

Tomasz Kunz

Uniwersytet Jagielloński

Różewicz. Nekrografie

Abstract

Różewicz. Necrographies

The article deals with the phenomenon of an insistent and recurring interrelation between the living and the dead in Tadeusz Różewicz's works. This motif – strictly connected with the generational and individual trauma of war experiences – manifests itself not only in the symbolic forms of memoirs and recollections, but also through the visions of physical, all-too-real presence of profaned, unburied dead bodies, taking revenge on the survivor tormented by ambivalent feelings of guilt and shame. All this leads to the emergence of the spectral 'un-dead' in Różewicz's poetry. The analysis of this phantasmatic figure in the complementary – anthropological and poetological – perspectives becomes the main subject of the article.

Słowa kluczowe: Różewicz Tadeusz, nekrografia, wojna, śmierć, trup

Keywords: Różewicz Tadeusz, necrography, war, death, corpse

Jedną z najbardziej zastanawiających i osobliwych cech pisarstwa Różewicza, potwierdzoną przez wyjątkowo liczne świadectwa tekstowe, jest perseweracyjny motyw „obcowania z umarłymi”, któremu sam poeta dał bezpośredni wyraz w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, składając dość osobliwą jak na „realistę i materialistę” deklarację: „Wierzę w obcowanie żywych i umarłych w mojej poezji” (*Zamknięcie*, III, 97)¹. Zmarli przywoływani są w tytułach i dedykacjach wierszy (*Pamięci Stefana Otwinowskiego*, IX, 226–227; *Pamięci Kazimierza [Wyki] [Schodząc*, IX, 159]; *Pamięci Konstantego Puzyny [***Czas na mnie*, IX, 259]; *Pamięci Helmuta K[ajzara] [***Ukryłem*

¹ Wszystkie utwory Różewicza, jeśli nie zaznaczono inaczej, cytuję według wydania: T. Różewicz, *Utwory zebrane*, Wrocław 2003–2006, podając w nawiasie numer tomu (oznaczony cyframi rzymskimi) oraz numer strony (oznaczony cyframi arabskimi).

twarz w dłoniach..., IX, 204]), poeta poświęca osobne wspomnieniowe wiersze najbliższym: matce (**krzyknąłem na Nią...), ojcu (*Łódź, To się złożyło [1885–1977]*), bratu Januszowi, „towarzyszom broni, przyjaciołom z konspiracji i partyzantki” (III, 96), poetom i artystom, z którymi łączyły go więzi przyjaźni, ale także tym, których nie znał osobiście, a którzy stali się dla niego z jakichś względów szczególnie istotni: Kafce, Poundowi, Pasoliniemu, Tołstojowi, Gothemu, Rillemu... Szczególne miejsce zajmują w tej osobliwej galerii bezimienni zmarli i to właśnie oni staną się głównym przedmiotem moich dalszych rozważań.

Ten rozrastający się zbiór wierszy „dla umarłych” i „o umarłych” Różewicz przyrównuje w pewnym miejscu do „cmentarza”. „Rośnie – pisze – cmentarz wierszy, nagrobków, wierszy dla umarłych. Rosną te wiersze obok siebie jak mogiły” (III, 96); „Wspomnienia piętrzą się w coraz wyższe kurhany” (*Tożsamość (wspomnienie o Karolu Kuryluku)*, III, 78). Zastanawiające wyobrazenie wiersza-mogiły wydaje się sugerować, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż tylko poezją funeralną, lamentacyjną lub żałobną, służącą oplakaniu i ostatecznemu pożegnaniu zmarłego, oddaniu mu czegoś w rodzaju ostatniej usługi. Charakter owej usługi w przypadku poezji funeralnej ma zresztą nader dwuznaczny charakter, jeśli sięgnąć do łacińskiego źródłosłowu tego terminu, czasownika *funero, -are*, który oznacza zarówno „pogrzebać”, jak i „pozbawić życia”, co świadczyłoby o tym, że „upamiętnienie” zmarłych poprzez sztukę służy przede wszystkim ostatecznemu, symbolicznemu wyłączeniu zmarłego ze wspólnoty żywych, pozwalającemu na ponowne włączenie do niej żałobnika. Wiersz Różewicza nie jest jednak epitafium, wierszem nagrobnym, ale samym grobem, wierszem-mogiłą, w mogile zaś spoczywa nie „pamięć o zmarłym”, ale jego ciało, jego doczesne materialne szczątki. Ten osobliwy splot symbolicznego i materialnego wydaje mi się kwestią kluczową w zrozumieniu charakteru Różewiczowskich nekrografii, o którym decyduje przede wszystkim owa szczególna, fizykalna forma obecności zmarłych, której wypada poświęcić teraz nieco uwagi.

„W moim wyobrażeniu i odczuciu – pisze Różewicz – są umarli, którzy odchodzą w zaświaty szybko, i są tacy, którzy opuszczają nas wolno, z ociąganiem, niechętnie. Obcuja z nami po śmierci, pełni jeszcze życia, które nie stygnie [...]” (III, 95). „Jedni odchodzą szybciej, drudzy wolniej. Jedni zapadają się w ciemność, inni oglądają się, wracają w snach, rozmawiają z nami” (III, 97), „gromadzą się dokoła w snach i na jawie” (III, 96). Zmarli u Różewicza nie są więc tylko przedmiotem elegijnych wspomnień, ale aktywnymi podmiotami działania: „gromadzą się”, „wracają”, wszczynają rozmowy, „zanikają / to znów gęstnieją / zarastają świat” (III, 96). Ich obraz nazywa Różewicz „widowym i cielesnym” (III, 97). To „zmarli żywi” (*na wyspiąską nutę*, X, 225), nawiedzający poetę często bez jego woli i naruszający nie tylko ontologiczną granicę istnienia i nieistnienia, życia i śmierci, lecz także integralność samego podmiotu, granicę oddzielającą świadomość od tego, co wobec niej zewnętrzne. Różewicz na rozmaite sposoby stara się wyrazić tę

