Tomasz Kunz
Uniwersytet Jagielloński

Ciało w wierszu – ciało wiersza. W stronę Różewiczowskiej bio-poetyki

1. Czy istnieje Różewiczowska bio-poetyka?

Stawiając tak sformułowane pytanie, nawiązuję do kategorii użytej przez Tadeusza Drewnowskiego w tytule drugiego, poszerzonego wydania jego monograficznej książki *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza* (Kraków 2002). „Bio-poetyka", przyznajmy to od razu, okazuje się jednak terminem kłopotliwym, którego zdefiniowanie, nie tylko w odniesieniu do twórczości autora *Niepokoju*, nastręcza poważnych problemów. Wynikają one z semantycznej nieostrości obu tworzących go elementów. „Poetyka" nie jest już dzisiaj, jak wiadomo, „ogólną teorią" odkrywającą uniwersalne metody tworzenia znaczeń w dziele literackim, lecz raczej zasobnikiem mniej lub bardziej użytecznych narzędzi analityczno-opisowych znajdujących się na usługach rozmaitych, kulturowo zapośredniczonych i historycznie zdeterminowanych praktyk dyskursywnych. Narzędzia te nie tylko ustanawiają konceptualne i instytucjonalne obramowanie badanego przedmiotu, wyznaczając możliwe sposoby i formy jego przedstawienia, ale także współtworzą sam przedmiot, stając się elementem opisywanego obiektu, ujawniającym się bądź to w sposób pośredni – w postaci luk, zerwań czy przemilczeń – bądź to bezpośrednio, w formie autorefleksyjnych, metatekstowych i metakrytycznych wypowiedzi. Współczesne „kulturowe" poetyki służą zatem nie tyle odkrywaniu obiektywnych cech poznawanego obiektu, jako istniejących niezależnie od opisujących je języków, ile ich współwytwarzaniu poprzez wynajdywanie nowych metod ich opisu. Owa przestrzeń, na którą składa się zarówno to, co wypowiedziane – obecne w materialnej organizacji tekstu – jak i to, co pominięte, lecz

obecne w sposób negatywny, jako oznakowany, „symptomatyczny" brak, wyznacza dyskursywną i ideologiczną strukturę, którą Louis Althusser nazywał „problematycznością" i która wiąże się z kulturowymi i historycznymi warunkami powstania tekstu. To nowe rozumienie poetyki ma także tę dobrą stronę, że wskazuje na dialektykę odkrywania i zasłaniania, która jest nie tylko charakterystyczną cechą Różewiczowskiej strategii twórczej, ale także konstytutywnym elementem każdego dyskursu dotyczącego ciała i cielesności.

W obszarze zainteresowania tak pojmowanej poetyki pozostają obecnie przedmioty tak różne, jak przestrzeń (geo-poetyka), etniczność (etno-poetyka), doświadczenie, polityka czy właśnie ciało (somatopoetyka i po części także bio-poetyka). Wszystko to sprawia, że tak sprofilowany przedmiot „poetologicznego" czy raczej „pojetycznego" namysłu kształtuje się na styku rozmaitych dziedzin, w sferze, gdzie tradycyjna problematyka literaturoznawcza, zdominowana przez kategorie estetyczne, krzyżuje się z szeroko rozumianą problematyką kulturową, w której kluczowe miejsce przypada kwestiom politycznym, związanym z analizą zinstytucjonalizowanych dyskursów, narzucających obowiązujące lub dominujące reguły sygnifikacji.

Nie mniejsze kłopoty dotyczą kategorii *bios*, która odsyła zarówno do biologicznego, jak i społecznego wymiaru życia, co w przełożeniu na kategorie cielesności prowadzi często do rozróżnienia na ciało fizyczne i ciało społeczne. To rozróżnienie okazuje się jednak pozorne, ponieważ ciało fizyczne nie jest nigdy tożsame z ciałem naturalnym, lecz pozostaje efektem oddziaływania urządzeń społecznych i politycznych, mechanizmów dyscyplinowania i ujarzmiania, czystą potencjalnością kształtowaną przez kulturę i stosunki społeczne, które nadają mu znaczenie.

Drewnowski, co dość osobliwe, nie wyjaśnił nigdzie, jak rozumie pojęcie, które umieścił w tytule swojej monografii. Możemy się więc tylko domyślać, że chciał za jego pomocą zasygnalizować pewien znaczący i dostrzegany przez wielu krytyków i badaczy twórczości Różewicza związek między tradycyjnie rozumianą poetyką (płaszczyzną estetyczno-językową tekstu) a życiem w jego biologiczno-społecznym wymiarze. Ponieważ jednak krytyk nie odwołuje się w swojej książce do przywołanych przeze mnie – a właściwych dla poetyk kulturowych – kontekstów, wypada uznać, że jego rozumienie bio-poetyki ma nie tylko charakter „metodologicznie niewyrazisty", ale też że sprowadza się do dość ogólnikowego postulatu stworzenia swoistej „biografii twórczości", która nie odgranicza interpretacji tekstów od biograficznych wydarzeń o charakterze pozaliterackim, lecz,

jak to ujmuje Przemysław Czapliński, „gwarancję skuteczności" własnych dociekań „widzi w ustawicznym konfrontowaniu dzieł z przebiegiem życia i z samopoczuciem poety"[1]. W swoich rozważaniach nie będę odwoływał się do takiego rozumienia bio-poetyki, wydaje mi się ono bowiem mało obiecujące. Zachowam natomiast w pamięci trafną obserwację Czaplińskiego, że Drewnowski wiele miejsca poświęca interpretacjom utworów, w których istotną rolę odgrywa czysto materialny, somatyczny wymiar istnienia, kierujący naszą uwagę „już nie tylko na »życie poety«, lecz wyraźniej na »ciało twórcy«, ciało człowieka i cielesność świata"[2].

Pierwotnym źródłem bio-poetyki jako osobnej dziedziny współczesnej refleksji humanistycznej były neodarwinowskie koncepcje ewolucjonistyczne zastosowane do rozważań nad psychobiologicznymi uwarunkowaniami aktywności estetycznej człowieka. Stopniowo jednak głównym przedmiotem zainteresowania bio-poetyki stała się uogólniona refleksja problematyzująca esencjalistyczne definicje człowieczeństwa i poszukująca odpowiedzi na pytanie o relacje między działalnością artystyczną a kulturowym procesem „wytwarzania człowieczeństwa" (w rozumieniu zbliżonym do tego, jakie nadaje temu określeniu Giorgio Agamben, pisząc o „maszynie antropologicznej" i człowieku jako istocie „konstytutywnie antropomorficznej", która musi dopiero wytworzyć dyskursywnie własne człowieczeństwo[3]) czy też, szerzej, wytwarzaniem istnienia w ogóle, a więc biopolitycznym ustanawianiem granicy oddzielającej życie od nie-życia. Bio-poetykę, a także pokrewną jej rozległą i wieloaspektową przestrzeń różnorodnych metodologicznych i teoretycznych inspiracji, określanych zbiorczą nazwą somatopoetyki[4], będę chciał jednak potraktować przede wszystkim – zgodnie, mam nadzieję, z intencją wpisaną w teksty samego Różewicza – jako pretekst do namysłu nie tyle nad wytwarzaniem owej granicy[5], ile nad trwaniem sfery pogranicznej (sygnalizowanej przez dywiz

[1] P. Czapliński, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki* [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 65.

[2] Tamże, s. 66.

[3] Przywołane tu kategorie i koncepcje Agambena wykorzystuje do analizy dramatów Różewicza Jerzy Franczak w artykule *Maszyny antropologiczne w dramatach Różewicza* [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 173–197.

[4] Zob. A. Łebkowska, *Somatopoetyka* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 101–136.

