

Dariusz Szczukowski

Uniwersytet Gdański

Do kresu nocy. Tadeusza Różewicza podglądanie śmierci

Abstract

To the end of the night. Tadeusz Różewicz's peeping of the death

In my article I analyse Tadeusz Różewicz's poems, which reflect the author's anxiety concerning the upcoming death. Writing about death, the poet reaches for the motif of night and dream. He writes about the dead visiting him and appeals to the Orphean motifs.

I analyse two poetic descriptions in greater detail: *** *Przedzierałem się przez ten sen* oraz *** *wicher dobijał się do okien*. The former one is connected with the death of mother. In Różewicz's poetry the death of mother becomes an obsessive image which foreshadows his own death, a place of experiencing the limit of poetry itself. The latter is an evidence of the old poet's fear of death. Death in Różewicz's works is reflected both as a horizon of life, and of poetry. A poem understood as the "preview of death" is a neverending effort made in the name of life.

Słowa kluczowe: Różewicz Tadeusz, sen, śmierć, mit orficki

Keywords: Różewicz Tadeusz, dream, death, Orphic myth

Tadeusz Różewicz szczególnie w ostatnich tomach pisze o dręczących go niepokojach związanych z nadchodzącą śmiercią. Poeta, pisząc o śmierci, a więc o tym, co niewidzialne, niewyobrażalne czy całkiem Inne, sięga po sceneryę nocy, w której prawa i reguły postrzegania przestrzeni oraz czasu w kategoriach scalających i porządkujących zostają podminowane, a nici zszywające poszczególne elementy w jeden gładki wzór rwą się i pękają. Co prawda „żywiol” nocy na nowo skleja te elementy, tworzy jednak układan-

kę, w której wszystko jest nie na swoim miejscu. Przez nią zaznacza swoją obecność bolesna, wywłaszczająca z poczucia „bycia u siebie” rzeczywistość, skazująca podmiot na niepokój i drżenie, na dotkliwą, nie do zapomnienia „realność” traumy¹.

„Bezsłoneczna praca”

W wierszu *Nad wyraz*, podejmującym problemat pisania po Auschwitz, napisanym w formie bolesnego *soliloquium*, na pytanie zadane sobie: „Co ty robisz / wyszły z ciemności / Czemu nie chcesz / w pełnym świetle żyć” bohater wiersza odpowiada: „Wojna się we mnie otwiera / powieka / miliona rozpadłych lic”² (P1, 325). Pamięć o wojnie powraca na zasadzie bolesnego wtętu. Poeta, pochwycony przez „traumatyzujące” spojrzenie umarłych, ustanawia swoją twórczość wobec nieżyjących. Chce oddać im sprawiedliwość:

Składam słowa
dźwigam swój czas

Już tak długo
twa bezsłoneczna praca
trwa

(P1, 325)

Poezja rozumiana jako „bezsłoneczna praca” staje się figurą autonarracji, rządzącej się logiką braku, przesunięcia. W wierszach Różewicza „ja” staje się sceną, w której to, co najbardziej tożsame, wewnętrzne, jest już przemieszczone. To kruche „ja” poetyckie musi zmagać się z bolesną nieobecnością, utratą i własnym pragnieniem samostanowienia.

Bezsłoneczna praca to praca kreta. Czesław Miłosz pisze, że Różewicz: „ryje w czarnej ziemi / jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem”³. Autor *Niepokoju* odpowie zresztą w *Elegii* napisanej po śmierci Miłosza ironicznym, utrzymanym w żartobliwym tonie wierszu:

¹ R. Nycz określa twórczość Różewicza jako „traumatyczną”: która „w swej istotnej części żywi się urazami (bez względu na to, czy są one wynikiem wydarzeń historii powszechnej czy intymnej, osobistej); najlepsze zaś jego utwory zawdzięczają swą niezwykłą siłę i skuteczność oddziaływania transpozycji zasad urazowej struktury na zasady własnej poetyki”. R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”* [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 202. T. Kunz zauważa, że dla Różewicza poezja to synonim tego, co w języku, w słowach, w wierszu uchyla się wyrażeniu, a mimo to domaga się wyrażenia, nawiedzając pamięć lub świadomość w postaci braku, śladu, nieobecności, cienia”. T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 111.