osobliwą koegzystencję: „Umarli zaludniają moje życie” (III, 78) – stwierdza we wspomnieniu o Karolu Kuryluku; w wierszu *budzik*, parafrazując formułę Heideggera, nazywa sam siebie „pasterzem umarłych” (*budzik*, X, 144, 145), a w *Domku* z tomu *Zielona róża* pisze o sobie: „Ja domek dla umarłych / znaleźli tu swoje / ostatnie schronienie” (*Domek*, VIII, 209). Wiersz-grób nie jest więc tylko, ani przede wszystkim wyrazem symbolicznej przemocy wobec zmarłych, która ma odesłać ich w zaświaty, ale odpowiedzią na ich wezwanie, niepozwalającą na uwolnienie się od straty i będącą źródłem nieustannie odnawiającego się braku, uniemożliwiającego ukonstytuowanie się spójnej, domkniętej świadomości, co najbardziej dobitnie przejawia się w obrazie wnętrza podmiotu jako otwartego grobu: „zostałem otwarty” – pisze Różewicz – „i zamieszkali / w zimnym / pustym / ciemnym” (VIII, 209).

Różewiczowskie nekrografie mają jednak także drugie, kto wie, czy nie bardziej intrygujące oblicze, które przejawia się w powracającej wielokrotnie w tej twórczości (zwłaszcza w początkowym jej okresie, obejmującym mniej więcej 15 lat) figurze „martwego życia”, wyrażającej się między innymi w formie bezpośredniego stwierdzenia: „jestem martwy”. Stwierdzenie to znajdziemy we wszystkich uprawianych przez autora *Niepokoju* rodzajach twórczości. „Umarłem, a oni tego nie widzą” – konstatuje Samuel, bohater opowiadania *W najpiękniejszym mieście świata* (I, 167). „Wszystko skończyło się raz na zawsze, cokolwiek będę robił jestem martwy” – mówi bohater *Nowej szkoły filozoficznej* (I, 116). Paradoksalny zwrot „Kiedy jeszcze żyłem...”, pojawiający się w tym samym opowiadaniu, powraca w późniejszej o trzy lata *Kartotece* – wypowiada go bohater, rozpoczynając jeden ze swoich licznych niedokończonych monologów (IV, 27). Także wiersz *Larwa* z tomu *Twarz trzecia* rozpoczyna się od słów „Jestem martwy” (VIII, 378), powtórzonych jeszcze w tym utworze czterokrotnie (w tym trzy razy w nieznacznie zmienionej formie „ja martwy”). W sparafrazowanej wersji („po śmierci / znalazłem się w środku życia”; VIII, 53) figura ta pojawia się w wierszu w *Środku życia* z tomu *Poemat otwarty* oraz w kilku wcześniejszych utworach, między innymi ważnych dla Różewicza *Jatkach*, w obrazie „masek pośmiertnych” zdjętych „z naszych twarzy / którzy żyjemy / którzy przeżyliśmy” (*Jatki*, VII, 93). Postać „żywego trupa”² znajdziemy nawet wśród utworów humorystycznych i satyrycznych z tomu *Uśmiechy* w wierszu *Nieboszczyk przez grzeczność*, opowiadającym o zmarłym, który złożony w trumnie, „chciał oczy otworzyć” i „westchnął, że żyje,” ale przymuszony „jękiem i łzami” krewnych oraz ogłuszony dźwiękami pogrzebowego *Requiem*, którym „ryknęli pospołu / ksiądz proboszcz i organista”, nie chcąc „zmać obrzędu” i nastęrczać kłopotu żywym, „ruszył w zaświat pogodnie” (VII, 122–123)³. Figury tej nie mogło także zabraknąć w tekstach eseistyczno-krytycznych: spotykamy ją w *Przygotowaniu do wie-*

² Także podmiot wiersza *Z kroniki życia Lwa Tolstoja* mówi: „jestem żywym trupem” (IX, 104).

³ Różewicz porusza tu w lekkiej, humorystycznej formie problem całkiem poważny, dotyczący rytualnego „wyłączenia zmarłego ze społeczności żywych”, pozbycia się jego nie-

czoru autorskiego (III, 285), a przede wszystkim w *Sezonie poetyckim – jesień 1966 (fragmenty)*, w którym Różewicz usiłuje opowiedzieć, „jak wygląda życie pozgrobowe poety, życie poety, który zginął” (III, 162). To właśnie ten fragment tak bardzo zirytował Juliana Przybosia, że zareagował nań w *Zapiskach polemicznych* prześmiewczym wierszykiem dedykowanym „umarłemu poecie”:

Umarł Tadziek, umarł, już leży na desce,
 pisze dla „Poezji” jeden wierszyk jeszcze!
 Bo w Tadziurze taka dusza,
 Że choć umarł, nogą rusza...⁴

Motyw ten z nie do końca zrozumiałych dla mnie względów na ogół bagatelizowano lub – jak w przypadku Przybosia – wykpiwano, co wydaje się dziwne już choćby dlatego, że ma on w poezji polskiej długą i szacowną tradycję, sięgającą co najmniej czasów romantyzmu. Jarosław Marek Rymkiewicz zauważał:

Romantycznej fascynacji fenomenem śmierci towarzyszyła też fascynacja zjawiskiem, które można by nazwać śmiercią za życia lub życiem, które jest śmiercią. [...] Żywy trup – ktoś, kto jeszcze nie umarł, ale już nie żyje, albo ktoś, kto choć jeszcze żyje, to już umarł – pojawia się w wierszu Mickiewicza *Gdy tu mój trup* (powst. 1838–1839), w wierszu K. Balińskiego *Żywy trup* (1846), w wierszu Słowackiego *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika*, a także w tekstach dramatycznych tego poety: przede wszystkim w *Księdzu Marku* (powst. 1834)⁵.

Figura żywego trupa powraca w wielu rozmaitych wariantach, za każdym razem jednak służy zanegowaniu „radikalnej dychotomii życie–śmierć” i wskazuje na osobliwą, pograniczną „szarą strefę”, gdzie „jednostka nie jest ani martwa, ani żywa”⁶.