[5] Pomijam tę kwestię w swoich rozważaniach, chociaż zajmuje ona istotne miejsce w pisarstwie Różewicza. Wiąże się z doświadczeniem wojennym, w sposób szczególny dotyczy zaś reifi-

oddzielający oba pojęcia). To właśnie jej istnienie pozwala myśleć o swego rodzaju niedualistycznych sposobach ujęcia życia i poetyki poprzez poszukiwanie dla nich wspólnego mianownika nie w sferze „odcieleśnionych" idei (życia duchowego/intelektualnego i języka odsyłającego poza swój wymiar „materialny" ku abstrakcyjnym ideom), lecz w wymiarze fizycznym, związanym z biologicznym, somatycznym aspektem egzystencji oraz z językiem w sposób organiczny powiązanym z osobą twórcy, którego cielesność zapośrednicza i uwiarygodnia relację między słowem a rzeczą. Pytanie o bio-poetykę jest w istocie także pytaniem o granice dzieła. Czy dzieło sprowadza się do „korpusu" utworów literackich ogłoszonych przez autora, czy obejmuje również inne jego teksty (inedita, teksty nieliterackie, publicystyczne, prywatne zapiski, korespondencję)? Czy ma wyłącznie charakter tekstowy, czy rozciąga się też na osobę autora i jego biografię, którą powinniśmy postrzegać jako „tekst kulturowy" domagający się odczytania? Na czym dokładnie polega tekstowa natura biografii albo tekstowa natura podmiotu? Jakie zmiany w tym względzie przynosi rozciągnięcie pojęcia „poetyka" na zjawiska pozajęzykowe?

2. Ciało w wierszu

Opinia głosząca, że Różewicz niechętnie teoretyzuje na temat swojej twórczości i że pozwala raczej, aby jego wiersze teoretyzowały niejako za niego, zarówno na temat własnej poetyki, jak i swego twórcy, wymaga skorygowania. Różewicz jest wszak autorem stosunkowo wielu tekstów metaliterackich, a jego utwory prozatorskie i teatralne zawierają sporo autotematycznych i metakrytycznych komentarzy. Faktem jednak pozostaje, że ich zakres

kacji i eksterminacji ciał w obozach koncentracyjnych, procesu ich odczłowieczania oraz związanych z tym prób biopolitycznego przeformułowania definicji człowieczeństwa i wyłączenia spod jej obowiązywania określonych kategorii istnień według kryterium etnicznego, eugenicznego czy narodowościowego. Różewicz wydaje się sądzić, że ów biopolityczny eksperyment sprawił, iż po wojnie nie da się już powrócić do *status quo ante*. Powrót do „normalności" oznaczałby, że doświadczenie wojenne (a więc także doświadczenie samego Różewicza) jest bezwartościowe, dlatego właśnie „maszyna antropologiczna" musi ulec zatarciu, a sam autor *Niepokoju* próbuje się do tego przyczynić, domagając się, aby człowiek na nowo przemyślał istotę swojego człowieczeństwa. Jest to, jak sądzę, jedno z podstawowych źródeł ambiwalentnego stosunku Różewicza do ludzkiego ciała, które – choć bezczeszczone i upodlone – pełnić musi funkcję ostatecznej i jedynej podstawy istnienia.

tematyczny, choć zróżnicowany, koncentruje się wokół kilku, wciąż tych samych, uporczywie powracających kwestii. Znajdziemy zatem u Różewicza sporo wypowiedzi metapoetyckich, odnoszących się do problemów warsztatowych, sporo prób zdefiniowania swoistości własnej i cudzej twórczości, ale już na przykład stosunkowo niewiele wypowiedzi na temat własnej biografii oraz tych wszystkich kwestii, które autor *Płaskorzeźby* byłby skłonny zaliczyć do sfery prywatności (czy intymności). Znamiennym pod tym względem przypadkiem jest problematyka związana z ciałem i cielesnością. Silnie obecna w twórczości literackiej – poetyckiej, prozatorskiej i teatralnej – nie pojawia się właściwie w tekstach metaliterackich. Wyjątek stanowi kwestia relacji między twórcą a tekstem, gdzie „biotyczna metaforyka"[6] i obrazowanie odwołujące się do kategorii korporalnych występują nader często. Na tym wątku skupię też swoją uwagę, starając się zarysować – głównie na podstawie metaliterackich świadectw tekstowych z przełomu lat 60. i 70. ubiegłego wieku – pewien projekt bio-poetyki stworzony przez Różewicza. Zanim to jednak uczynię, zatrzymam się jeszcze przez chwilę przy najważniejszych cechach literackich ujęć problematyki somatycznej[7], gdzie dają o sobie znać – pośrednio lub bezpośrednio – typowe dla tamtego czasu „reżimy sygnifikacji", wobec których i w związku z którymi kształtuje się, pełna wewnętrznych napięć i sprzeczności, Różewiczowska koncepcja ciała i cielesności[8]. Reżimy te, które determinują także w znacznym stopniu

[6] R. Nycz, *Sylwy współczesne*, wyd. II, Universitas, Kraków 1996, s. 158.

[7] Uzasadniam to także tym, że w twórczości Różewicza nie ma w zasadzie ścisłej granicy między tekstem literackim a metaliterackim. W tekstach dyskursywnych często pojawiają się wiersze, które funkcjonują tam jednak nie tyle na prawach autonomicznego, włączonego w dyskurs utworu literackiego, ile dalszego ciągu czy rozwinięcia dyskursywnej argumentacji, w gruncie rzeczy metaliterackiego komentarza wplecionego w rozważania teoretyczne. Różewicz teoretyzuje również w swoich utworach poetyckich, dlatego też to, co na pierwszy rzut oka wydaje się „tematyzacją" problematyki somatycznej w wierszu, bywa w istocie formą teoretyzowania czy konceptualizowania cielesności. W rozmowie z Adamem Czerniawskim Różewicz zapytany o tę kwestię wprost, odpowiada: „Tak, mam takie utwory, które zastępują eseje teoretyczne. Piszę je zmuszony. Kiedy widzę, że zebrało się dużo nieporozumień" (*Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim* [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 103). Metaliterackie komentarze Różewicza wplecione są także zazwyczaj w refleksje o charakterze autobiograficznym i w tym sensie stają się częścią bio-grafii twórczej.

[8] W twórczości literackiej Różewicza znajdziemy sporo fragmentów, których tematem jest problematyka somatyczna. Wydaje się jednak, że na podstawie tych fragmentów trudno byłoby nie tylko zrekonstruować jakąś spójną koncepcję cielesności, ale nawet odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie o stosunek autora *Płaskorzeźby* do ciała. Podobnie zdaje się sądzić Andrzej Skrendo, kiedy pyta: „Czy Różewicz afirmuje czy krytykuje cielesność, czy widzi w niej ocalenie i obronę przed metafizycznymi uzurpacjami czy przekleństwo?". I daje równie trafną, co niejednoznaczną odpowiedź: „Zdaje się, że i jedno, i drugie. Jego twórczość można pojmować zarówno

kształt wypowiedzi metaliterackich Różewicza między innymi w obszarze bio-poetyki aktu twórczego i związanej z nim organicznej relacji autor–dzieło, współtworzone są przez cztery kluczowe, dominujące dyskursy, w których znajdowała swój wyraz społeczna świadomość ciała w interesującym nas okresie: dyskurs chrześcijańskiej antropologii, dyskurs filozofii materialistycznej i zachodniej, świeckiej humanistyki, dyskurs traumy doświadczenia wojennego oraz dyskurs liberalnej kultury konsumpcyjnej. W każdym z nich ciało nabiera innych znaczeń i wykorzystywane jest do innych celów, przy czym Różewicz nie utożsamia się z żadnym z nich ani też żadnemu z nich nie podporządkowuje swojej wizji ludzkiej cielesności.