² W pracy stosuję następujące skróty: P1 – *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, P2 – *Poezja*, t. 2, Kraków, 1988, P4 – *Poezja*, t. 4, Wrocław 2006.

³ Cz. Miłosz, *to*, Kraków 2002, s. 78.

za pięć dwunasta!
pytam siebie
kiedy napiszesz Elegię
o winie i chlebie

chciałem się wykręcić rymem
i odpowiedzieć „w niebie”
ale ze wstydu zapadłem się
w ziemię

od tego czasu żywot pędzę kreta
i nie pamiętam
co to śpiew
wino i kobieta

te czarne kopczyki
na zielonej łące
to jedyne pamiątki
po pracy bez końca
to moje pomniki tęskniące do słońca
[...]
Ty zmarłeś więc nie pytasz
co ze mną? pewnie odrzucę starą
formę szatę
i z Orfeusza zmienię się
w łopatę

(P4, 381–382)

Różewicz podejmuje grę z określeniami nadanymi mu przez Miłosza. Wpisuje je w ramy, z jednej strony, lektury poezji Friedricha Hölderlina, a z drugiej – tradycji orfickiej, którą podjął Miłosz w poemacie *Orfeusz i Eurydyka*. Ironiczna przemiana Orfeusza w łopatę, zamieniająca mitycznego śpiewaka w grabarza, jest znakiem sytuowania poezji po stronie milczenia jako źródła poetyckiej mowy. Celem poezji nie jest więc próba odzyskiwania utraconego świata, ukochanej osoby, lecz pamięć o niej.

W wierszu *wrota śmierci* poświęconym Henrykowi Beresce Różewicz odwróci dramaturgię antycznego mitu. To Orfeusz umiera, a Eurydyka oplakuje śmierć ukochanego:

szczęśliwy kto umiera
we śnie
trzymany za rękę
przez Eurydykę
która jest śmiertelna
i płacze bo musi dalej
żyć sama

(P4, 384)

Dla Różewicza sam akt pisania naznaczony jest jakąś pierwotną nieuczciwością, dlatego mit orficki pozostaje dla poety jedynie wytwarzaniem na wół pocieszających obrazów i tak skazanych na klęskę. Heroiczny wysiłek Orfeusza, jego katabaza w poszukiwaniu ukochanej nie znajduje u Różewicza zrozumienia. Umieranie jest tutaj sferą śmierci niewyobrażalnej, do której mit nie ma dostępu. Śmierć Orfeusza jest klęską poezji, słowa, ale jest też – mimo wszystko, mimo całego bólu – zwycięstwem życia. Cierpienie Eurydyki nie zamienia się w piękno poematu, pozostanie bez możliwości wypowiedzi, poza słowem i pieśnią – milczące i wieczne.

Różewiczowskie przyglądanie się kulturowym i językowym wyobrażeniom śmierci nieprzypadkowo łączy się z postacią Orfeusza – symbolu doświadczenia poetyckiego.

Joanna Kisiel trafnie zauważa:

Przeznaczeniem Orfeusza pokolenia Kolumbów jest także wędrówka przez mrok, nasłuchiwanie głosów i bytowanie w bliskości umarłych. Spełnia się ono jednak bez jakiegokolwiek udziału jego woli. Bohater wierszy Różewicza nie wyruszy przecież w zakazaną podróż w krainę śmierci, nie zakłóci niewzruszonego spokoju zmarłych, lecz stanie się obiektem ich ataków. [...] Poetyckie słowo nie przywróci do życia, choćby na chwilę, cieni umarłych, bo ich natrętna obecność towarzyszy poecie nieustannie. Jest palącą sprawą jego sumienia⁴.

Postać tę przywołuje Różewicz wprost w *Równinie*.

„Poeta mówi, że za Orfeuszem
szły drzewa, morskie fale i kamienie...”