Lekceważenie tego motywu i traktowanie go jako – w najlepszym razie – niezbyt wyszukanej figury retorycznej wydaje się osobliwe nie tylko ze względu na jego literacką genezę oraz późniejsze oryginalne poetyckie realizacje, między innymi w twórczości Bolesława Leśmiana, a zwłaszcza cytowanego Jarosława Marka Rymkiewicza, ale przede wszystkim dlatego, że w piśmiectwie samego Różewicza stanowi on zwieńczenie pewnego nader istotnego i wielokrotnie analizowanego przez krytyków procesu, który opisywano zwykle w kategoriach tożsamościowej dezintegracji czy też dekompozycji („rozkładu”) podmiotu. Poetologiczne i filozoficzne konsekwencje tego procesu są już dość dobrze rozpoznane i opisane, znacznie mniej uwagi poświęcono jed-

chcianej, pośmiertnej obecności (zob. A. van Genneep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006, s. 165).

⁴ J. Przyboś, *Zapiski polemiczne*, „Poezja” 1967, nr 6.

⁵ J.M. Rymkiewicz, *Żywy trup* (hasło) [w:] *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 1058.

⁶ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 35.

nak ich źródłom i pochodzeniu. Czy rzeczywiście, jak pisze Alina Świeściak, analizując twórczość Różewicza jako odmianę dyskursu melancholijnego, podmiot tej poezji „od początku dany jest nam jako nieautentyczny (skażony, utracony)”⁷? Myślę, że tak nie jest, dlatego właśnie z Różewiczowskich nekrografii staram się odcyfrować zapis owego procesu. Za jego kluczowy element uznaję zaś owo szczególne „obcowanie żywych i umarłych”, którego genezę wiążę z (pokoleniową i indywidualną) traumą doświadczenia wojennego. Wyjaśnia to, dlaczego głównym przedmiotem moich dociekań pozostaje wczesna poezja Tadeusza Różewicza, przede wszystkim zaś wiersze pochodzące z debiutanckiego tomu *Niepokój*.

W kontekście całej twórczości Różewicza oraz charakteryzujących ją praktyk tekstualnych, polegających między innymi na wielokrotnym przepisywaniu i poprawianiu zarówno poszczególnych utworów, jak i całych książek poetyckich, *Niepokój* zajmuje miejsce szczególne. W żadnej innej książce Różewicz nie dokonał tak wielu zmian i korekt, żadnej nie poddał tak licznym i gruntownym rewizjom⁸. I nie działa się tak tylko dlatego, że był to tom najstarszy, bo na przykład „późniejsza od *Niepokoju* zaledwie o rok *Czerwona rękawiczka*” w kolejnych edycjach pojawiała się w niemal niezmienionej formie⁹. Być może ponawiany wysiłek „przepisywania” właśnie pierwszego tomu ma nas przekonać o tym, że właśnie tam, u samych początków, tkwi źródło nietożsamości Różewiczowskiego podmiotu? Zdaje się to zresztą potwierdzać sam poeta, wyznając w posłowie do wyboru wierszy z 2000 roku: „«Niepokój», który ogarniał mnie w młodzieńczych latach, trwa do dnia dzisiejszego” (UZ, III, 138). Różewicz wyraźnie łączy to poczucie niepokoju z doświadczeniami wojennymi, których wagi z upływem czasu nie tylko nie umniejsza, ale przeciwnie, skłonny jest ją raczej podkreślać i wzmacniać, o czym świadczy może chociażby zmiana kompozycji książki. Wiersze związane bezpośrednio z tematyką wojenną, w pierwszym wydaniu *Niepokoju* z roku 1947 rozproszone jeszcze po całym tomie, w późniejszych edycjach zostaną wyraźnie wyeksponowane i wysunięte na plan pierwszy, tworząc odtąd zwarty blok tekstów.

Wojna w twórczości Różewicza jawi się jako radykalne epistemiczne cięcie, nieusuwalna wyrwa w temporalnym porządku historii, która nie daje się usensownić ani zintegrować z całością ludzkiego doświadczenia, a zarazem nie pozwala o sobie zapomnieć. Andrzej Skrendo zauważa, że jest ona dla Różewicza „paradygmatem wszelkiego doświadczenia transgresywnego, a więc takiego, które nie powinno pozwolić się zasymilować”, i przypomina, że sam poeta opisywał je „w posłowie do wyboru poezji Staffa *Kto jest ten dziwny nieznanomy* poprzez odwołanie do Jaspersa idei *Granzituation*”¹⁰. Wojna,

⁷ A. Świeściak, *Melancholia i krytyka kultury. Tadeusz Różewicz* [w:] eadem, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 32.

⁸ Zob. A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 32–45.

⁹ *Ibidem*, s. 44.

¹⁰ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 265.

jak pisze dalej Skrendo, jest „nie tylko wzmożonym doświadczeniem granicy, ale też doprowadza samą kategorię doświadczenia do jej kresu”¹¹. Nie sposób przy tym pominąć pytania o to, w jakiej relacji pozostają u Różewicza wojna i Zagłada i jakie miejsce przypada obu tym wydarzeniom w jego twórczości. Innymi słowy, formułując rzecz wprost, czy dla Różewicza zwrot „stworzyć poezję po Oświęcimiu” oznaczał faktycznie to samo, co dla Theodora Adorna, syna niemieckiego Żyda, Oscara Wiesengrunda?

