak tylko „obrzeża poezji”, a jej „wnętrze” definiuje skończona uchwytność „wiersza zewnętrznego”. W *Przesypywaniu* jednak Różewicz napisze: „to przeze mnie / jak przez dziurę / w rzeczywistości / przeciska się ten świat / na tamten świat”⁵⁵. Światy nie są tu światami odrębnymi i przyległymi, na których styku podmiot pełniłby funkcję transgresywnego medium, zagospodarowującego w oscylującym ruchu „szarą strefę”, stwarzającego iluzję bycia **po między**. Jeśli bowiem rację ma Derrida, który powiada, że: „[n]igdy nie sytuujemy się w transgresji, ale też nigdy nie mieszkamy gdzie indziej”⁵⁶, to miejsce podmiotu jest miejscem w przemierzającej się granicy, która – powie dalej – „zawsze jest granicą dzieła”⁵⁷. „Druga strona” pomiędzy, owo **gdzie indziej**, jest tylko hipotezą organizującą ruch

⁵¹ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, przekład zbiorowy, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 52. Dalej autor pisze: „Już raczej związana jest z nią spiralnym stosunkiem, w którym niczego nie osiągnie żadne proste włamanie. Być może jest w niej coś z błyskawicy wśród nocy, która z głębin czasu umieszcza w gęstym i czarnym bycie to, co niweczy, oświetla owe byty od wewnątrz i na wskroś, zawdzięcza im przecież żywą jasność, rozdzierającą i poskromioną jedynność, gubi się w przestrzeni, którą zaznacza swym zwierzchnictwem, i wreszcie milknie, nadawszy imię ciemności” (tamże).

⁵² T. Różewicz, *Poezja...*, s. 335–336.

⁵³ Zob. M. Foucault, dz. cyt., s. 49.

⁵⁴ W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, a dokładnie w *Kartkach wydartych z dziennika*, odnajdujemy taki oto zapis: „Trzeba skończyć ten wiersz – myślę – ale czy wiersz ma «koniec»? Oto jest pytanie. **Wiersz jest nieskończony**; zaczyna się na tym świecie, ulega przemianie i kończy się na tamtym świecie... ciemne jest to, co zaczyna się po tzw. «zakończeniu» wiersza” (T. Różewicz, *Utwory zebrane. Proza...*, t. 3, s. 373–374 [podkr. G.P.]).

⁵⁵ Tenże, *Poezja...*, s. 383.

⁵⁶ Zob. J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 15–16.

⁵⁷ Tamże, s. 15.

tego, co jest. Dlatego wiersz *na obrzeżach poezji* wymaga mimo wszystko podwójnej lektury. Z jednej strony lektury tekstu **już zapisanego**, wypowiadającego u swego „początku” perspektywę własnej „skończoności”, tym samym tematyzującego problem wygnania podmiotu, z drugiej zaś tekstu **jeszcze pisanego**, gdzie odracza się (jestem wciąż: „wydalany”, „wymiatany”, „usuwany”) i utrzymuje zarazem ryzyko jego „ukończenia”, „ostatecznego” wygnania (śmierć). W tej optyce wiersz jest zarówno możliwością powtarzania (w sensie ogólnym – napisania kolejnego wiersza), zwróćmy bowiem uwagę, że słowa o wygnaniu pojawiają się dwukrotnie, jak i niemożliwością powtórzenia (w sensie jednostkowym), chociażby wiersza *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia*, który jako jeden z dwóch wierszy mających swoją „książkową premierę” w tomie poprzednim (*zawsze fragment*) nie wszedł do zbioru *zawsze fragment. recycling*⁵⁸. Dialektyczny ruch podmiotu, będący warunkiem otwarcia tekstu, jest zatem pierwotnie dwuznaczny. Pragnienie wyjścia z homogeniczności zapisu (formy) jest w istocie pragnieniem wejścia w heterogeniczność pisania. Samo wykroczenie („wyjścia nie ma”) u swego „źródła” jest już wkroczeniem („wejście do wnętrza / jest otwarte / dla wszystkich”). „Obrzeża poezji” to w gruncie rzeczy miejsce podmiotu w **zapisywanym teraz** wierszu, w słowie pisalnym, w którym przeblyskuje słowo **już zapisane** i słowo **jeszcze nienapisane**.