W nocy leżę
z twarzą w ciemności
i ciężar twojej głowy
na sercu czuję
ciężar głowy lodowej
czy ptaka co odleci
zapytuję
kto za mną idzie

Nikt nie odpowiada
pytam z lękiem raz wtóry
Kto za mną idzie
słyszę Jaka cisza dzwoni
czy mieszkam w wielkim

⁴ J. Kisiel, *Bezsensowność Różewicza* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 416. O umarłych nawiedzających bohatera Różewiczowskich wierszy w kontekście Freudowskiego mitu totemicznego pisze J. Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacques'a Lacana i Melaniei Klein*, Warszawa 2004, s. 82–93.

dzwonie bez serca
pytam po raz trzeci
kto za mną idzie

Słyszę łzy
które płyną w nocy
z oczu zamkniętych
i nie usniemy
(*Równina*, P1, 284–285)

Podmiot wiersza ustanawia się wobec umarłych, nawiedzających poetę jako coś radykalnie nieuchwytnego, ale też i nieuniknionego. Władza mitycznego poety i jego pieśni nad światem zostaje zestawiona z bezradnością człowieka, zanurzonego w samotności nocy. Pytania retoryczne, pełne lęku „kto za mną idzie” są jedyną możliwą formą pieśni Różewiczowskiego Orfeusza, mówią o jego lęku i poczuciu winy. W wierszu nie ma miejsca na spojrzenie Orfeusza, które jest z gruntu niepotrzebne i bezzasadne, gdyż jak mówi poeta: „Odkładam pióro / i oddech wstrzymuję / gdy nocą słyszę kroki / i zamykam oczy / które widziały nazbyt wiele” (P1, 289). Orfeusz Różewicza nie tyle patrzy, ile nasłuchuje, skazany jest na widmowe odgłosy ciszy.

Widzieć zbyt wiele – to widzieć śmierć innych, mieć świadomość jej nieodwracalności i jednocześnie stać się martwym. Różewicz inscenizuje więc własną śmierć, odtwarza moment depresyjny. Akt pisania jest co prawda z gruntu niedorzeczny, ale jego zaniechanie jest pograżeniem się w niemotę melancholii⁵.

Twórczość Różewicza staje się odpowiedzią wobec umarłych. Martwi nawiedzają poetę w snach, mając swoje tajemnice. Spojrzenie umarłych jest tym, co radykalnie wykorzenia podmiot, odbiera mu umocowanie w byciu: „Umarli widzą nasze usta/ roześmiane od ucha do ucha / umarli widzą nasze / trące się ciała [...] Umarli liczą żywych umarli nas nie zrehabilitują” (P1, 407).

Jak pisze Hans Belting: „Zmarły zawsze jest już nieobecny, śmierć jest już nieobecnością nie do zniesienia, chce się ją zatem wypełnić obrazem, aby można ją było znieść”⁶. W wierszach Różewicza nocne widzenie jest nie tyle próbą oswojenia śmierci, ile jej „powrotem” w postaci obrazu nawiedzającego podmiot. To nawiedzenie prowadzi do odczucia głębokiego lęku i odrętwienia. Przypomina o śmierci, rozstraja podmiotowość, spycha w obszar winy i szaleństwa:

⁵ J. Kristeva pisze: „Dla tych, których melancholia pustoszy, pisanie o niej ma sens jedynie wtedy, gdy wypływa z samej melancholii”. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 5.

⁶ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 173.

Krzyczałem w nocy

umarli stali
w moich oczach
cicho uśmiechnięci

ostrze z ciemności
wchodziło we mnie
zimne martwe

otwarło
moje wnętrze
(P1, 382)

Łagodność umarłych jest iluzoryczna. Czasownik „stali” łączy się znaczeniowo z ostrzem, na zasadzie paronomazji – ostrze może być stalowe. Znosi granicę, rozsadza stabilność podmiotu, ale też i rozbija sam obraz, prowadząc do bolesnego dosłownego rozdarcia powierzchni ciała. W ten oto sposób doświadczenie nocy jest doświadczeniem granicy, lecz także i nagiej przemocy.