Sądzę, że w przypadku Różewicza kwestia ta przedstawiałaby się następująco: wojna pozostawałaby dla niego, jak chce Skrendo, doświadczeniem granicznym, opierającym się zasymilowaniu, Zagłada natomiast (w znaczeniu, jakie nadajemy dzisiaj temu słowu, rezerwując je na określenie planowej eksterminacji narodu żydowskiego) byłaby tego doświadczenia elementem zarazem najbardziej „rdzennym” i najbardziej obcym, które streszczając w sobie istotę II wojny światowej jako wydarzenia granicznego jednocześnie nie mieściłoby się w nim. Zagłada byłaby wypartą „przekłątą” częścią doświadczenia wojny, swoistym ciałem obcym, „resztką”, nieprzystępną i niepryswajalną, a jednocześnie uporczywie nawiedzającą świadomość i domagającą się wypowiedzenia. Zagłada u Różewicza to „wyparte” doświadczenia wojennego, skrywające w sobie także ów element wstydliwego poczucia obcości, związanego z odmiennością etniczną, w której odzwierciedla się ów podwójnie wypierany los (Żyda: odmienca, napiętnowanego ze względu na pochodzenie, i Zgłodzonego: bezbronnej ofiary Holocaustu). W przypadku Różewicza mechanizm tego wyparcia byłby dodatkowo powikłany ze względu na ukrywane żydowskie pochodzenie matki. Zaburzona „czystość” doświadczenia wojennego wprowadza do niego pewną naddaną heterogeniczność, różnicę czy rozsuniecie, dodatkowo utrudniające jego asymilację lub psychologiczne przepracowanie. To szczególnie ważne ze względu na kluczową rolę, jaką odgrywają w tej twórczości wszelkie formy nietożsamości, prowadzące do rozpadu i dezintegracji podmiotu.

Przede wszystkim jednak nie wolno nam zapominać, że za tymi dość abstrakcyjnymi i ogólnymi formułami skrywa się konkretna, materialna obecność znieważonych, niepogrzebanych, bezimiennych zwłok – i że to właśnie ona odpowiedzialna jest w pierwszym rzędzie za ową wyrwę czy „lukę w dyskursie”¹², nie tylko w wymiarze dziejowym, kojarzonym zwykle z kresem tradycyjnie rozumianej metafizyki, o którym wspomina Lévinas, stwierdzając, że wzniesienie komór gazowych w Oświęcimiu „okazało się dziurą w dziejach, kiedy odwrócili się od nas wszyscy widzialni bogowie”¹³, ale także w tym wymiarze, który odnosi się do porządku indywidualnej biografii. W obu przypadkach ów asemantyczny element dokonuje rozerwania, dezintegracji dyskursu, o którym Różewicz zaświadcza w *Ocalonym*, ukazując go w postaci iście apokaliptycznej katastrofy semiotycznej. Ma ona swoje uza-

¹¹ *Ibidem*.

¹² L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 52.

¹³ E. Lévinas. Cyt. za: C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994, s. 586.

sadnienie metafizyczne, bowiem nieobecność stabilnego znaczenia wiąże się z zaburzeniem porządku świata, który na powrót pograżył się w pierwotnym nieodróżnicowaniu (stąd oczekiwanie na drugi akt stworzenia, niwelujący zamęt i przywracający ład, oparty na podstawowych rozróżnieniach i dystynkcjach). W *Ocalonym* owym elementem asemantycznym powodującym rozpad dyskursu i odklejenie się pojęć od ich desygnatów pozostaje jednak konkretny obraz: „furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni” (VII, 21).

Problem dezindywidualizacji, pozbawiającej zmarłych niepowtarzalnego, jednostkowego wymiaru ich człowieczeństwa, w sposób najbardziej dosłowny i jaskrawy przejawia się w znieważeniu zwłok, ich okaleczeniu lub rozczłonkowaniu. Zbeczesczenie ciała zmarłego „równoznaczne jest z zanegowaniem go jako osoby”¹⁴. W obrazie „furgonów porąbanych ciał” Różewicz zawarł dwa zasadnicze elementy, składające się na ową ostateczną reifikację i desemantyzację ludzkich zwłok: masowość, odpodmiotowione „fabrykowanie trupów”¹⁵, zmieniającą ciała zmarłych w „nierozróżnialną masę zmarłych”, którą Paul Ricoeur w zapiskach wydanych w tomie *żyć aż do śmierci*, nazywa za św. Augustynem *massa perdita*¹⁶, i rozczłonkowanie, w wyniku którego „znieważone ciało negowane jest w swojej indywidualności”¹⁷. Ta nieróżnicowana masa to coś więcej niż tylko materialne czy fantazmatyczne „znaki śmierci w środku życia”¹⁸, to asemantyczna materia, która w obliczu „śmierci Boga” nie odsyła już do żadnego zewnętrznego wobec niej sensu czy znaczenia. Podobną wymowę mają powracające obrazy zacierających się rysów twarzy, „milionu rozpadłych lic” (*Nad wyraz*, VII, 405), „gnijących twarzy / pomordowanych” (*Domek z kart*, VII, 87) czy niepogrzebanych ciał, które ulegają rozkładowi, stają się amorficzne i bezkształtne (nagi partyzant z wiersza *Dola* [„zakazali żandarmi / pod karą pogrzebać / niech tak gnije / ścierwo bandyty”]; VII, 15), dwa nagie ciała na śmietniku z opowiadania *Owoc żywota*, które gniją „w ciszy, pod niebem” [I, 19]). Ta „rozpętana skatologia”, jak ją nazywa Tomasz Żukowski, „nagromadzenie szczegółów uznawanych powszechnie za obrzydliwe i niestosowne rozbija racjonalizację osuwającą

¹⁴ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 79.

¹⁵ Określeniem tym posłużył się M. Heidegger w 1949 r., a w kilkanaście lat później użyła go H. Arendt w rozmowie z Günterem Gausem (*Co pozostaje? Günter Gaus rozmawia z Hannah Arendt*, przeł. J. Kałężny, „Przegląd Polityczny” 2002, nr 55, s. 53). Giorgio Agamben, komentując to określenie, stwierdzał: „wyrażenie «fabrykowanie trupów» oznacza, że w tym kontekście nie można już mówić w sensie ścisłym o śmierci, że śmierć w obozach nie była śmiercią, a czymś nieskończenie bardziej potwornym niż śmierć. W Auschwitz nie umierano, w Auschwitz fabrykowano trupy. Trupy, którym nie dane było umrzeć, istoty nieludzkie, których zgon sprowadzono do postaci seryjnej produkcji. I właśnie to upodlenie śmierci stanowi, wedle możliwej i rozpowsechnionej interpretacji, szczególną zniewagę, jakiej dopuszczono się w Auschwitz, właściwe miano jego potworności” (G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. S. Królak, s. 72).