Autonomizacja

Już dawno zauważono, że ciało u Różewicza ulega procesowi autonomizacji czy też, mówiąc ściślej, wskutek redukcji lub usunięcia pierwiastka duchowego nie tyle oddziela się od podmiotu czy alienuje względem niego, ile staje się jego synonimem. Proces ten kojarzono często z doświadczeniem wojennym. Sugestywne obrazy tego rodzaju autonomizacji spotykamy już w pierwszych publikowanych po wojnie utworach Różewicza. W *Masce* „[c]iała (…) krnąbrne i nieskore do żałoby" przeciwstawiają swój amoralny witalizm i biologiczną chęć życia odrzuconemu nakazowi wewnętrznej, duchowej pracy. Obraz śmiertelnych ciał oddzielonych od dusz, będący swoistym odwróceniem i zaprzeczeniem motywu nieśmiertelnej duszy oddzielającej się po śmierci od ciała, pojawia się między innymi w poemacie *Et in Arcadia ego*, w którym eschatologia sprowadzona zostaje do wymiaru teatralnej dekoracji skrywającej pustkę i duchową bezdomność symbolizowaną przez ironiczną wersję metempsychozy („dusze wędrują / z młodych ciał wychodzą / w grające szafy wchodzą / (…) / wędrują dusze w deszczu / wychodzą z młodych ciał / wchodzą w ciała gwiazd / na wielkich afiszach / to wszystko są dekoracje raju / dekoracje piekła"; VIII, 250[9]). Z kolei w *Zabiegach*, wierszu z tomu *Twarz trzecia*, ciała – „stworzenia praktyczne" – są

jako tragiczną konsekwencję swoistej redukcji podmiotu do ciała, jak i ciąg nieustannych wysiłków podejmowanych w celu afirmacji ciała" (A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 49).

[9] Utwory Tadeusza Różewicza, jeśli nie podaję inaczej, cytuję za wydaniem: T. Różewicz, *Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003–2006, umieszczając w nawiasie numer tomu (oznaczony cyframi rzymskimi) oraz numer strony (oznaczony cyframi arabskimi).

już całkiem autonomiczne i samowystarczalne, „żyją długo i szczęśliwie / bez duszy" (VIII, 417). Autonomiczne, zaabsorbowane troską o siebie i całkowicie wyzbyte jakiejkolwiek formy psychosomatycznego dualizmu ciało „chodzi samo po dalekim obcym / mieście siada na ławce odpoczywa / obojętne na nasze / pragnienia / zamknięte" (*Wieża*, VIII, 76); „chodzi na zabiegi / (…) zabiega / o dobre samopoczucie ciała" (*Zabiegi*, VIII, 417). „Ciała rodziców mówią / do ciał dzieci jedz / to będziesz duże / będziesz silne jedz jedz / będziesz silne tłuściutkie" (VIII, 417). Różewicz łączy tu umiejętnie dyskurs materialistyczny, którego filozoficznych korzeni należy szukać jeszcze w tradycji starożytnej[10], z ponowoczesnym kultem ciała – zdrowego, wysportowanego i sprawnego. Jego diagnozy brzmią jak poetycki komentarz do późniejszych o kilkadziesiąt lat socjologicznych analiz Zygmunta Baumana, w których ponowoczesne ciało w kulturze nastawionej na konsumpcję okazuje się:

> (…) wartością ostateczną i docelową. Ciało konsumenta, ciało konsumujące, jest „autoteliczne", samo dla siebie jest celem i wartością. W społeczeństwie konsumentów bywa ono także wartością najwyższą. Utrzymanie go w dobrej kondycji jest najważniejszym celem wszystkich zabiegów życiowych oraz ostatecznym sprawdzianem i kryterium użyteczności, przydatności i atrakcyjności dla reszty ludzkiego świata i dla każdego z jego elementów[11].

Zarazem jednak znajdziemy stosunkowo niewiele utworów, w których własne ciało traktowane jest czysto przedmiotowo. W wierszu *Ciało* z *Poematu otwartego* Różewicz powiada wprawdzie: „Wyniosłem moje ciało / z głodu ognia wojny / pochylony nad nim / śledziłem każde poruszenie" (VIII, 30), lecz wydaje się, że sens tego stwierdzenia sprowadza się ostatecznie do ukazania rozpadu podmiotu wywołanego przez doświadczenia wojenne, redukujące ludzkie istnienie do wymiaru czysto biologicznego („Zaparłem się siebie / zachowałem ciało"; VIII, 30). W wierszu *Wieża* z tomu *Formy* Różewicz zwraca się wprawdzie do nieznanej z imienia adresatki „nie rzucaj tego ciała z wysokiej wieży / nie przecinaj mu żył / nie wieszaj

[10] Różewicz czytał Lukrecjusza i chętnie się na niego powoływał. Znamienne jest w tym kontekście wyznanie poety, który w rozmowie z Krystyną Czerni stwierdzał: „bliższy był mi Lukrecjusz niż Platon" (*Piękno jest okrutne…* [Krystyna Czerni] [w:] *Wbrew sobie…*, dz. cyt., s. 403).

[11] Z. Bauman, *Płynne życie*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 143. Zob. także M. Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. I. Kurz [w:] *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder i in., wstęp M. Szpakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 109–117.

na sznurze", ale i w tym przypadku chodzi nie tyle o psycho-cielesny dualizm, ile o podkreślenie swego rodzaju „granicznego" statusu ciała. Ciało jest tu zatem nie tyle własnością jakiejś „bezcielesnej" świadomości, ile raczej granicą, za którą rozpościera się śmierć[12].

Nagość

Osobną kwestią jest zasadniczo negatywny stosunek Różewicza do eksponowanej przez współczesną kulturę popularną nagości, która jawi mu się jako forma uprzedmiotowienia ludzkiej cielesności[13]. Ciało wystawione na pokaz, obnażone i obscenicznie wyeksponowane, będące „czystą wartością ekspozycyjną", towarem wystawionym na sprzedaż, nie ma dla Różewicza żadnego transgresyjnego potencjału, lecz raczej jawi mu się jako forma degradacji człowieczeństwa. Ten jednoznacznie krytyczny, choć nie wolny od skrywanej fascynacji, stosunek Różewicza do uprzedmiotowionej nagości wiąże się między innymi z jego szczególnym uwrażliwieniem na twarz jako uprzywilejowany, odsłonięty i w naturalny sposób wystawiony na spojrzenie drugiego człowieka, prawdziwie znaczący element ludzkiej fizyczności, „miejsce wyrazu", jak je nazywa Agamben, zawierające w sobie sekret jednostkowej tożsamości. „W naszej kulturze – zauważa włoski filozof – stosunek twarz-ciało cechuje podstawowa asymetria: twarz ma

[12] Podobnie ujmuje tę kwestię Andrzej Skrendo: „Ciało (…) nie tyle należy do jakiegoś »ja«, ile jest jego granicą" (A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Universitas, Kraków 2002, s. 298).

[13] Nie ma tu miejsca na bliższe zajmowanie się Różewiczowską erotyką, wydaje się jednak, że stosunek autora *Duszyczki* do tej tematyki naznaczony jest bardzo silną ambiwalencją, w której fascynacja miesza się z wyparciem wynikającym z poczucia niedostępności tego, co tabuizowane i obłożone silnie zinterioryzowanym, podświadomym zakazem (natury moralno-obyczajowej o źródłach bez wątpienia religijnych). Symboliczny wydaje się ów pierwszy w twórczości poetyckiej Różewicza obraz kobiety z tak silnie, choć aluzyjnie zaznaczonym podtekstem erotycznym, pojawiający się w wierszu *Maska*, który w kolejnych wydaniach *Niepokoju* (aż do „czerwonej", wrocławskiej edycji *Utworów zebranych*) zajmował miejsce szczególnie uprzywilejowane, będąc utworem otwierającym tom. W wierszu tym oglądany prawdopodobnie w kinie obraz „kobiety jadącej okrakiem na ichtiozaurze", będący częścią reportażowej relacji z karnawału weneckiego, nasuwa jednoznaczne skojarzenia z biblijnym przedstawieniem nierządnicy babilońskiej dosiadającej bestii. Kobieta nieprzypadkowo przy tym określona jest jako „zbyt piękna dla mnie który / jestem mieszkańcem małego miasteczka północy" (VII, 8), w czym przejawia się wyraźny kompleks niedostępnej rozkoszy, prowadzący do podszytej silnym resentymentem krytyki zachodniej cywilizacji konsumpcyjnej, podjętej z pozycji konserwatywnych i moralistycznych (zwłaszcza w wierszach z lat 60.).

być najczęściej obnażona, ciało jest z reguły zakryte". Tymczasem „nagie ciało może kwestionować prymat twarzy", „może twarz zaćmić lub uczynić niewidzialną"[14].