Ciało Różewicza staje się zatem miejscem artykulacji „traumatycznych” wizji. Otwartość ciała zrywa narrację, krzyk przerażenia wynika z zetknięcia się z bolesną obcością śmierci, która jest przywoływana przez kategorię ciemności. Być martwym to dla Różewicza być ślepym i otwartym (zranionym) ciałem.

Dochodzi więc tutaj do zaburzenia podstawowej zasady tożsamości, którą Freud określił pierwotnym narcyzmem. Według Freuda, konstrukcja „ja” nie tylko łączy się z projekcją własnego ciała, ale jest tożsama z powierzchnią ciała: „Ego ma przede wszystkim charakter cielesny, jest ono nie tylko istotą powierzchniową, lecz wręcz projekcją powierzchni ciała”⁷. Obraz siebie jako całości jest koniecznym etapem kształtowania podmiotu, a w tym przypadku zostaje zniesiony.

W tomie *I coś z tego, że we śnie* Różewicz zamieszcza cztery wiersze, które w tytule mają słowo *depresje*⁸. W jednym z nich stan przebudzenia jest dla poety „momentem depresyjnym”, powiązany z poczuciem obcości ciała, które nie tworzy jednorodnego *compositum*:

przebudzony dotykam
mojego ciała
twarzy
miejsc obolałych w pamięci

⁷ Z. Freud, *Ego i id [w:] idem, Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 71.

⁸ W *szarej strefie* Różewicz przytacza słowa Antoniego Kepińskiego: „Świat depresji jest światem monochromatycznym / panuje w nim szarość lub całkowita ciemność // w szarości depresji wiele spraw przedstawia się / inaczej niż w normalnym oświetleniu” (P4, 126).

dotykam skóry

dotykam obcego ciała

przecieram oczy
 ale nie chcę ich otworzyć
 otwieram
 wstaję ale leżę wstaję dzień
 [...]
 ruszam idę ale nie do siebie
 (*depresje* II, P4, 354)

Poeta mówi z wnętrza depresji. Pisanie byłoby w tym momencie próbą scalenia, pojmowaną jako praca żałoby. W utworze *Wiersz pisany o świecie* poeta inscenizuje sam akt pisania:

Piszę ten wiersz
 w szarości miękkiej
 w ciszy bez światła
 jak w rosnącej
 kuli pleśni
 (P2, 165)

Kategoria szarości dotyczy, z jednej strony, przechodzenia nocy w dzień, a z drugiej – może też wskazywać na „stan” świadomości piszącego, sam moment twórczego napięcia. Szarość świata i kula pleśni odsyłają też do granicy mowy, modernistycznego kryzysu języka.

Przejście z nocy do dnia poeta rejestruje jako metamorfozę kartki: „papier / bezbarwny / pod moją ręką / bezdrzewny bezkresny / rozwidnia się” (P2, 165). Różewicz rejestruje więc przejście z niewidzialności do tego, co widoczne. Jednak spojrzenie poety jest zaburzone, świat żywych zostaje przefiltrowany przez świat umarłych, to ta „zakłócona” perspektywa nie pozwala na zadomowienie się w porządku dnia. Umarli: „są / przezroczyści / widzę przez nich / wielkie miasta Usta / stół książkę dzban / żółty kwiat / słyszę śmiech / zanikają // to znów gęstnieją / zarastają świat” (P2, 165).

W wierszu *Na wyspiańską nutę* Różewicz problematyzuje sam sposób widzenia i postrzegania marzenia sennego:

w snach widzę tłum
 co do mnie idzie

w snach widzę coraz więcej ludzi
 mówią krzyczą

(P4, 225)

W przytoczonych strofach kategoria widzenia zakłada pewien dystans, który zostaje jednak zmniejszony. Natłok obrazów staje się jednocześnie natłokiem dźwięków. W dalszej części wiersza Różewicz sięga po dobrze zadowiony w literaturze motyw rozmowy ze zmarłymi. Tutaj jednak ta rozmowa jest jednostronna. Poeta milczy: „w snach mówią do mnie / zmarli żywi / słowo po słowie / się rozpada” (P4, 225). Rozpad słowa jest jednocześnie odrwaniami od świata, od porządku symbolicznego, to figura utraty sensu, którego gwarantem byłoby scalające spojrzenie. Ślepotą jest ślepotą ostateczną:

do pustych oczu
wchodzą kwiaty
do oczodołów
wchodzi ziemia
zdmuchuję gwiazdy powiekami
słucham jak serce dzwonu pęka

słyszę jak Wawel się kołysze
usypia naród

(P4, 225)