¹⁶ P. Ricoeur, *żyć aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 54.

¹⁷ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 113.

¹⁸ R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”* [w:] *idem, Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 205.

śmierć lub nadające jej sens”¹⁹. W rezultacie „śmierć rozprzestrzeniająca się w postaci trupiej zgnilizny” jawi się wyłącznie „jako fakt wrogi, [...] jako coś, co budzi odrazę i chęć ucieczki”²⁰. Odrażająca i budząca lęk jest przy tym, jak zauważa Louis-Vincent Thomas, „nie tyle nieczystość zgnilizny, ile raczej brud, jaki reprezentuje, brud śmierci, który kała trupa i naraża na skalenie jego bliskich przez zakażenie”²¹. Wiąże się to przede wszystkim z problemem niedopełnienia nakazu pochówku i odprawienia żałoby, które nie pozwala na ostateczne wyłączenie zmarłych ze wspólnoty żywych, a co za tym idzie – naraża żywych na odwet i agresję ze strony zmarłych. Arnold van Gennep pisze:

Osoby, wobec których nie odprawiono stosownych obrzędów pogrzebowych [...] są skazane na los godny pożałowania. Nie mogą one ani wejść do krainy zmarłych, ani dołączyć do społeczności, która tam istnieje. Stają się w ten sposób najbardziej niebezpiecznymi spośród zmarłych. Pragną powrócić do świata żywych i nie mogą. Dlatego też zachowują się wobec niego niczym agresywni obcy. [...] Te bezdomne dusze często pałają żądzą zemsty²².

Ów fantazmatyczny odwet związany jest z niejasnym, podświadomym poczuciem winy i wstydu²³, które prześladowuje żywych („wstydem się że jestem” – napisze Różewicz w *Głosach niepotrzebnych ludzi*; VII, 343)²⁴ i które, „po-

¹⁹ T. Żukowski, *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000, s. 149.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 85.

²² A. van Gennep, *Obrzędy przejścia...*, s. 163.

²³ Primo Levi, pisząc o kondycji ocalonego, traktuje obie te kategorie łącznie, uznając „wstyd” za „rodzaj poczucia winy” (P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 86).

²⁴ Owo poczucie winy wiąże się oczywiście z figurą ocalonego, którą omawiam szczegółowo w innym miejscu. Stanowi ono nie tylko, jak pisze Agamben, „*locus classicus* piśmiennictwa poświęconego obozom” (G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz...*, s. 91), ale rozciąga się w pewnym sensie na całość doświadczenia wojennego, o czym świadczy dobitnie właśnie twórczość Różewicza, który „ocalonym” w znaczeniu, jakie nadał temu określeniu Elie Wiesel i w jakim utrwaliło się ono w piśmiennictwie poświęconym Zagładzie, oczywiście nie jest. Wspomnę w tym miejscu tylko o jednym wątku, istotnym z punktu widzenia obecnych rozważań. Po pierwsze, etymologicznie „być ocalonym” oznacza „ujść cało”, „zachować całość”. Tymczasem Różewiczowski podmiot jest otwarty i dlatego właśnie nieustannie nawiedzany z zewnątrz przez obrazy, fantazmaty i widma. Obraz otwartej jaźni pojawia się u Różewicza wielokrotnie: bohater *Kartoteki* mówi: „Wszystko jest na zewnątrz, są jakieś twarze, drzewa, obłoki, umarli... ale to wszystko tylko przepływa przeze mnie” (IV, 37–38); „Jestem stworzony z materiału łatwo przepuszczalnego. Jestem odkryty i bezbronny. Każde czarne słowo dociera do środka [...]. Kiedy wejdzie we mnie, rozrasta się” – czytamy w *Spojrzeniach* (VIII, 107); „Otwarty na wskroś / nie znam zaklęcia / nie zamknę się / w sobie sam” – pisze Różewicz w *Uczniu czarnoksiężnika* (VII, 27). Wydaje się, że ta kondycja podmiotu wiąże się z niemożnością przepracowania straty, odprawienia skutecznej żałoby. To melancholijne „trwanie żalu – jak komentuje Krzysztof Kłosiński – niemożliwość dokonania się «pracy żalu» dotyka *Ego* w samej jego konstytucji, w otwarciu jego granic” (K. Kłosiński, *Imię Róży*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 17), sprawiając, że świadomość nawiedzana jest raz po raz przez agresywne, fantazmatyczne obrazy i widma, z którymi nie potrafi się uporać.

przez mechanizm przeniesienia, zostaje stłumione i przeżywane jest „na poziomie przypisywanej zmarłemu agresywności”²⁵. Działanie tego mechanizmu dobrze ilustruje wiersz zatytułowany *Domek z kart*, w którym „pomordowani z gnijącą twarzą” uniemożliwiają żywym miłość i spokojne życie, szydząc z ich daremnych wysiłków odzyskania bezpowrotnie utraconej niewinności i burząc kruchość – niczym domek z kart – stabilność ich życia:

moja dziewczyna
nuci piosenkę
o białych różach

pomordowani
z krzywym uśmiechem
zachichotali

[...]

Moja dziewczyna
dom zbudowała
z kart kolorowych
[...]

mojej dziewczynie
dom rozwalają
pomordowani
(VII, 86)

„Czy można pisać / o miłości / słysząc krzyki / zamordowanych i pohańbionych” – pyta poeta w wierszu *Świadek*, w którym przedstawia samego siebie jako obezwładnioną i bezsilną ofiarę owej agresywnej, zmysłowej intruzji zmarłych: „niemego / i skrępowanego / świadka miłości / którą zwyciężą śmierć” (VII, 323). Nic dziwnego zatem, że podejmuje próby, aby bronić się przed owym „zakażeniem śmiercią”, będącym konsekwencją zaburzenia porządku, zatarcia granicy oddzielającej życie od śmierci, którego symbolem jest właśnie dotknięty rozkładem trup, grożący masowym rozprzestrzenieniem się zarazy. Ten doskonale znany antropologom fantazmat „zarażenia rozkładem”, które, jak pisze Ricoeur, „żyjącego zmienia w konającego i tak samo obchodzi się ze zmarłym – skleja w *massa perdit*”²⁶, a więc zgubioną lub straconą materię, która nie dostąpi zbawienia, powraca u Różewicza w związku z używaną często po wojnie w odniesieniu do jego generacji frazą „pokolenie zarażonych śmiercią”, ukutą przez Kazimierza Wykę.

