

Krystian Maciej Tomala*

(Stary) poeta wysiadauje**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2023.016>

Streszczenie: W niniejszym artykule autor omawia reprezentacje procesu twórczego w pisarstwie Tadeusza Różewicza. Odwołuje się do badań kulturowych (w tym badań antropologicznych stanowiących w tym wypadku inspirację dla psychoanalizy), *gender studies*, a przede wszystkim – do studiów nad męskosciami w perspektywie zwrotu biologicznego, poszukując analogii pomiędzy Różewiczem i tytułową bohaterką dramatu *Stara kobieta wysiadauje*. Kluczowym pojęciem dla autora staje się kuwada – zjawisko szeroko zbadane niedawno na gruncie polskim przez Ewę Głazewską. Próba zaadaptowania teorii „wysiadywania” (jajka) przez „samca” na grunt badań literackich funduje interesujący obraz poety-kwoki i „przeżuwacza” zarazem. W konsumpcyjnym kontinuum kultury poeta jawi się jako ten, który z jednej strony pochłania dotychczasowy dorobek kulturowy, z drugiej zaś – wydała go w postaci własnego tekstu w specyficznym akcie fantazmatycznego porodu-defekacji – bolesnego i niemożliwego zarazem dla mężczyzny doświadczenia.

Słowa kluczowe: kuwada, pisarstwo, gender studies, masculinities studies, zwrot biologiczny

101

* Doktor nauk humanistycznych związany z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują *gender studies*, *masculinities studies*, zwrot biologiczny w naukach humanistycznych.

E-mail: krystian.tomala@gmail.com | ORCID: 0000-0002-1244-3349.

** Niniejszy artykuł stanowi fragment pierwszego rozdziału rozprawy doktorskiej pt. *BIOgrafia mężczyzny. Formy męskości w pisarstwie Tadeusza Różewicza*, która została obroniona we wrześniu 2022 roku.

The (Old) Poet Broods

Abstract: In this paper, the author discusses the representations of the creative process in the writing of Tadeusz Różewicz. He refers to cultural studies (including anthropological research, which in this case inspires psychoanalysis), gender studies, and above all – to masculinities studies in the perspective of a biological turn, looking for analogies between Różewicz and the title character of the drama *The Old Woman Broods*. The key concept for the author is the *cuvada* – a phenomenon that has recently been widely researched in Poland by Ewa Głażewska. An attempt to adapt the theory of “incubation” (of eggs) by “a male” to literary research creates an interesting image of a poet-sitter and a “ruminant” at the same time. In the continuum of consumer culture, the poet appears to be the one who, on the one hand, absorbs cultural achievements, and on the other hand – releases them in the form of his own text in a specific act of phantasmatic childbirth-defecation – an experience that is both painful and impossible for a man.

Keywords: *cuvada*, writing, gender studies, masculinities studies, biological turn

Byłem jak matka, która przerywa dzieciom zabawę i woła: „Już czas do domu!” [...]. Wziąłem na siebie niewdzięczną w poezji rolę matki-realistki ... przerywałem chłopcom od poezji, krytykom-cudotwórcom posiwałam w homeryckich bojach awangardowo-skamandryckich, kapłanom... przerywałam gry i zabawy, czary i nabożeństwa ...
(Różewicz 2004b: 253–254)

W twórczości Tadeusza Różewicza, zarówno w poezji, dramacie, jak i w tekstach prozatorskich, a przede wszystkim – w jego komentarzach i szkicach teoretycznych, czytelnika może niepokoić specyficzne pojmowanie przez autora *Przygotowania do wieczoru autorskiego* swoistego „misterium narodzin” literatury. Twórczość poety z Radomska niewątpliwie ma w sobie potencjał psychoanalityczny, czego dowodzą badania Jana Potkańskiego (2004). Surrealistycznym, niekiedy – choć rzadko – onirycznym obrazom poetyckim i dramatycznym (które nie stanowią oczywiście przewagi pośród tekstów Różewicza) można przypisać wręcz psychoanalityczne inspiracje. Poeta znał z pewnością Freuda, choć nie inspirował się nim celowo ani szczególnie gorliwie, a raczej *à rebours*.

Wychodząc zatem od psychoanalizy i zjawiska zwanego „kuwadą”, poprzez romantyczną wizję rany jako medium, miejsca „zapłodnienia” artysty, oraz kontaminację procesu trawienia pokarmu z rozwojem płodu w łonie matki (tu pozwalam sobie na skojarzeniowe zaledwie odniesienia do tekstów Różewicza, w których kluczowym zagadnieniem są osobliwe praktyki żywieniowe, jak na przykład *Odejście Głodomora*), poszukiwać będę źródeł transformacji poety wysiadującego „teksty-jaja” w tytułową bohaterkę jednego z jego najważniejszych dramatów: w przypominającą kwokę Starą Kobietę. Choć w niniejszej analizie punktem wyjścia uczynię zapomnianą nieco pracę psychoanalityczną, w swoim tekście pragnę omówić wybrane utwory Różewicza oraz reprezentowaną w nich ideę twórcy

i tworzenia szerzej: w świetle *gender studies* i studiów nad męskosciami oraz popularnego w badaniach humanistycznych w ostatnim czasie zwrotu biologicznego (*biological turn*).