Zwróćmy uwagę na rytmizację wypowiedzi. Cztery wersy pierwszej z cytowanych wyżej strofoid, w których pojawia się obraz śmierci, mają kolejno po pięć i cztery sylaby w wersie. Poeta, wykorzystując przerzutnię, tnie frazę. Trzy następne wersy, w których „ja” zaznacza swoją obecność, są dłuższe – mają po dziewięć sylab. W nich figura śmierci zostaje złagodzona poprzez wydłużenie wersów. Fraza „słyszę jak Wawel się kołysze” poprzez rym wewnętrzny i onomatopieję wzmacnia łagodzący ton wiersza. Jednak ostatni wers znowu, nie tyle przez znaczenie, ile przez liczbę sylab zbliża się do porządku śmierci (5 sylab).

Śmierć kogoś drugiego nie tylko przypomina mi, że także muszę umrzeć – *jest ona po trosze moją własną śmiercią*. Jest moją śmiercią tym bardziej, im bardziej ten drugi był dla mnie kimś niezastąpionym. Oplakując kogoś, oplakuję także siebie samego, a mówiąc ściślej, przeżywam śmierć kogoś drugiego jako radykalną nieobecność: „przeżywam także nie moją własną śmierć, ale własne umieranie”⁹.

Te słowa francuskiego tanatologa, w których wybrzmiewa echem Freudowski namysł nad melancholią i żałobą, zarysowują interesującą perspektywę antropologiczną. Pytają o sposób „przeżywania własnego umierania”. Aby móc „przeżywać” własne umieranie – mówi Thomas – potrzebne jest medium drugiego, którego już nie ma.

⁹ L.V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, przeł. J.M. Godzimirski [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 170.

W imaginariu Różewiczowskim śmierć matki staje się takim obsesyjnym obrazem, który też zapowiada własną śmierć, miejscem doświadczenia graniczności samej poezji. Wobec matki Różewicz kształtuje swą poetycką tożsamość, co szczególnie zostaje zaakcentowane w autobiograficznym tomie *Matka odchodzi*. W wierszu *** *Przedzierałem się przez ten sen* czytamy:

Przedzierałem się przez ten sen
ciężko
do przebudzenia
w strumieniach ciepłych
łez słów
szła do mnie matka
Nie bój się jesteś w ziemi mówiłem
nikt ci już krzywdy nie zrobi nie zrani nie dotknie
matka z tamtym strachem
tuliła się do mnie
nie bój się jesteś w ziemi
jesteś we mnie nikt cię nie dotknie
nie poniży nie zrani
przedzierałem się przez ten sen ciężko
przede mną stał Cień

(P2, 382)

Obraz poetycki powstaje w wyniku naruszenia granic: snu i jawy, ciała matki i ciała syna, w końcu – życia i śmierci. Te wszystkie trzy poziomy się przenikają. Przestrzeń snu jest tutaj domeną „zbliżania” syna i matki, rozumianą w sensie powrotu do ciała matki, do własnego początku. Sama przestrzeń języka staje się medium obecności. Frazę „w strumieniach ciepłych / łez słów” można czytać jako próbę przekroczenia symbolicznej funkcji języka, neantyzującej rzeczywistość. Bliskość cielesna, budująca przestrzeń bezpieczeństwa, zostaje podkreślona także przez archetypiczną figurę ziemi, odsyłającą do motywu grobu, który ma tutaj zdecydowanie pozytywną konotację: to figura matczynego łona. Poeta, utożsamiając się z żywiołem ziemi, staje się matką swej matki („jesteś w ziemi / jesteś we mnie”).