„Chcę wam powiedzieć kilka słów o moim pokoleniu – pisze Różewicz w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*. – «Pokolenie zarażone śmiercią».

²⁵ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 85.

²⁶ P. Ricoeur, *żyć aż do śmierci...*, s. 55.

Nie tylko zarażone, skonsumowane przez śmierć. Strawione przez śmierć. Żyjemy” (UZ, III, 285). Ten krótki fragment wydaje się niezwykle znamieny. Pojawia się w nim po raz kolejny, tym razem w kontekście zbiorowym, owa niepokojąca, ambiwalentna figura „martwego życia”, życia, które przeżyło własną śmierć. Mamy tu do czynienia z czymś więcej niż sprzecznością; mamy do czynienia z zamętem, upiorną rzeczywistością ontologicznego niezróżnicowania, którą Agamben za Primo Levim nazywał „szarą strefą”. Zamieszkująca ją istota jest „żywa”, a jednocześnie „skonsumowana” i „strawiona przez śmierć”²⁷; jest schronieniem dla bezdomnych, błąkających się widm (*Domek*), a jednocześnie sama „szuka schronienia” (III, 285) przed ich dręczącą obecnością: „Nie odciąłem się od nich / wbrew pozorom” – napisze Różewicz w poemacie *Równina*. „Nie ja ich trzymam / ale oni mnie zaciśkają / Zamordowani Sprawiedliwi / trzymają mnie w rozwartych dłoniach” (VII, 367).

Obcowanie z „Zamordowanymi Sprawiedliwymi” w niczym nie przypomina pokojowej koegzystencji „wspólnoty żywych i umarłych” – ani w jej teologicznym wymiarze *communio sanctorum*, ani w jej świeckiej, zlaicyzowanej, dziewiętnastowiecznej wersji „wspólnoty zbiorowej pamięci”. Życie ocalonego podszyte jest bowiem irracjonalnym poczuciem winy i wstydu, które sprawia, że jawi się ono jako forma zniewagi lub okrucieństwa wobec pomordowanych, gdyż dla nich ocaleni pozostaną zawsze „okrutnie żywi” (III, 97). Z kolei „pograżeni”, ci którzy „poszli na dno” (VII, 65), nie pozwalają o sobie zapomnieć. „Ze wszystkich szpar wychodzą pokrzywdzeni, zabici” – mówi bohater *Kartoteki* (IV, 48). Nie tylko nie chcą zostawić żywych w spokoju, ale starają się pociągnąć ich za sobą: „teraz jeszcze przechylają / moją łódź niepewną” – pisze Różewicz w wierszu *Widzę szalonych* (VII, 65). Relacje żywych i umarłych podszyte są więc nieuchronnie wzajemną agresją i okrucieństwem...

Różewicz na rozmaite sposoby próbuje w swoich wierszach zneutralizować ten fantazmat agresywnego trupa, stosując taktykę ścisłej separacji, tworząc w swoich tekstach swoisty semiotyczny „kordon sanitarny”, między innymi poprzez odwoływanie się do wyrazistych przeciwieństw i opozycji, które przybierają jednak często formę ostentacyjnie deklaracyjnych manifestacji witalizmu i optymizmu. W liście do Karla Dedeciusa Różewicz stanowczo odrzuca więc określenie „pokolenie zarażone śmiercią”, nazywając je po prostu „głupim”. „Pomyśleć tylko, że bezmyślni ludzie nazywają nas «pokoleniem zarażonym śmiercią»! Głupia nazwa...” – pisze. I dodaje: „My,

²⁷ Zob. *Przystosowanie* (VII, 104). W przypadku „właściwego” przepracowania straty porządek powinien być odwrótny. Jaźń powinna domknąć swoje granice, pochłaniając, dokonując interioryzacji, czy wręcz inkorporacji zmarłego, zamykając go, jak to za Freudem ujmuje Derrida, „w swojej uwewnętrzniającej pamięci [...], biorąc w siebie lub na siebie ciało i głos innego, jego twarz i osobę, [...] i niemal dosłownie ją pożerając” (J. Derrida, *Memoires: for Paul de Man*, New York 1986, s. 34. Cyt. za: K. Kłosiński, *Imię róży...*, s. 17).

pokolenie wojenne, jesteście zarażeni życiem, pracą... miłością do życia"²⁸. We wcześniejszym tekście, poświęconym Tadeuszowi Borowskiemu, stwierdza natomiast: „W czasie wojny i okupacji kochaliśmy życie, walczyliśmy z faszyzmem o życie i płaciliśmy życiem. W samej istocie tej walki o godność człowieka, o życie tkwił optymizm”. Dlatego też określenie „pokolenie zarażone śmiercią” nazywa jedynie „efektowną [...] etykietką” i oświadcza: „Czas, żeby etykietkę odlepić. Sprawa jest prosta” (*Pokolenie „zarażone śmiercią”?* [fragment]; III, 292.) Rzecz w tym, że sprawa wcale nie jest taka prosta. Z wielu względów, przede wszystkim zaś dlatego, że – by sparafrazować tu samego Różewicza – nie jest to tylko „sprawa między żywymi” (*Równina*; VII, 363; *budzik*; X, 145).