Rzecz nie w tym, że obsceniczna ekspozycja nagiego ciała odziera je z tajemnicy, która wystawiona na widok publiczny i dostępna wszystkim dowodzi właśnie braku jakiejkolwiek tajemnicy. Rzecz w tym, że tak wyeksponowanej nagości towarzyszy w sposób konieczny „utrata twarzy" czy raczej należnego jej indywidualnego wyrazu, będącego świadectwem jednostkowej tożsamości[15]. „[T]warz – zacytujmy raz jeszcze Agambena – ma wyrażać jedynie bezwstydną świadomość faktu, że nagie ciało zostało wystawione na widok publiczny. (…) Twarz, która stała się wspólniczką nagości, (…) wyraża jedynie wystawienie się na widok, prostą ekspozycję"[16]. Nie ma tu miejsca, aby wchodzić głębiej w złożoną semantykę Różewiczowskiego motywu twarzy, nie należy jednak sądzić, że w Różewiczowskiej epifanii twarzy odsłania się jakaś ukryta ontologia czy też jakaś forma trwałej obecności, mogąca stać się podstawą metafizycznej relacji. Podobnie jak u Emmanuela Levinasa, etyczny wymiar twarzy u Różewicza obywa się bez ontologicznego ugruntowania, a epifania twarzy, jeśli w ogóle można o niej mówić, przybiera często charakter negatywny, jak w opowiadaniu *Wycieczka do muzeum*, w którym pojawia się wzniosły motyw twarzy pomordowanych, wyeksponowanych na zdjęciach w jednej z sal Muzeum Oświęcimskiego:

> Na ścianach jednego z bloków wiszą fotografie zmarłych i pomordowanych. Kobiety i mężczyźni. Twarze. Wiszą w mrocznym korytarzu. Patrzą w dzień i w nocy. (…) Twarze ich bez przerwy wydzielają cierpienie (…) (I, 174).

[14] G. Agamben, *Nagość* [w:] tegoż, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, s. 97–98.

[15] Różewicz jest autorem opowiadania *Moja córeczka*, którego bohaterką jest prostytuująca się dziewczyna z prowincji, Mirka, zdeprawowana przez wielkomiejskie środowisko. W ostatniej scenie opowiadania Mirka zostaje znaleziona martwa „o świcie pod ścianą (…) wielkiego domu. Leżała sama pod murem. Naga. Taka jak przyszła na świat. Tylko że miała obcą twarz" (II, 97). Zwracam uwagę na motyw nagości skojarzony ze śmiercią (upodlającą i pozbawioną godności) oraz na motyw twarzy, którą owa degradująca nagość pozbawia tożsamości, odróżnicowuje.

[16] G. Agamben, dz. cyt., s. 98. Sam Różewicz w rozmowie z Józefem Kelerą ujmuje tę kwestię dosadniej, stwierdzając, że „erotyzmowi i seksowi" należy przywrócić „ludzkie oblicze", ponieważ „w pornografii mają one oblicze nieludzkie. Bo tyłek nie jest ludzkim obliczem, jest czymś odwrotnym" (*Na temat i nie na temat. Z Tadeuszem Różewiczem z okazji premiery „Białego małżeństwa" w Sztokholmie* [Józef Kelera] [w:] *Wbrew sobie…*, dz. cyt., s. 117).

Twarze te, jak pisał Tomasz Żukowski, „nie komunikują niczego poza własną nieobecnością. Są epifaniami nieobecności, w których zamyka się ślad indywidualnego losu”[17]. Ale twarze te komunikują także inną nieobecność: nie tylko fizyczną nieobecność człowieka przedstawionego na zdjęciu, ale także transcendentną nieobecność Boga. Różewicz nawiązuje tu do motywu *imago Dei*, twarzy człowieka stworzonego „na obraz i podobieństwo” Boga, która ukazuje jednak faktyczną nieobecność boskiego oblicza. W wierszu *Obraz* w zamglonym lustrze odbija się właśnie twarz „człowieka stworzonego / na obraz i podobieństwo boga / który odszedł” (IX, 162). Zdjęcia z Muzeum Oświęcimskiego nie są ikonami, przez które „prześwituje” oblicze Boga. To raczej swoiste antyikony, odsłaniające rozwierającą się za nimi pustkę, absolutną negatywność śmierci, cierpienia i poniżenia, które nie ma kresu, bo nie znajduje żadnej formy odkupienia.

Okazuje się zatem, że ostentacyjnie eksponowana, uprzedmiotowiona cielesność wiąże się w jakiś sposób w odczuciu Różewicza z wojennymi losami ludzkiego ciała: poniewieranego, ranionego, bezczeszczonego, pohańbionego, rozczłonkowanego, lokującego się z reguły – mówiąc najogólniej – w polu semantycznym nie życia, lecz śmierci. Przykłady można by mnożyć, poczynając oczywiście od pamiętnych „furgonów porąbanych ludzi” z *Ocalonego*. Ale to także – by ograniczyć się tylko do przykładów z *Niepokoju* – wystawione na widok publiczny, niepogrzebane nagie ciało martwego partyzanta z wiersza *Dola* czy sfragmentaryzowane, pokawałkowane ciało z *Termopil polskich*. Cierpiące, gnijące (zob. *Ranny*, VII, 12), „zbolałe ciało” (*Stąd*, VII, 18) ulega deformacji, odkształceniu, rozczłonkowaniu, zamieniając się ostatecznie w „mięso ludzkie” (*Żywi umierali*, VII, 28), zgodnie z logiką „wojny-rzezi”, która dokonuje makabrycznej metamorfozy: „redukuje ludzi do »mięsa«”[18].

O ciele-mięsie w kontekście doświadczenia wojennego pisał między innymi Jacek Łukasiewicz w jedynej znanej mi próbie naszkicowania całościowej Różewiczowskiej antropologii ciała, zastrzegając jednocześnie, że choć „w doświadczeniu wojny (…) ciało ludzkie, także własne ciało, jawi się jako mięso”, „oddychające mięso” (*Formy*, VIII, 61), nie oznacza to, że

[17] T. Żukowski, *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000, s. 147.

[18] K. i P. Pietrychowie, *Zagłada Żydów we wczesnej poezji Różewicza* [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa 2014, s. 95.

człowiek Różewicza zostaje „zredukowany do mięsa. U podstaw tej poezji jest bowiem traktowanie człowieka jako istoty cielesno-duchowej, podobnie jak w antropologii chrześcijańskiej, także gdy dochodzi do aktów buntu przeciw niej”[19]. Zgadzam się z pierwszą częścią stwierdzenia Łukasiewicza, uważam jednak, że personalistyczna antropologia chrześcijańska, choć stanowi dla Różewicza ważny punkt odniesienia, pozostaje tradycją negatywną i konsekwentnie odrzucaną. Człowiek Różewicza jest istotą cielesną, pozbawioną duszy w chrześcijańskim rozumieniu tego pojęcia, co nie oznacza oczywiście, że zostaje nieodwracalnie i ostatecznie „zamieniony w mięso / zredukowany do mięsa / które cierpi” (****Ukryłem twarz w dłoniach*, IX, 204). Pojawia się tu jednak nierozstrzygnięty problem sensu cierpienia, które nie znajduje uzasadnienia w porządku czystej materii, stając się egzystencjalnym skandalem.

Różewicz poświęca sporo uwagi eschatologicznym konsekwencjom „zniknięcia duszy”, które jest dla niego równoznaczne z zanegowaniem zbawienia, zmartwychwstania i jakiejkolwiek formy pośmiertnego życia. Dlatego wątek ten, poza utworami odwołującymi się bezpośrednio do doświadczenia wojennego, występuje również w drugiej grupie wierszy, w których pojawia się motyw ukrzyżowania (czy szerzej męki) oraz braku zbawienia, nieprzysługującego pozbawionemu pierwiastka duchowego „ciału-mięsu” (*sarx*)[20].