W wierszu Różewicza cień staje się swoistym medium nieobecności ukochanego ciała matki. Belting zauważa:

Cień zarówno potwierdza istnienie ciała, jak i oznacza pozbawienie ciała; jest zarówno indeksem ciała, jak i – jako chwilowy i zmienny fenomen – jego negacją; rozmywa stałe kontury i rozpuszcza substancję ciała¹⁰.

W wierszu Różewicza cień jest znakiem niemożliwej do zasypiania otchłani nieobecności, której nie da się pokonać przez dotyk, podobnie jak zresztą powtarzająca się w formie niepokojących repetycji fraza „oczy matki spoczy-

¹⁰ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 234.

wają na mnie” w tomie *Matka odchodzi*. Cień jest granicą, nie ma w nim żadnego odniesienia do ciała matki, zatrzymuje na sobie.

Andrzej Skrendo stwierdza:

„Cień” to zatem „coś” wielorako chwiejnego, coś umiejscowionego na granicy – a nawet będącego samą granicą, nazwą na jej doznanie. [...] „Cień” [matki] to „byt”, który nie jest bytem, lecz nie jest również niebytem [...] „Cień” to jakby odcisnęty ślad bytu w niebycie, krąg na powierzchni nicości¹¹.

Cień byłby zatem pamięcią o ciele matki i jej pragnieniu, ale też i figurą zdrady matki, odrywania od niej, odnalezienia mowy, w której podmiot mógłby w żalobnym geście oplakiwać utratę i odzyskiwać język.

„Usta pełne piachu”

Podczas gdy wiersz *** *Przedzieralem się przez ten sen* mówił o śmierci Innego – matki, to utwór *** *wicher dobijał się do okien* jest projekcją dotyczącą śmierci własnej. Tematem wiersza jest niepokojący i rozdzierający świadomość sen:

wicher dobijał się do okien

budził

sny pajęczyny majaczenia

niebo było miedziane

trawa granatowa

ołowiana

czarna

zwierzę

mutant hieny i lisa

z pyskiem przy ziemi

węsząc

sunęło w gęstniejącą ciemność

na granicy snu

i jawy pomyślałem

poczułem

że to ja jestem

¹¹ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury, Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 151.

biegnę w stronę cmentarza
grobu

z brzuchem pełnym kamieni
ciemne zwierzę
pod czerwonym niebem
biegnę coraz szybciej
choć wiem, że tam czeka
na mnie dół

układam się do snu
otulam kocem
biegnę leceć

nie zatrzymam tego biegu

budzę się
z ustami pełnymi
piachu
noc z 16 na 17 stycznia 1992 r.¹²

Sam poeta decyduje się na podjęcie pracy interpretatora własnego snu, próbującego nadać sens ujawniającym się sennym obrazom. Rozpoznanie Różewicza jest gestem na wskroś wizjonerskim, rozszyfrowującym znaki nadchodzącej prywatnej katastrofy.

Sen staje się figurą destabilizacji podmiotu. Spojrzenie podmiotu jest rozszczerzone. W ramy widzialności zostaje wpisana niemożliwość wizualizacji własnej śmierci. Poeta buduje przestrzeń nocną nie tylko z niepokojących obrazów, ale też i dźwięków, paronomazji, rymów wewnętrznych („sny / pajęczyny”) onomatopej („sunęło w gęstniejącą ciemność”), w których słowa zaczynają tracić swoje pierwotne konotacje, budując nowy porządek znaków. Już pierwsza fraza buduje „niesamowity” charakter sceny, rozgrywający się na poziomie języka.

Krajobraz zarysowany w wizji sennej zostaje zredukowany do kilku elementów: nieba, trawy i zwierzęcia biegnącego w ciemność, barwy – sprowadzone do ciemnej tonacji. Ryszard Przybylski zauważa, „iż ten przerażający krajobraz jest swego rodzaju metonimią. Z umysłu człowieka świadomość umierania została przerzucona na świat”¹³. Poeta kreśli obraz ontologicznie chybotliwy, pozbawiony jakichkolwiek punktów odniesienia.

¹² Wiersz cyt. za: T. Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 86–87.