Interpretacja w duchu transgresywności znajdującej ugruntowanie w „różnicy” ma jeszcze jedno uzasadnienie. „Początek jest różnicą” – stwierdza Tadeusz Komendant – różnicą „źródłową”, czyli sprzecznością niedialektyczną⁵⁹, którą Różewicz przywołuje w aluzyjnym fragmencie:

na obrzeżach poezji
pod pokrywką śmierci
senty-mentalnej
kipi życie i poezja
pełna smaku
dobrego i złego⁶⁰

Nietrudno dostrzec tutaj nawiązanie do Księgi Rodzaju (pre-historii), do miejsca-Granicy, Drzewa Poznania obłożonego Zakazem, z którym wiąże się niepomierne gest „pierwszego” Przekroczenia⁶¹. Pomijając wątpliwość, czy wkroczenie w „mityczny przed-czas” jest iluzoryczną projekcją, efektem kolejnego obrotu historycznie uwarunkowanej, a więc czasowo zdeterminowanej myśli, zakładamy, że miejsce, o którym mówimy, to w istocie miejsce niedialektycznej i nieredukowalnej różnicy. Jakie są konsekwencje dokonania transgresji, wkroczenia w wyłączony („teoretycznie”) obszar różnicy? Z jednej strony utrata w grzechu pierwotnym ciągłości istnienia, ta bowiem – odwracając słowa Komendanta – ustaje tam, gdzie rozpoczyna swój bieg

⁵⁸ Zob. A. Skrendo, dz. cyt., s. 117–118.

⁵⁹ T. Komendant, dz. cyt., s. 73, 78.

⁶⁰ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja...*, t. 4, s. 76.

⁶¹ Zob. *Księga Rodzaju (Rozdział 2-3)*, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2003.

świadomość, „jako że świadomość wynika z rozróżnienia”⁶², i przesunięcie jej do wnętrza pragnienia. W zamian zaś pozyskanie we „właściwym” akcie stworzenia wymiaru człowieczeństwa, cielesności życia (trudu ziemskiej egzystencji: „na starość zrozumiałem / że świat jest «dziwny» / ale życie nie jest snem / wariata”⁶³). W wymianie tej z jednej strony zawiera się sens przyrzeczonej przez Boga „niechybnej śmierci”, uzupełnijmy – śmierci duchowej (pamięć o istnieniu prawa moralnego), z drugiej zaś objawia się prawda i zarazem fałsz rozdwojonych słów zapewnienia o jego zachowaniu, napływających z podszeptu węża-demonia (**odroczenie** wyroku: „życie pod pokrywką śmierci / senty-mentalnej”⁶⁴). Odtwarzając przy tej okazji sytuację nakreśloną w wierszu, można by poczynić kolejne założenie. Jeżeli ruch wydalenia podmiotu jest tekstualnym powtórzeniem mitycznego wygnania z Edenu, to proces pisania odbija w sobie pierwotny gest przekroczenia Zakazu. Już w 1958 roku Różewicz notował: „Moją największą winą, której się nie mogę zaprzeczyć, jest sam fakt pisania”⁶⁵. Mówimy tylko o refleksie, gdyż „powtórzenie” to – co staram się wciąż zaznaczać – dokonuje się już w horyzoncie *episteme*, w języku, wpisując pustkę przekroczenia w bezpowrotną stratę czystej nagości. Pisanie w tym wymiarze staje się również powtórzeniem daremności aktu Chrystusowego zbawienia („śmierć senty-mentalna”):

ktoś – to było na początku –
 chciał mnie wyprowadzić
 z tego labiryntu
 daj tu rękę swoją
 i włóż w bok mój
 a nie bądź bez wiary
 powiedział do mnie
 ale ja już zapomniałem
 kto to był
 kiedy to było⁶⁶

Pisanie jest też kosztowaniem pełnej smaku poezji – **stawania się** wiersza, sięgnięciem po owoc z najwyższej gałęzi „drzewa poznania”, które z trudem daje się sprowadzić do próby odzyskania „raju utraconego”. Gest ów należałoby raczej wiązać z przyjemnością bycia, fascynacją życiem. Pisanie nie tylko przekracza, ale też warunkuje możliwość kolejnego przekroczenia. Uchyła zakaz za cenę jego podtrzymania. Właśnie teraz, gdy odszedł Bóg i zostawił po sobie puste miejsce, odbierając naszej egzystencji – powiedzmy za Foucaultem – granicę Bezgranicznego, skazując „na doświadczenie, gdzie

⁶² Por. T. Komendant, dz. cyt., s. 49–50.

⁶³ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja...*, t. 4, s. 73.