Zasadniczym problemem jest jednak określenie natury relacji między uczasowionym, śmiertelnym czy też przenikniętym śmiercią ludzkim ciałem a równie uczasowioną i doczesną świadomością (a nie nieśmiertelną duszą) oraz między ciałem ludzkim i ciałem zwierzęcym. Zwłaszcza ta druga kwestia okazuje się kluczowa z punktu widzenia konieczności ponownego zdefiniowania człowieczeństwa, które od czasów starożytnych opierało się na podtrzymywaniu tego właśnie odróżnienia, określanego za pomocą cech fizycznych (słynna Platońska definicja człowieka – „istota żywa, dwunożna, nieopierzona” – poszukiwała wszak źródła istotowej *differentia specifica* człowieka w sferze jego cielesności).

[19] J. Łukasiewicz, *TR*, Universitas, Kraków 2012, s. 88.

[20] Tu znów *Ocalony* („furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni”; VII, 21), ale także poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, w którym pojawia się motyw bluźnierczego przeistoczenia (za sprawą sztuki) ciała Chrystusa w martwe mięso („Bacon osiągnął transformację / ukrzyżowanej osoby / w wiszące mięso / wstał od stolika i powiedział cicho / tak oczywiście jesteśmy mięsem / jesteśmy potencjalną padliną”; IX, s. 337).

Animalizacja

Różewicz nie tylko zaciera granicę między człowiekiem i zwierzęciem („to są nazwy proste i jednoznaczne / człowiek i zwierzę"; *Ocalony*, VII, 21), ale często przyrównuje też samo ludzkie ciało do zwierzęcia. Ciało to „czterdziestoletnie oswojone / zwierzę domowe"[21] (*Non-stop-shows*, VIII, 411), „ślepe zwierzę", które „nie chce / wstać z ciepłej pościeli / (…) próbuje znów zaryć się w sen / czarnym ryjem" (*Ciało*, VIII, 80). W wierszach i utworach dramatycznych Różewicza ludzkie ciało przybiera często formy animalne lub hybrydyczne, ludzko-zwierzęce (liczne przykłady tego typu zabiegów znajdziemy w tomie *Formy*, gdzie ów graniczny, heteronomiczny charakter cielesności staje się jednym z motywów przewodnich). Równie wiele przedstawień tego rodzaju spotkamy w dramatach: począwszy od Pana z przedziałkiem z *Kartoteki*, który chodzi na czworakach, obwąchując nogi stołu, przez Byka-Ojca z *Białego małżeństwa* i pozostałych członków rodziny, którzy przejawiają szereg zachowań zwierzęcych (gdaczą, gęgają, „przemawiają głosami zwierząt domowych i dzikich"; VI, 62), Laurentego z *Na czworakach*, który „opada na »cztery łapki«" (V, 255), udając psa, aż po na poły zwierzęcą postać Walusia z *Do piachu*, zredukowanego do formy życia mieszczącej się w swoistej szarej strefie, w przestrzeni nierozróżnialności między człowiekiem a zwierzęciem. Jest to być może jeszcze jedna forma odpowiedzi Różewicza na idealizm zachodniego humanizmu, odpowiedź sięgająca swoimi korzeniami do metody zastosowanej bodaj po raz pierwszy w materialistycznej „psiej filozofii kyników", w której, jak pisze Peter Sloterdijk, argumentami „są skóra i kości"[22], nieartykułowane odgłosy, wydzieliny i płyny fizjologiczne. Animalizacja ludzkiego ciała, które prowokuje swoją nieokreślonością, wydaje się skutecznie uchylać od neutralizującej wszelką cielesność semantyzacji, „oznaczania" i „nadawania znaczeń", wyprowadzając ciało niejako poza obszar abstrakcyjnego dyskursu i uobecniając je w postaci, która nie daje się zasymilować z którymś ze znanych reżimów znaczeniowych. Różewicz podważa w ten sposób efekty językowych praktyk segregacyjnych oraz wynikający z nich fundamentalny ontologiczny podział na człowieka i zwierzę, zakwestionowany już w *Ocalonym*.

[21] Niemal identyczne sformułowanie znajdziemy w nieco wcześniejszym wierszu ****Ciało moje* z *Twarzy trzeciej* (VIII, 342).

[22] P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 121.

Różewicza fascynuje proces autonomizowania się ludzkiego ciała, prowadzący nie tyle do wyzwolenia go z „więzienia duszy", ile do utraty indywidualności, reifikacji i utowarowienia przez liberalną kulturę konsumpcyjną. Na bałwochwalczy kult młodego, sprawnego ciała, które staje się najwyższą, absolutyzowaną wartością, „istotą i ostatecznym celem polityki życia"[23], autor patrzy jednak przez pryzmat traumatycznego doświadczenia wojennego, dostrzegając w skrajnej ekonomizacji cielesności swego rodzaju rewers okupacyjnego, a zwłaszcza obozowego uprzedmiotowienia ludzkiego ciała, które także traktowane było jak „towar". Jako materialista, daleki od awangardowego optymizmu wiązanego z wyzwoleniem człowieka z metafizycznych więzów, przeistacza się w krytyka liberalnej kultury zachodniej, która nie jest dla niego zapowiedzią realizacji nadziei wiązanych z laickim, materialistycznym humanizmem, ale raczej źródłem obaw i niepewności. Ciało u Różewicza jest przede wszystkim ciałem osamotnionym, osieroconym, wydanym na łup rozmaitych urządzeń społecznych (dyskursywnych, biopolitycznych, ekonomiczno-rynkowych), które próbują je zawłaszczyć i wykorzystać do własnych celów. Proces ten dokonuje się na trzy sposoby: po pierwsze, poprzez dyskursyfikację ciała, jego neutralizowanie przez dyskursy: medyczny, religijny, naukowy, seksualny – powodujące faktyczne unieważnienie somatyczności oraz czynności cielesnych, które stają się już tylko pochodną i wytworem poszczególnych praktyk mówienia. Po drugie, poprzez rozmaite formy biowładzy, polegające między innymi na politycznym i prawnym przesuwaniu granicy między ludzkim a nie-ludzkim, ale także na rozmaitych sposobach ujarzmiania ciała za pomocą zawiadywanych przez państwo urządzeń społecznych oraz poprzez nakłanianie jednostek do samodzielnego narzucania sobie dyscyplinującego rygoru (w postaci strategii służących pielęgnacji, zachowaniu sprawności i atrakcyjnego wyglądu ciała), którego ostatecznym celem jest możliwie jak najpełniejsza eksploatacja rynkowego i ekonomicznego potencjału cielesności. Problematyce tej poświęcony jest między innymi *Przyrost naturalny*, w którym funkcję ideologicznej machiny kontrolnej w stosunku do procesów demograficznych pełni konserwatywny katolicyzm narzucający surowe normy w kwestii obyczajowości seksualnej, co pokazuje, że biowładza, choć kojarzona głównie z instytucjami nowoczesności, może równie dobrze przybierać formy przednowoczesne. Trzecim sposobem zawłaszczania ludzkiej cielesności jest jej uprzedmiotawianie

[23] Z. Bauman, dz. cyt., s. 143.

przez obraz: pełna ekspozycja – zazwyczaj kobiecego – ciała, pozbawiająca je elementu tajemniczości i zmieniająca je wyłącznie w budzący pożądanie, skomercjalizowany obiekt erotyczny. W sfingowanym wywiadzie z Witoldem Zalewskim Różewicz zwraca uwagę na tę kwestię, zauważając: „Nawet maszyny do pisania, rury stalowe, lodówki są reklamowane przy pomocy nóg, pośladków, piersi… w większym stopniu dotyczy to jeszcze turystyki, podróży… W sposób zastępczy, bardzo intensywny, bo wizualny, udostępniono wszystkie »sekrety kobiecego ciała«"[24].