¹³ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 109. Interesująco czyta ten wiersz Grażyna Sztukiecka, ustawiając swoją lekturę wobec propozycji interpretacyjnej Przybylskiego. Zob. G. Sztukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Rymkiewicza*, Warszawa 2011, s. 86–97.

Różewicz inscenizuje pracę świadomości, interesuje go moment splotu racjonalności, trybów wyjaśniania oraz interpretacji tego, co w fantazmatycznym obszarze niepokojące i destabilizujące. Granica snu i jawy jest pytaniem o status podmiotu, który Różewicz dookreśla za pomocą figur *ratio* i tego, co pozaracjonalne. Znaczenie czasownika „poczułem” zbliża się do określenia charakteryzującego zachowanie zwierzęcia, „które węsząc / sunęło w gęstniejącą ciemność”. W tym wypadku owo czucie nie ma nic wspólnego z romantycznym poznaniem wewnętrznym, otwierającym mistyczne regiony ducha, lecz byłoby po stronie ciała, zwierzęcości, nie-wiedzy bliższej światu niż rozum. W konstrukcji podmiotu tego wiersza ważne miejsce zajmuje także figura kamienia, destabilizująca porządek wewnątrz / zewnątrz, ludzkie / nieludzkie. Można ją czytać jako stan martwoty podmiotu, jego wewnętrznej „krypty”, powstałej w wyniku zetknięcia się z rzeczywistością. Ta figura kamienia się uzewnętrznia, powraca w figurze grobu, którego synonimem może być kamienny nagrobek.

Niepokojące zwierzę o hybrydycznej konstrukcji Różewicz paradoksalnie oswaja przez tryb utożsamiający, budowany na zasadzie analogii: zwierzę sunące w „gęstniejącą ciemność” staje się dla poety figurą jego własnego podążania „w stronę cmentarza / grobu”. Cmentarz i grób tworzą przestrzeń śmierci „u-domowionej”, zrytualizowanej przez praktyki, symbolicznej. Jednak następna strofoida osłabia to oswojenie śmierci, powraca do gęstniejącej ciemności. Dół – w przeciwieństwie do figur cmentarza i grobu – wskazuje na nie-ludzki charakter śmierci, jest ona radykalnie inna, niepozwalająca się obramować w rytuały pogrzebowe.

Lustrzana struktura widzenia umożliwia w końcu przyjrzenie się zwierzęcym postaciom i szukanie w nich dziwnego (niesamowitego) utożsamienia, zatarcia różnicy między tym, co zwierzęce, a tym, co ludzkie.

Maurice Blanchot zauważa:

We śnie śni siebie bezkres, a natarczywość tego, co nie ma końca, zawsze jest napomknieniem i czymś na kształt niebezpiecznego przywołania wszystkiego, co obojętnie trwa poza wszelkim początkiem. Tłumaczy to, dlaczego śnienie, i to w każdym człowieku, wyzwała niepamiętne archaizmy – poprzez drzemiące w nim dziecko sięga w głąb czasu do tego, co mityczne, dzięki¹⁴.

Pojawiające się wierszu Różewicza figury zwierzęce można rozumieć jako formułę archeologii podmiotu, poszukującego twardego rdzenia „ja” w anamnezie, której początek jest zamglony i z gruntu niepewny oraz chwiejny. Autor *Niepokoju* zaznacza w innym wierszu, że:

Poeta w czasie pisania
to człowiek odwrócony
tyłem do świata
do nieporządku rzeczywistości

¹⁴ M. Blanchot, *Sen, noc*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 47.

[...]

wynurzył się
wyszedł ze świata
zwierzęcego
na wędrownych piaskach
widać ślady jego ptasich
nózek

z oddali dochodzą jeszcze
głosy słowa
ziarnisty śmiech
kobiet

ale nie wolno mu
spojrzeć
za siebie

wyrzucony na powierzchnię
pusty ponieważ się
po mieszkaniu

[...]

jeszcze nie potrafi
odpowiadać
na najprostsze pytania
(*Poeta w czasie pisania*, P2, 420).

Akt pisania utożsamia poeta z bezradnością milczenia Orfeusza, naznaczonego jakąś nie do końca uświadomioną utratą.