„Moje sprawy są sprawami żywych” – czytamy w wierszu *Do umarłego* z tomu *Niepokój*, który stanowi dobry przykład zastosowania omawianej tu strategii. Zmysłowa triada: „Widzę, słyszę, dotykam” (VII, 20) to w tym kontekście manifestacja życia, czy może raczej prze-życia, w jego czysto biologicznym wymiarze, a wyliczany w dalszej części utworu długi szereg trywialnych, codziennych czynności służy wyłącznie jednemu celowi: jednoznaczному wyznaczeniu granic, odseparowaniu życia od śmierci i rozstaniu z dotkliwym ciężarem pamięci. Wyrazem tego rozstania ma być kojący gest kobiecej dłoni, odgradzający bohatera od traumatycznych wspomnień: „dłonią nakryła mój niepokój/ pamięć o Tobie” (VII, 20). To symboliczne egzorcyzmowanie zmarłego, wyłączające go ostatecznie ze wspólnoty żyjących, przypomina opisywane przez Foucaulta praktyki segregacji i „przestrzennej parcelacji” wdrażane podczas epidemii dżumy, których funkcją było „niwelowanie wszelkiego zamętu zrodzonego z choroby, która rozprzestrzenia się, gdy mieszają się ciała” żywych i umarłych – zaprowadzanie ładu wyznaczonego „każdemu jego miejsce, każdemu jego ciało, każdemu jego [...] śmierć”²⁹. „Oto są moje sprawy. Żyję / I nic mi nie jest tak obce / jak ty umarły Przyjacielu” (VII, 20) – kończy swój wiersz Różewicz. Widmo nie daje się jednak wyegzorcyzmować. W ostatnim wierszu tomu, *Gwieździe żywej*, martwy „przyjaciel / z dziurą w czole” przychodzi, żeby brutalnie zburzyć iluzoryczny spokój zapomnienia: „miękkich pachnących” dni i rozkosznych nocy „wymoszczonych śluzową błoną z rózu”. Przychodzi, by wydobyć poetę z „brzucha rozkoszy”, niczym biblijnego Jonasza, próbującego daremnie umknąć przed swoim przeznaczeniem, i dać mu inne życie (dar od umarłych), wszczepiając mu w kręgosłup „nowy biały mlecz” – „gwiazdę z żywego srebra”, oznaczającą, jak można się domyślać, nieustanny i nieuśmierzony niepokój.

Zgodnie z podobną antyteczną zasadą – przeciwstawieniem zmysłowej ruchliwości żywego kobiecego ciała nieruchomej martwocie zwłok, smakujących miłość ciał, „knaźbrnych i nieskorych do żałoby” (VII, 8) wydobywanym

²⁸ T. Różewicz, *List do Karla Dedeciusa* [w:] *idem, Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 97.

²⁹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 193.

z ziemi ludzkim „wykopaliskom” o zwęglonych czaszkach i zagipsowanych ustach – zbudowany jest także wiersz *Maska*. Kończące ów wiersz wezwanie „uciekajmy, uciekajmy” (VII, 8) znajduje swoje echo w metaforze „uchodzenia z wczorajszego siebie” z wiersza *1939*. Pragnienie porzucenia „starego ja” przybiera tu jednak dość szczególną formę, Różewicz powiada bowiem: „szukam cmentarza/ gdzie nie powstanę z martwych” (VII, 24). Nie jest do końca jasne, czy na owym cmentarzu pochowane ma zostać owo stare, „wczorajsze ja”, czy też ma to być miejsce ostatecznego i definitywnego spoczynku tego, który z owego „wczorajszego ja” „uchodzi”. Wydaje się, że mowa jednak o tej drugiej możliwości: o definitywnym rozstaniu „nowego człowieka”³⁰ z ideą zmartwychwstania jako fundamentem odrzuconej wiary chrześcijańskiej. Odwrotnie zatem niż u św. Pawła, u którego słowem „nekros” – martwy – określany był człowiek żyjący w oderwaniu od Boga, „według doczesnego sposobu tego świata” (Ef 2:1), a więc bez ożywiającej go wiary³¹, u Różewicza to właśnie trwanie w wierze po wojnie, wiara w możliwość zmartwychwstania, neutralizująca w istocie niepojętą grozę masowej śmierci, poprzez odebranie jej owego czysto negatywnego wymiaru niepoddającego się żadnej formie pozytywnej świeckiej czy teologicznej eschatologii, jest właśnie oznaką duchowej śmierci, z której wyzwolić może człowieka jedynie bezwarunkowe i ostateczne odrzucenie dawnych wier oraz przekonań. Nie chodzi tu zresztą jedynie o teologiczne formy racjonalizowania i asymilowania Zagłady, lecz, jak się należy domyślać, o wszelkiego typu „Pozytywne projekty metafizyczne”³². Na tym samym cmentarzu bowiem obok wiary religijnej („Boga małego jak lipowy świętek”) złożone mają być także inne „niepotrzebne śmieszne rekwizyty”, świeckie idee, które okazały się bezsilne i bezużyteczne w obliczu wojennej zgrozy: patriotyzm („orzeł biały który jest ptaszkiem / na gałązce”) i humanizm („człowiek którym nie będę”).

Rzecz w tym, że u Różewicza nic nie zostaje nigdy ostatecznie odrzucone, a to, co zanegowane, zaczyna zwykle żyć innym – fantazmatycznym, widmowym, zaprzeczonym istnieniem – nawiedzając świadomość w postaci rezydualnych, szczątkowych form, które stają się jednym z głównych źródeł dezintegracji podmiotu, naznaczonego nieusuwalnym wewnętrznym pęknięciem, piętnem negatywności, przypominającej o sobie w postaci „braku”, „skazy”

³⁰ Por. wiersz *bez* (IX, 254).

³¹ Zob. też Ef 2:5 i Kol 2:13.