3. Ciało wiersza

Postrzegana w tak zarysowanym kontekście, konsekwentna próba tworzenia przez Różewicza silnego, organicznego czy też może konsubstancjalnego związku między ciałem poety a słowem wiersza[25] daje się odczytywać jako projekt obrony własnej suwerenności, także – a może przede wszystkim – w jej wymiarze cielesnym, najbardziej bezbronnym, bo bezpośrednio wyeksponowanym, wystawionym na działanie owych zawłaszczających mechanizmów. Byłaby to próba związania i zakorzenienia własnego fizycznego istnienia w dziele, podporządkowana idei konstruowania swoistej bio-grafii twórczej opierającej się społecznym formom zawłaszczania i uniformizacji. Proces ten nie dokonuje się jednak w społecznej próżni, dlatego podlega presji owych zewnętrznych czynników, które wyznaczają jego nieprzekraczalne ograniczenia, będące źródłem konfliktów i wewnętrznych sprzeczności, a często również drastycznych sposobów przedstawiania samego procesu.

Metaforyka zapładniania, rozrostu i narodzin, obrazująca organiczny, cielesny związek między artystą a jego dziełem, zajmuje eksponowane miejsce nie tylko w poetyckiej i dramaturgicznej twórczości Różewicza, ale także w jego wypowiedziach metaliterackich. Związana z rodzeniem,

[24] *Tak i Nie* [Witold Zalewski] [w:] *Wbrew sobie…*, dz. cyt., s. 35.

[25] Problematyka relacji między tekstem a ciałem ma już bardzo bogatą literaturę przedmiotu. Z najnowszych prac warto wymienić przede wszystkim książkę Adama Dziadka *Projekt krytyki somatycznej* (Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014), prezentującą oryginalną koncepcję somatekstu, odwołującą się między innymi do rytmicznej organizacji wiersza jako uprzywilejowanej formy uobecniania się ciała w języku. Złożone zagadnienia teoretyczne i terminologiczne związane z tą problematyką, ujmowaną z rozmaitych perspektyw – poetologicznej, psychoanalitycznej, antropologiczno-kulturowej czy feministycznej – wykraczają jednak poza zarysowany na wstępie obszar moich zainteresowań.

wydawaniem na świat, ale też z wydalaniem i innymi formami ekskrecji, podkreśla, często w drastycznej formie, fizjologiczny (metaboliczny), a nie wyłącznie duchowy, emocjonalny czy intelektualny związek między podmiotem a tekstem. „Piszę, pisałem, będę pisał, będę układał słowa; już wiem, że tych słów będzie jeszcze więcej i nie będę już ich zatrzymywał, zabijał, niech wypływają, wychodzą ze mnie, niech płyną" – stwierdza Różewicz w *Uczniu czarnoksiężnika* (III, 176). W *Zazdrości* tworzy obraz ścisłej, organicznej więzi między własnym ciałem a poezją, stwierdzając: „Przecież to ja jestem »poezją«, przecież mojej poezji nie ma beze mnie. Ona wychodzi ze mnie, ja wydobywam się z niej"[26] (*Zazdrość*, II, 290). W *Posłowiu* do wyboru wierszy z lat 1944–1994 dokonuje swoistego utożsamienia korpusu swoich tekstów z własnym ciałem, przyrównując przygotowywanie wyboru swych wierszy do operacji na żywym organizmie. „Dla mnie wybór to ingerencja, to operacja… Dlatego tak trudno przeprowadzić »operację« na własnym ciele"[27] – pisze.

[26] Interesujący jest kontekst, w jakim pojawia się to wielokrotnie przywoływane przez krytyków i badaczy twórczości Różewicza stwierdzenie. Otóż *Zazdrość* to tekst opowiadający o nieudanym wyjeździe bohatera, którego mamy prawo utożsamiać z samym poetą, na trzytygodniowe nadmorskie wakacje z dwunastoletnim synem. Wyjazd okazuje się nieudany, ponieważ w zamierzeniu miał służyć zacieśnieniu więzi z synem, z którym bohater po raz pierwszy w życiu miał „okazję przebywać razem". „Kiedy tu jechałem – wyznaje – powiedziałem sobie, że nie będę przez te trzy tygodnie »poetą«. (…) Chciałem być »ojcem« (…)" (II, 291). Już po kilku dniach okazuje się jednak, że między ojcem a synem rozpościera się mur obcości, którego ten pierwszy nie potrafi sforsować. Poczucie wzajemnego oddalenia narasta, w efekcie czego bohater po trzech dniach daje za wygraną i zaczyna w tajemnicy przed synem „robić w zeszycie notatki", zapisywać „[s]ztuczne, wymyślone wiersze", żeby w ten sposób, jak tłumaczy, usprawiedliwić „swoje istnienie" (II, 291). Bohater nie tylko nie potrafi być ojcem, gdyż jest „poetą", ale w dodatku przeciwstawia sobie dwie formy „ojcostwa": wobec własnego syna, który „oddala się", „unika (…) towarzystwa" ojca (II, 290), „zbyt małą uwagę zwraca na [jego] obecność" (II, 291) i który chętniej niż z ojcem spędza czas „z obcymi ludźmi" (II, 291). „Siedzi przede mną dwunastoletni obcy" (I, 288), zanurzony we własnym, niedostępnym świecie „[j]ak w głębokiej, ciemnej, nieznanej (…) wodzie" (II, 288). Temu brakowi bliskości między osobami połączonymi więzami krwi bohater przeciwstawia autentyczną, organiczną więź, jaka wiąże go, jako poetę, z poezją. Zarówno sama ta więź, jak i to, że przyćmiewa ona swoją siłą i autentycznością ową bardziej, wydawałoby się, naturalną relację między ojcem i synem, postrzegane są jako wstydliwe. „Bezwstyd" fizjologicznych i „abiektalnych" porównań i metafor, po które Różewicz chętnie sięga, opisując relacje między sobą i własną twórczością, służy odwróceniu naszej uwagi od faktycznego źródła wstydu, którym jest brak fizycznej bliskości z najbliższymi, spowodowany tym, że poeta, który utożsamia się z figurą matki (zob. *Przerwany egzamin*), nie potrafi odnaleźć się w roli ojca. O tym, że kwestia ta nurtowała w tamtym okresie Różewicza, może świadczyć napisane mniej więcej w tym samym czasie opowiadanie *Moja córeczka*, które pisarz nazwał „opowiadaniem o klęsce miłości rodzicielskiej. Miłości ojcowskiej" (T. Różewicz, *Kilka słów o noweli „Moja córeczka"* [w:] tegoż, *Margines, ale…*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 89).

[27] T. Różewicz, *Posłowie* [w:] tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, PIW, Warszawa 1995, s. 669.

Różewicz wielokrotnie pisze o swoich wierszach jak o tworach organicznych, cielesnych i obdarzonych funkcjami życiowymi. Utwór po „narodzinach", z chwilą ogłoszenia drukiem, odrywa się od swego twórcy, „opuszcza »rodzica« i żyje własnym życiem"[28]. Często jednak po napisaniu okazuje się jeszcze niezdolny do samodzielnego istnienia, stanowi zaledwie niespełnioną zapowiedź i oczekując swoich narodzin, przechodzi swoisty okres inkubacji, „[ż]yje w papierach i rozwija się, dojrzewa" (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, III, 287). Proces ten może trwać latami, oddziałując bezpośrednio na stan i samopoczucie twórcy. W *Przyroście naturalnym* Różewicz wyznaje na przykład: „Dziś od rana przeżywam z moim utworem – już przecież żywym, już od lat rozwijającym się we mnie (…) – ciężkie godziny" (V, 121). Niekiedy jednak utwory okazują się martwe, trwale niezdolne do samodzielnego istnienia: „(…) brak jest w nich oddechu – pisze Różewicz. – Nie oddychają. Zachowują się jak twory nieorganiczne" (*Zamek na lodzie*, III, 173). Z kolei w rozmowie z Urszulą Biełous (*Jestem tu, pod ręką*) ów organiczny związek między wierszem a jego twórcą znajduje wyraz w technicznych szczegółach procesu tworzenia:

> Nigdy nie napisałem wiersza na maszynie i uważam, że na maszynie wiersza napisać nie można. Właśnie rączka drewniana, pióro – było przedłużeniem ręki, czyli mojego organizmu i zawsze wpływało to u mnie na kształt wiersza, który był dla mnie żywym organizmem. Prawie biologicznym, sensualnym. Jeśli nie ma krwiobiegu we wszystkich częściach wiersza, to są wtedy martwe części, tam gdzie energia, a właściwie ta krew wyobraźni i uczuć nie dociera, to te partie wiersza są do skreślenia, do wyrzucenia[29].