W latach 50. XX wieku Bruno Bettelheim, urodzony w Austrii amerykański psychoanalityk i psychiatra pochodzenia żydowskiego, pracujący z młodzieżą w instytucie psychiatrycznym Sonia Shankman Orthogenic School, opublikował pracę, która być może – co sam przyznał – przekraczała jego kompetencje, dziś z pewnością straciła nieco na aktualności, ale nie można odmówić jej błyskotliwości i syntetyczności w zakresie łączenia dociekań antropologicznych z psychoanalizą. Ostatnie poprawione przez autora wydanie w oryginale ukazało się w 1962 roku, a więc ponad pół wieku temu – zaś w Polsce praca zatytułowana *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska* w przekładzie i opracowaniu Danuty Danek wyszła w 1989 nakładem Wydawnictwa „Czytelnik” (Bettelheim 1989).

Autor *Cudownego i pożytecznego* w swojej wcześniejszej i mniej znanej pracy, poszukując źródeł specyficznych zachowań dorastających wychowanków odkrywających różnicę płci¹ – zapewne w sposób nieuświadomiony – zdezwuował patriarchy, sięgając do korzeni kultur pierwotnych, rozwijając i uzupełniając myśli wybitnych antropologów (z których pism obficie czerpał, nie zawsze jednak ujawniając źródła tych inspiracji²) o kontekst psychoanalityczny. Bettelheim poświęcił zdecydowaną większość swej pracy męskim rytuałom inicjacyjnym, zwracając uwagę na ich sztuczność, a zwłaszcza na usilną próbę wytworzenia analogii między naturalnymi procesami dojrzewania dziewcząt i chłopców, na przykład poprzez zadawanie ciału ran symbolicznych³.

Skupił się on przede wszystkim na kwestii okaleczania męskich narządów płciowych, które – w zgodzie z rytuałami – sprowadzić miało mężczyznę do kondycji kobiecej: krwawienie z ran, zwłaszcza z tak zwanego „podłużnego nacięcia” – subincyzji (ang. *subincision*), do złudzenia przypomina pierwsze krwawienie miesięczne dojrzewającej do kobiecości dziewczynki. Obecne już w kulturach pierwotnych pragnienie zrównania roli mężczyzn i kobiet w procesie wydawania na świat potomstwa, stało się na przestrzeni wieków najpewniej największym kompleksem mężczyzny, którego – zdaniem Bettelheima – charakteryzuje swoista „zazdrość o macicę” (Bettelheim 1989).

¹ Podobną kwestię podejmuje w *Białym małżeństwie* Tadeusz Różewicz, ukazując jednak perspektywę odwrotną – zazdrość Bianki o męski członek: „[...] ja nie chcę być dziewczyną, chcę być chłopcem i chcę mieć zamiast otworu członek, chciałabym być żołnierzem, jak dorosnę, albo księdzem, czy to jest grzech... (Różewicz 2005c: 18).

² Ewa Głażewska w swojej książce na temat kuwady pisze: „Margaret Mead zarzucała B. Bettelheimowi, że pisząc podrozdział poświęcony kuwadzie, wykorzystał jej materiały zawarte w pracy *Male and Female: A Study of Sex in Changing World* z 1949 r. i nie zacytował nawet źródła. Lektura tej późnej pracy Mead, a w szczególności rozdziałów IV oraz VIII potwierdza słuszność pretensji amerykańskiej antropolog. Choć ona sama nie pisze w tej pracy *expressis verbis* o kuwadzie, to można znaleźć wiele odniesień do tego zwyczaju. Wspomina na przykład, że sama widziała jak jej »męscy informatorzy skreślali się z bólu, leżąc na podłodze, we wspaniałej pantomimie bolesnego porodu, choć sami nigdy nie widzieli ani nie słyszeli rodzącej kobiety« (Głażewska 2014: 171).

³ Dowodem podobnych Różewiczowskich peregrynacji antropologicznych może być wypowiedź Bianki, która stanowi kryptocytat z jednej z prac na ten temat: „przerzuca kartki książki i czyta... Zanim Polinezyjczycy nawrócili się do chrześcijaństwa, mieli za zwyczaj w stojącej postawie trzymanie swych jąder obydwoma rękami, tak że członek zwieszał się między palcami. Była to postawa dzikiego dandy [...] (*Białe małżeństwo*) (Różewicz 2005c: 11). Tomasz Tomasiak porusza kwestię rytuałów męskich w kontekście wojennym (Tomasiak 2013: 27–54).