³² Chodzi o wszelkiego typu „pozytywne projekty metafizyczne”, które, jak pisze Adorno, po Auschwitz stały się niemożliwe. „Niemożliwy stał się afirmatywny charakter metafizyki, który zyskała ona po raz pierwszy w filozofii Arystotelesa, a wcześniej Platona. Twierdzenie, że istnienie [*Dasein*] czy też byt odznacza się sensowną organizacją i posiada porządek skupiony wokół boskiego pryncypium – podobnie jak głoszenie wszelkich innych pryncypiów prawdy, piękna i dobra, jakie tylko wymyślone zostały przez filozofów – byłoby czystą kpina z ofiar i nieskończoności ich cierpienia” (T. Adorno, *Ateny i Auschwitz. Wykład 13*, przeł. P. Graczyk, „Kronos” 2012, nr 3, s. 8).

lub niezasklepiającej się „rany”³³. To sławetne Różewiczowskie *fort-da*, odrzucenie, w którym nic tak naprawdę nie zostaje ostatecznie odrzucone, znajduje swoje odzwierciedlenie także w poetyce jego dzieła oraz w konstrukcji i ontologii składających się nań poszczególnych utworów. Chciałbym jeszcze zatrzymać się na chwilę przy jednym tylko, dość osobliwym – i chyba nieanalizowanym dotychczas przez krytyków – Różewiczowskim koncepcie. Idei „cienia wiersza” czy też „wiersza-cienia”.

„Kiedy na mój wiersz / pada cień / widzę w nim światło [...] // Kiedy na mój wiersz / pada światło / widzę w nim śmierć” – pisał poeta w wierszu *Światło cień* z tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (IX, 244–245). Komentując po pewnym czasie ten utwór, Różewicz wyznawał:

Od dawna, od wielu lat prześladował mnie ten obraz: „mój wiersz, który rzuca cień, kiedy padnie nań światło”... Wiersz, z którego pozostał cień. Cień wiersza. Tak jak po człowieku strawionym przez ogień w Hiroszynie? Pisanie wierszy upływało mi w cieniu, który przepędzałem twórczością...³⁴

Cień, w tym przypadku cień wiersza, to inna forma istnienia, lokująca się między bytem a niebytem. Raz jeszcze powracamy tu zatem do problemu zartartej lub nieistniejącej granicy. Jak pisał Andrzej Skrendo w przenikliwej analizie wiersza *Przedzierałem się przez ten sen...* (IX, 157):

„Cień” to [...] coś umiejscowionego na granicy – a nawet będącego samą granicą, nazwą na jej doznanie. [...] „Cień” to zatem „coś”, o czym nie wolno powiedzieć, że jest czymś, lecz nie można też powiedzieć, że jest „niczym”... „Cień” [...] to „byt”, który nie jest bytem, lecz nie jest również niebytem [...] to jakby odcisnięty ślad bytu w niebycie, krąg na powierzchni nicości³⁵.

Wiersz-cień zatem, cień wiersza – kolejna Różewiczowska wariacja na temat „wiersza wewnętrznego” (*Na powierzchni poematu i w środku*; IX, 109) czy poezji, która „nie zawsze / przybiera formę / wiersza” (****poezja nie zawsze*; IX, 255) – to zatem widmo, a zarazem powidok, świadczący o „uporczywej obecności tego, co nie istnieje”³⁶, lecz mimo to lub właśnie dlatego znalazło dla siebie inną, śladową, negatywną formę obecności. Być może dlatego Różewicz w cytowanym komentarzu do wiersza *Światło cień* mówi właśnie o „prześladowaniu” przez obraz „wiersza, z którego pozostał cień”, jak „cień po człowieku strawionym przez ogień w Hiroszynie” i – dodajmy od siebie

³³ To zresztą jeden z najlepiej rozpoznanych i opisanych wątków Różewiczowskiej twórczości. Zob. zwłaszcza R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”...*, s. 204. O fenomenie „nie-wiary” pisali w tym kontekście m.in. Aleksander Fiut, Marian Stala i Dariusz Szczukowski. O „nie-zmartwychwstaniu”, a więc „wierze w niezmartwychwstanie raczej niż [...] niewierze w zmartwychwstanie” jako kolejnym przykładzie charakterystycznej dla Różewicza „dynamicznej równowagi obecności i nieobecności” – pisała Alina Świeściak (*eadem, Melancholia i krytyka kultury...*, s. 33).

³⁴ T. Różewicz, *Mój wiersz* [w:] *idem, Margines, ale...*, s. 78.

³⁵ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*, s. 151.

³⁶ R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”...*, s. 204.

– jak cień Róży, zamordowanej żydowskiej dziewczyny z poematu *Równina*, która zniknęła „bez śladu”, „przeszła jak przechodzą chmury / po niebie po ziemi”, lecz mimo to jej nieobecność nadal „rzuca [swój] długi niezmierny cień” (VII, 369).

Różewicz mówi więc w istocie nie o jednym, ale dwóch różnych cieniach. Zauważmy bowiem, że nie tylko wiersz rzuca cień, lecz także samo „pisanie wierszy upływało [poecie] w cieniu, który przepędzał twórczością”. Nie trzeba zbytniej przenikliwości, by domyślić się, kto lub co rzuca ów drugi cień, który Różewicz stara się „przepędzić twórczością”. Pisanie wierszy jawi się tu zatem ostatecznie jako czynność dwuznaczna i naznaczona wewnętrzną sprzecznością: z jednej strony jako wyraz solidarności ze zmarłymi, przejawiający się w idei wiersza wewnętrznego czy wiersza-cienia, który potrafiłby dotrzeć „aż do rdzenia / do języka cierpienia / do śmierci” (IX, 109), który byłby w stanie zaświadczyć o „nieobecnym, niewypowiedzianym doświadczeniu”, przywrócić bezimiennym zmarłym ich utracone imiona własne i jednostkowy wymiar ich śmierci, nie negując jednocześnie owego nieludzkiego, masowego wymiaru Zagłady, którego czysta negatywność musi pozostać zachowana. Jednocześnie pisanie ukazuje się jako (daremna, lecz uparta) próba obrony przed natarczywą, widmową obecnością zmarłych, od której ciężaru poeta pragnie się uwolnić, zwracając się do nich w poemacie *Równina* słowami, które powtórzy w niemal niezminionej formie po prawie półwieczu w wierszu *budzik z szarej strefy*, dając w ten sposób wyraz uporczywej i nieprzemijającej aktualności swojej nigdy niewysłuchanej prośby: „Zbyt długo pasłem się na łąkach / Waszych cmentarzy Umarli / odwróćcie się ode mnie” (VII, 363) – „odejdźcie zostawcie mnie / w spokoju” (X, 145).