Różewicz pozornie wpisuje się w romantyczną tradycję organicznej jedności dzieła i twórcy, w istocie jednak większość jego metaliterackich wypowiedzi ową koncepcję podważa. Zamiast harmonijnej, organicznej symbiozy, przywodzącej na myśl wyobrażenie jednoczenia się albo wzajemnego przenikania obu porządków (niczym w akcie seksualnym), natrafiamy bowiem na metaforykę odwołującą się do takich czynności fizjologicznych, jak trawienie, wydalanie bądź wypróżnianie. Różewicz wyraża w ten sposób pośrednio i symbolicznie nie tylko swój sprzeciw wobec „czystej" poezji oderwanej od życia w jego wymiarze cielesno-biologicznym, poezji jako gry tropów, a więc formy sublimacji („Te wszystkie rozważania estetyczne,

[28] Tamże.

[29] *Jestem tu, pod ręką* [Urszula Biełous] [w:] *Wbrew sobie…*, dz. cyt., s. 178.

tomiki, liryki, metafory, »szkoły« – do śmietnika, do śmietnika, do worka! Tu nie trzeba porównywać i przenosić. Trzeba dotknąć palcem"; *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, III, 285), ale i niewiarę w „czystość" poezji w sensie moralnym czy „genetycznym". Skażenie poezji – przez historię naznaczoną przemocą i zbrodnią – znajduje swój wyraz między innymi w metaforze wyschniętego lub zanieczyszczonego źródła[30]. Źródłem skażenia jest jednak również historyczność czy też (tym)czasowość każdego ludzkiego istnienia, przenikniętego nieuchronnie cierpieniem i śmiercią, które sprawiają, że także „poezja jest śmiertelna", że „poezja może umrzeć" (*Sezon poetycki – jesień 1966*, III, 163). Organiczność poezji, jej symbiotyczny związek ze (śmiertelnym i cierpiącym) ciałem poety oznacza, że słowa podlegają tym samym co ono nieubłaganym prawom biologii. Tak jak ono ulegają zepsuciu i rozkładowi. Zapisane, utrwalone przez poetę na kartce słowa budzą zatem lęk, przypominając o bezwzględnym obowiązywaniu prawa ostatecznej i nieuchronnej zatraty. „Boję się tej pracy. (…) Gdybyście wiedzieli, jak boję się tych słów, które napisałem. Nie chcę ich oglądać. Od jakiegoś czasu są martwe, gniją" – wyznaje poeta w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* (III, 281). Pisanie poezji jawi się też jako zajęcie niemoralne, a w każdym razie moralnie dwuznaczne, rodzaj defektu lub skazy, którym towarzyszy poczucie wstydu, śmieszności i winy („Czy poecie nie wolno mówić: »jestem poetą«, czy rzeczywiście wybuchnie śmiech na sali? Widocznie zaszły jakieś zmiany, które nie pozwalają na publiczne przyznanie się… tak, przyznanie się, powiadam, do tej winy. Do tego okaleczenia, do tej wstydliwej choroby"; *Sezon poetycki – jesień 1966 [fragmenty]*, III, 165)[31].

[30] Por.: „Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości – myślałem – może być tylko etyka. Ale i jedno i drugie źródło wyschło: »umył w nich ręce morderca«" (*Do źródeł*, III, 144); „źródło z którego płynie / poezja żywa / jest obok // ciemne postacie / myją w nim ręce / z których spływa krew" (*Zwiastowanie*, IX, 364).

[31] W twórczości poetyckiej Różewicza pisanie poezji kojarzone bywa z motywem okaleczenia i rany. Por. np. „poezja / jak otwarta rana / ostatnie krwi płynienie" (*Liryki lozańskie*, VIII, 326). Ciekawy przypadek stanowi wiersz *O pewnych właściwościach (tak zwanej) poezji*. W wersji pierwotnej, opublikowanej w tomie *Nic w płaszczu Prospera*, a następnie przedrukowanej między innymi w dwutomowym, „błękitnym" wydaniu *Poezji* z 1988 roku, utwór kończy się trójwierszem dobrze wpisującym się w ową „traumatyczną" koncepcję procesu twórczego: poezja bowiem „sączy się / z pęknięcia / ze skazy" (T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 98). W edycji z *Utworów zebranych* z 2006 roku wiersz ma już jednak inne zakończenie. Cytowany trójwiersz znika, a zamiast niego pojawia się emocjonalnie neutralne: „[poezja] potrzebuje spokoju". W tekstach metapoetyckich motyw ten pojawia się bodaj tylko raz, wzmocniony dodatkowo o kontekst pasyjny: poezja „wychodzi (…) na światło dzienne z krwią i wodą" (*Zamknięcie*, III, 98).

W cytowanych tu metaliterackich fragmentach odzwierciedla się jakaś forma przemocowego związku, którego korzeni, jak się wydaje, należy szukać w presji owych przywoływanych wcześniej reżimów symbolicznych, definiujących miejsce i rolę ciała w kulturze europejskiej przełomu lat 60. i 70. ubiegłego wieku. Nie zrozumiemy zatem właściwego sensu Różewiczowskiej bio-poetyki – a więc biotycznego związku między, z jednej strony, cielesnym wymiarem ludzkiego życia, z drugiej, procesem twórczym, ujętym nie tyle w kategoriach psychologicznych, ile właśnie organicznych, fizycznych, z trzeciej zaś, konkretnym utworem literackim – jeśli nie umieścimy ich w tak zarysowanym polu znaczeniowym. Wątki negatywne, traumatyczne dochodzą do głosu w sposób najbardziej dobitny w tekstach zamieszczonych przez Różewicza w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1971 roku. Ciało poety jawi się tam jako bierne, otwarte, zapładniane, wypełniane lub zanieczyszczane wbrew jego „woli", będące przedmiotem gwałtu i agresji, które pozbawiają twórcę poczucia tożsamości i sprawczości, zacierają granicę między życiem a śmiercią oraz między człowiekiem a zwierzęciem[32]. Cielesność jest tu zatem przede wszystkim zawłaszczona przez negatywność: śmierć, zwierzęcość, ale także stymulowana przez mechanizmy społeczne odróżnicowanie unieważniające jednostkowość[33]. W *Róży*, tekście napisanym w 1964 roku, Różewicz deklaruje:

[32] Pojawia się tu obraz „poety psa", który można uznać za swoistą wariację na temat przywołanej już wcześniej kynicznej figury „człowieka psa". „A gdybym po chwili milczenia powiedział: jestem psem, nie poetą (…). Poeta pies" (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, III, 279). Por. T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PIW, Warszawa 1971, s. 189. Dalej jako PdWA z podaniem numeru strony.