W kontekście przywołanego wyżej fragmentu wizję senną Różewicza można rozumieć jako próbę dotarcia do źródła poezji – tym źródłem jest to, co nieczytelne, urazowe, ujawniające się w hybrydycznej konstrukcji zwierzęcia, metaforze „gęstniejącej ciemności”.

Zastanawia zarysowana w wierszu relacja jawa – sen. Fragment „układam się do snu / otulam / kocem / biegnę lecę / nie zatrzymam tego biegu”, który łączy się semantycznie z ostatnim zamykającym wiersz „budzę się / z ustami pełnymi / piachu”, jest metaforą trumny. Zасыpianie w tym wierszu można odnieść do frazeologizmu „zapadanie w sen”, które wiąże się z tym, co zwierzęce, i metaforyzuje śmierć. Odsyła też do skojarzeń związanych z matką („tulącą” dziecko do snu).

Trudno zakończyć wiersz traktować jako akt wybudzenia, raczej wskazuje ono na płynność przejścia z fantazji sennej do przebudzenia. Poeta próbuje uchwycić sam moment przekroczenia tej granicy, który okazuje się śmiercią

obrazu i śmiercią słowa. Przebudzenie, o którym mówi bohater wiersza, jest „śmiertelne”, boleśnie dotkliwe.

W strukturze utworów Różewicza słowo ujawnia swoje janusowe oblicze. Z jednej strony, pełni ono rolę terapeutyczną, próbującą wyjść z niebezpieczeństwa osunięcia się w niemotę, ale z drugiej – zanurzone jest w tym, co opiera się logice reprezentacji i zakłóca pracę świadomości. W analizowanym wierszu mamy prowadzoną „spójną” opowieść – od ekspozycji do wyrazistej kody. Narracja utworu jest jednak „podziurawiona” przez światło różnej wielkości między poszczególnymi frazami, liczne przerzutnie, cięcia frazy spawalniające rytm wypowiedzi, które „zawieszają” tryb narracyjny, wyznaczają granice słowa. W utworze tym, co traumatyzuje, i tym, co najbardziej rzeczywiste, jest sen. To w nim ujawnia się bolesna prawda o śmierci.

Koda

W wierszu o znaczącym tytule *budzik*, a więc nawiązującym do naszych refleksji o granicach snu i jawy, pojawia się takie oto sformułowanie:

a ja jestem ten co pisze żyje
żyje i znowu piszę
(P4, 144)

W pierwszym wersie „ja” istniejące utożsamione zostaje z aktem pisania i życiem. Różewicz stapia ze sobą te dwa porządki. Pisanie byłoby zatem próbą porządkowania życia, objęcia własnej egzystencji, ale też i próbą zmagania się z pęknięciami bycia, własnym lękiem. Wers „żyję i znowu piszę”, mimo wykorzystania spójnika „i”, zdaje się różnicować oba porządki. Pisanie przynależy do sfery umierania. W pisaniu Różewicz ustawia się wobec śmierci, wobec nicości, o której życie chciałoby zapomnieć.

W tym kontekście słowa Różewicza

„życie ma sens tylko dlatego
że musimy umierać”

życie wieczne
życie bez końca
jest byciem bez sensu
światłem bez cienia
echem bez głosu
(ostatnia rozmowa, P4, 232)

nabierają mocnego wydźwięku. Śmierć jawi się zarówno jako horyzont życia, jak i poezji. W sformułowaniu „bycie bez końca” słychać echo lektury Emmanuel Lévinasa, którego myśl wykorzystuje Różewicz przeciw Heideggerowi.

Dla Lévinasa bezosobowe *il y a* to niekończące się monotonnie pomrukujące istnienie pozbawione śmierci, a więc także sensu. Różewicz mógłby powiedzieć za żydowskim filozofem: „Być bytem czasowym, to jednocześnie być ku śmierci i mieć jeszcze czas, być przeciwko śmierci¹⁵. Wiersz pojęty jako „podglądanie śmierci” to niekończący się wysiłek podjęty w imię życia.

¹⁵ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 283.