⁶⁴ Interesująco w tym kontekście wybrzmiewa fragment wiersza z *Kartek wydartych z dziennika* umieszczony pod datą 5 listopada 1978 roku: „To tylko nieruchomy / śliski zimny wąż / I o nim mówią / że został strażnikiem świątyni / opoka / Nie! przecież to wróg cnoty / w każdej dżungli / bardziej zadowolony / niż w świątyni / nie kapłan nie błazen / tylko poeta!” (tamże, t. 3, s. 363).

⁶⁵ Tenże, *Proza*, Kraków 1990, t. 2, s. 580.

⁶⁶ Tenże, *Utwory zebrane. Poezja...*, t. 4, s. 73.

nic nie może już wypowiedzieć zewnętrżności bytu, na doświadczenie zatem wewnętrzne i *suverenne*⁶⁷, pisanie wypełnia puste miejsce, stwarza realną możliwość różnicowania, (przepisywanie/poprawianie), przywracania funkcji *sacrum*, które „fascynuje nas, bo stamtąd przychodzimy, ale zarazem napawa zgrozą, albowiem zagraża temu, czym jesteśmy – jasną świadomością rozróżnionych rzeczy”⁶⁸. Ruch transgresji sprawia, że Drzewo Życia i Drzewo Poznania jako nieredukowalna różnica, ślepa plamka rajskiej ciągłości i jedni, skupiająca w sobie alegoryczny sens życia i wiedzy, w chwili przekroczenia ulega rozproszeniu. Tracąc centrującą funkcję różnicy, roz-snuwa się na nieskończoność różnicowania, zagarniając przy tym całość egzystencji (życie i poezja) zakreśloną granicą śmierci. **Podmiot („Różewicz”) w trakcie pisania *de facto* przekracza już w „przekroczeniu” Różewicza (tautologia poezji).** Pisanie jako transgresywny moment przejścia przez „soczewkę języka” okazuje się próbą ponownego **zogniskowania** w optycznym odwróceniu życia i poezji. Wiersz-w-trakcie-pisania jest poezją, a spiralna oscylacja między jej wnętrzem (przekroczenie) i obrzeżami (przekroczenie „przekroczenia”) nabiera szybkości i intensywności, w której traci ona widoczność siebie, osiągając stan ciągłości i płynności, beczasowości chwili⁶⁹.

Pisanie wydaje się w myśleniu Różewicza tym momentem egzystencji, w którym równoległy bieg milczenia i słowa nie prowokuje do wzajemnych uwikłań, nie projektuje na przyszłość żadnych przecięć, nie domaga się zbieżności w syntezie. Nie rządzi nim również żadna teleologia. Jest oczywistością tego rządu, w świetle której nikt nie dostrzega konieczności pytania o cel pisania. Ten jest bowiem zawsze wątpliwy. Poeta zapewniając przed wieloma laty, że jego poezja: „niczego nie tłumaczy / niczego nie wyjaśnia / niczego

⁶⁷ M. Foucault, dz. cyt., s. 49.

⁶⁸ Tamże, s. 50.

⁶⁹ Zob. J. Derrida, *Słowo podstępnięte*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica...*, s. 300. Znakomitym punktem odniesienia, podsumowującym niejako powyższe spostrzeżenia, byłaby twórczość Mirona Białoszewskiego, zwłaszcza w takim odczytaniu, jakie zaproponowała Anna Sobolewska (*Ja – to ktoś znajomy. O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego*, [w:] też, *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992, s. 44–74). Stosunek autora *Obrotów rzeczy* do formy poetyckiej, bo ta kwestia nas najbardziej interesuje, można uznać za bardzo bliski Różewiczowi, a świadczy o tym chociażby fakt, że – jak pisze badaczka – „[w] centrum uwagi poety znajduje się nie kształt językowy wypowiedzi, ale na odwrót – trudna do wysłowienia treść: «odformienie», «dotreściowywanie»” (tamże, s. 61 [podkr. A.S.]). Ponadto zaś Białoszewski postrzega formę wiersza jako **spiralę niustannego ruchu**, czyli formę równocześnie zamkniętą i otwartą, ścisłą i rozwijającą się w nieskończoność (tamże, s. 62), co z kolei nie pozostaje bez wpływu na ontologię samopoznającego podmiotu, który w owej cyrkulacji „się zbiega” w sposób paradoksalny, poprzez rozproszenie (tamże, s. 65), w rozblysku jaźni powoływany jest do przelotnego istnienia (tamże, s. 72). W *Majowym przejściu* komentującym Księgę Rodzaju Białoszewski zawarł takie oto słowa: „W rozróżnieniu zaczyna się grzech” (cyt. za: tamże, s. 69). O ile ów identyczny punkt wyjścia dla Różewicza i dla Białoszewskiego jest, w przypadku drugiego z wymienionych autorów, odwrotnością – pisze Sobolewska – jednoczącego samopoznania, jakiego dokonuje autor *Mylnych wzruszeń*, odzyskując siebie, o tyle Różewicz w możliwości takiego jednoczenia (skądinąd paradoksalnego) w nicości rozproszenia raczej nie pokłada nadziei, już choćby dlatego, że to ona staje się niechybnie przejawem iluzji, nie zaś „wieczny kołowrót”, „obroty rzeczy i obroty świadomości” (tamże, s. 63).