[33] Ciekawym kontekstem interpretacyjnym dla tej problematyki mogłyby się okazać koncepcje Mary Douglas, która w *Czystości i zmazie* (M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007) zwraca uwagę między innymi na ścisłą analogię między „cielesnymi funkcjami trawienia i prokreacji" (s. 159) a relacjami i procesami społecznymi. Douglas widzi w ludzkim ciele „symbol społeczeństwa", przede wszystkim zaś „pomniejszone odbicie mocy i zagrożeń przypisywanych strukturze społecznej" (s. 150) oraz różnorakich procesów dokonujących się „w sferze ciała politycznego" (s. 162). Szczególną rolę w owym somatycznym imaginarium odgrywają obrzeża ciała, jego otwory, z których wydobywają się wszelkie „substancje marginalne" (s. 155), symbolizują one bowiem „szczególnie wrażliwe punkty" (s. 155) struktury społecznej. Artystyczne wykorzystywanie symboliki związanej z wydobywającymi się z tych otworów substancjami może, zdaniem Douglas, odzwierciedlać albo brak dbałości o własne granice, a więc także o własną tożsamość, wyrażający się ostentacyjnym, obscenicznym i prowokacyjnym eksponowaniem cielesnych „obrzeży", albo też lęk przed napierającą zewnętrznością i podświadome pragnienie wzmocnienia czy choćby tylko zdefiniowania własnych granic. Wydaje się, że w przypadku Różewicza obie interpretacje są możliwe do zaakceptowania i nie wykluczają się wzajemnie. Dobrze bowiem obrazują ambiwalentny stosunek poety zarówno do współ-

Umarłem dawno. Żyłem pośmiertnie. Bez twarzy. Pamiętam, że bez przerwy pisałem. Mówiono wtedy o cudownym rozmnożeniu talentu. A to był sztuczny period. Zostałem oszukany przez pochlebców. Ta krew, która płynęła, była cudza. Ja tylko wydalałem z siebie obrazy i słowa (PdWA, 237).

Pisanie przypomina tu czynność „wydalniczą", mechaniczną, negatywną, bliższą śmierci niż życia. „Wiersz – jak pisał Jacek Gutorow – staje się pustym znakiem, biologicznym impulsem pozbawionym sensu, zbiorem automatycznych, bezwiednie powtarzanych tików. A więc śmiercią"[34]. Pisanie okazje się zatem w ujęciu Różewicza czynnością głęboko ambiwalentną – ukazywaną poprzez nakładające się na siebie i przenikające się wzajemnie obrazy rodzenia, krwawienia i wydalania. W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* porównane zostaje wprost do procesu wypróżniania, defekacji; wiersze nazwane są „odchodami natchnienia i wyobraźni" (III, 283). Własne słowa odczuwane są na sposób fizjologiczny jako integralna, „organiczna" część życia – w wymiarze najdosłowniej biologicznym – zarazem jednak jawią się jako ciało obce („Czy poezja znajduje się w tobie jak ciało obce?" – pyta sam siebie Różewicz [III, 278]), którego trzeba się pozbyć, które należy wydalić na zewnątrz. Cudze słowa mogą być pożywnym pokarmem – jak słowa Mickiewicza przyrównane do chleba, „który żywi i zachwyca" (*Chleb*, VIII, 29) – ale potrafią także przyprawić o mdłości i niestrawność, wywołać ociężałość, wypchać wnętrze człowieka obcą materią, od której ten nie potrafi się uwolnić. „Było to w połowie stycznia 1962 roku. Tego dnia siedziałem kilka godzin w czytelni Klubu Książki i wyszedłem na ulicę oszołomiony. Zjadłem tyle zadrukowanego papieru, tyle różnych słów, że byłem ociężały jak po obfitym obiedzie" (*Towarzysze broni*, PdWA, 255). Słowa mogą również zatruć organizm, zanieczyścić go i zainfekować („Moje wnętrze jest zanieczyszczone odchodami literackich tchórzy i impotentów"; III, 281).

Relacje między ciałem a słowem, ukazywane przez Różewicza głównie za pomocą metaforyki organicznej, odwołującej się do dwóch czynności – prokreacji i wydalania – oddają (także poprzez jawnie skatologiczną i abiektalną formę obrazowania) dwuznaczny charakter tego związku, w którym objawia się głęboka ambiwalencja Różewiczowskiego stosunku do problematyki

czesnej mu cywilizacji konsumpcyjnej, jak i do poddanego presji owej cywilizacji ludzkiego ciała, stanowiącego jej spektakularny, pomniejszony model.

[34] J. Gutorow, *Zamiast posłowia* [w:] T. Różewicz, *Znikanie*, wybór i red. J. Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2015, s. 12.

cielesności. Daje to pewne pojęcie o skali trudności, jaka wiąże się z odpowiedzią na pytanie o charakter i naturę Różewiczowskiej bio-poetyki zarówno w kontekście świadomie konstruowanej przez poetę biografii twórczej, jak i w perspektywie całościowego projektu artystycznego, który na tle polskiej tradycji artystycznej przełomu lat 60. i 70. jawi się jako jedyny w swoim rodzaju, oryginalny model postrzegania i konceptualizowania ludzkiej cielesności. Awangardowy, materialistyczny optymizm, wyrastający jeszcze z tradycji Peiperowskiej, reprezentowany na przykład przez Juliana Przybosia czy Annę Świrszczyńską, przełamuje się w ten sposób w negatywnej waloryzacji cielesności, ujmowanej w perspektywie egzystencjalno-społecznej, którą można znaleźć w tamtym okresie w twórczości tak różnych poetów, jak Aleksander Wat, Stanisław Grochowiak czy Rafał Wojaczek. Dla Różewicza poezja/słowo nie jest azylem dla ciała, które mogłoby znaleźć w nim schronienie przed presją zewnętrznych, negatywnych uwarunkowań. Ciało nie tylko nie dostępuje żadnej formy zbawienia poprzez słowo, nie ulega idealizującej sublimacji czy „dematerializacji", ale niejako zaraża swoją materialnością i biologiczną nietrwałością poezję, która staje się przez to inną, być może intensywniejszą formą cierpienia ciała, dzielącą jego słabości i nędzę, a przede wszystkim przypominającą – za sprawą owego procesu wzajemnego przenikania i przeistaczania się języka i materii – o wspólnej im właściwości, jaką jest śmiertelność i ostateczny rozpad. Ciała i słowa.

Summary

Body in a Poem – Body of a Poem: Towards the Bio-poetics of Różewicz

I use the category of bio-poetry with respect to the works of Tadeusz Różewicz in order to investigate the transition zone between variously presented and defined areas of biography and poetics. In my search for non-dualistic ways of expressing the mutual relationship between these two orders, I focus primarily on the physical dimension associated with, on the one hand, the biological, somatic aspect of existence, and, on the other, the language organically associated with the author. In my discussion, I refer primarily to meta-literary evidence from Różewicz himself, dating from the late 1960s and early 1970s, to outline an emerging project of his bio-poetics. This article deals with the presence of body themes in the poetry and the concept of a strong, organic relationship between the body and the word, presented by Różewicz mainly through physiological metaphors. Drastic forms of imaging reflect the ambiguous nature of this relationship, showing deeply ambivalent attitude of the poet to the issue of corporeality.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

Różewicz T., *Kilka słów o noweli „Moja córeczka"* [w:] tegoż, *Margines, ale…*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.

Różewicz T., *Posłowie* [w:] tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, PIW, Warszawa 1995.

Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, PIW, Warszawa 1971.

Różewicz T., *Utwory zebrane*, t. I–X, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003–2006.

Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011.

Literatura przedmiotowa

Agamben G., *Nagość* [w:] tegoż, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

Bauman Z., *Płynne życie*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Czapliński P., *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki* [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.

Douglas M., *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007.

Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.

Featherstone M., *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. I. Kurz [w:] *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder i in., wstęp M. Szpakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Franczak J., *Maszyny antropologiczne w dramatach Różewicza* [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014.

Gutorow J., *Zamiast posłowia* [w:] T. Różewicz, *Znikanie*, wybór i red. J. Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2015.

Łebkowska A., *Somatopoetyka* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012.

Łukasiewicz J., *TR*, Universitas, Kraków 2012.

Nycz R., *Sylwy współczesne*, wyd. II, Universitas, Kraków 1996.

Pietrych K., Pietrych P., *Zagłada Żydów we wczesnej poezji Różewicza* [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa 2014.

Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Universitas, Kraków 2002.
Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.
Żukowski T., *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000.