się nie wyrzeka / nie ogarnia sobą całości / nie spełnia nadziei...⁷⁰, teraz, tzn. trzy dekady później, konsekwentnie zaznacza, że „[...] poeci szukając / wpadają w pułapkę // na przynętę «piękno» «dobro ludzkości» / słowa [...] poeci gubią się / wpadają w obłęd w szal⁷¹. Dlatego pytanie, jakie można by postawić na zakończenie, raczej nie dotyczyłoby tego, co i jak Różewicz napisał, lecz odwoływałoby się do ujawnienia tajemnicy, jaką skrywa w sobie samo pisanie. Mogłoby ono zabrzmieć: jak (nie: dlaczego) Różewicz **pisze**? Fragment „sekrety”, mogący zabrzmieć cokolwiek banalnie i prozaicznie, ujawnia poeta w *na obrzeżach poezji*:

pośrednicząc
między górą i dołem
wykonuję od wielu lat
ten zawód
do którego zostałem wybrany i
powołany
„a który nazywa się poezją”
oddałem się z ociąganiem
„tej najosobliwszej
ze wszystkich czynności ludzkich,
jedynej, co służy
uświadamianiu śmierci”
[...]
do dziś piszę tylko ręką
ręką stawiam litery
oszczędzam na kropkach
[...]
moja ręka prawa
to tylko narzędzie pracy
służy do ocierania potu z czoła
pisanie wierszy⁷²

Bez wątplenia ironicznie nacechowana wzmianka o powołaniu do zawodu poety nie ma zapewne zbyt wiele wspólnego z romantycznym naznaczeniem, wchodzi w konflikt ze „śmiertelnie” poważną ciężką pracą, w której najważniejszy jednak moment, to moment wiecznego **teraz**. Bo „przecież «teraz» / dotykasz palcami tajemnicy / właśnie pod twoją ręką / powstaje wiersz [...] może teraz zachodzi ta przemiana / staję się poetą / kiedy skreśliam słowa⁷³.

⁷⁰ T. Różewicz, *Poezja...*, s. 231.

⁷¹ Tenże, *Utwory zebrane. Poezja...*, t. 4, s. 74.

⁷² Tamże, s. 75–76.

⁷³ Tenże, *Przypomnienie*, [w:] tenże, *Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy*, Wrocław 1994, s. 238. Na temat tego wiersza zob. A. Gleń, dz. cyt., s. 478–479. Ma niewątpliwie rację Andrzej Skrendo, kiedy pisze, że jeśli gdziekolwiek w twórczości Różewicza ma miejsce doświadczenie epifanii, to jest tym miejscem pisany właśnie wiersz, gdzie epifania zyskuje swoją czytelność. Zob. A. Skrendo, dz. cyt., s. 65.

SUMMARY

Grzegorz Pertek

The embankment of Różewicz's poetry

In this article, the author attempts to describe the dialectical relationship between poetry and poem. This distinction seems to be as clear, as ambiguous and contradictory. The purpose of this article is therefore to unravel the problem, approaching it from two perspectives. Based on the analysis of a fragment of the poem *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia* ("Water in the Pot, Niagara, and Self-Irony"), the author formulates a thesis of its illusiveness, as poem writing is a transgressive gesture, not subject to the finalization, made on the basis of an endless movement of formation and destruction. Hence the assumption that Różewicz's only option, and even necessity, is writing. The second part of the article is devoted to the analysis of the line on the *na obrzeżach poezji* ("outskirts of poetry"), which addresses the problem of writing, or *writability* of text. The relation between poetry and poem is supplemented here by a third element, the function of the subject, which bearing the mark of the "original" act of exclusion, defines the eponymous "outskirts of poetry", on the one hand determining the ambiguous boundary of the work (poem), and on the other - maintaining the relevance of the poem being recorded *now*.