Kuwada

zwiastowanie poezji
budzi w człowieku
pełnym życia
popłoch

(Różewicz 2006b: 363)

„A więc przyznałem się. Piszę wiersze. Czuję się od tego czasu matką” – pisze Różewicz w opowiadaniu *Przerwany egzamin* (Różewicz 2003: 216). Poeta, przekraczający w swej twórczości wiele granic, kontestuje w ten sposób różnicę płci. „Macierzyńska” metafora w odniesieniu do procesu twórczego – w myśl wcześniejszych od Bettelheima badaczy psychoanalizy: Karla Landauera i Mary Chadwick (Bettelheim 1989) – czyni z autora męczyzną zdolnego do samodzielnego powoływania do życia swoich dzieci-tekstów. Jako rodzaj eksperymentu poetyckiego odczytuje to Jan Potkański (2004: 150). Odwieczne marzenie o androgenezie spełnia się bowiem poprzez twórczość artystyczną, w której męczyzna z powodzeniem lokuje swój „matczyny” potencjał.

Długo bowiem uznawano, że kobieta jest jedynie inkubatorem, zaś cały potencjał prokreacyjny mieści się w męskim nasieniu (Thomasset 2019: 151). Wynikało to przede wszystkim z faktu, że poza „wkładem” w postaci nasienia, męczyzna pozostaje wyłączony z udziału w dalszym procesie kształtowania się płodu w łonie matki (Thomasset 2019: 157). O mizoginii wynikającej z zazdrości o kobiecą zdolność wydawania na świat potomstwa pisze z kolei Arlette Farge (2019: 376). Klaus Theweleit – za Richardem Hertwigiem – kojarzy kobiece wnętrze (na zasadzie „introjeksi”) z morzem, w którym porusza się przypominający rybę płód. Także penetracja seksualna kobiety przez męczyznę może oznaczać tęsknotę za utraconą w wyniku ewolucji „egzystencją w morzu” (Theweleit 2015: 296).

Problem udziału męczyzn w akcie prokreacji tak widzi Sekretarka w *Kartotece rozrzuconej*, która wygłasza krótki monolog na temat niezdolności męczyzn do „podtrzymywania życia”, przypominający skądinąd „monolog o brzuchu” Starej kobiety:

[...] Męczyźni są strasznie dziecinni. Ciągłe dążą, a jak już dotrą do celu, rozpaczają. Śpieszą się, mordują. Nigdy by w nich nie dojrzał płód. Są nieuważni. Żaden z nich nie uchroni przez dziewięć miesięcy owocu. Jak to dobrze, że my dźwigamy i rodzimy życie... Oni są urodzonymi abstrakcjonistami. W tym jest śmierć (Różewicz 2005a: 70).

Autor *Ran symbolicznych* źródeł urojonych chłopięcych i męskich „ciąż” dopatruje się w zjawisku zwanym „kuwadą”, wywodzącym się najprawdopodobniej z terenów dzisiejszej Hiszpanii. Pojęcie to opisuje w antropologii różnorakie plemienne rytuały, mające na celu przeniesienie zainteresowania z ciężarnej kobiety na męczyzn. Odwrócenie uwagi od rodzącej pozwala męczyźnie poczuć się odpowiedzialnym za narodziny co najmniej w takim samym stopniu, jak matka dziecka, choć w skrajnych przypadkach połów stawał się „przywilejem” męczyzn – kobiety zaś pozbawione możliwości regeneracji po porodzie były przez nich zmuszane do niemal natychmiastowego powrotu do pracy. W tym czasie męczyzna w zależności od plemiennego zwyczaju „odgrywał” rolę kobiety w połogu, dając

tym samym upust swojej frustracji spowodowanej niemożliwością faktycznego urodzenia dziecka (Bettelheim 1989: 224–227).

Dziś „syndrom kuwady” w psychiatrii definiowany jest jako stan, w którym mężczyzna współodczuwa wraz z kobietą biologiczne skutki ciąży i przeżywa objawy psychosomatyczne zbliżone do tych, które są z kolei naturalne dla jego partnerki. Jest to zupełnie inne zjawisko niż tzw. „ciąża urojona”, jednak jego podłoże antropologiczne wydaje się bardzo podobne. Obszerną i rzetelną pracę na temat plemiennego zwyczaju kuwady i jego skutków dla współczesnego postrzegania ojcostwa w ostatnim czasie napisała wspomniana już Ewa Głazewska (2014: 195). Pozwolę sobie również w tym miejscu przywołać pokrótce aktualny kontekst antropologiczny i socjologiczny tego zjawiska, by następnie znaleźć w nim odniesienie do „cudu narodzin” tekstu literackiego „w łonie poety”.

Macierzyństwo jest kwestią naturalną, można by rzec – przyrodzoną, choć oczywiście świadome macierzyństwo jest kwestią wyboru. Ojcostwo zawsze było konstruktem społecznym – poza zapłodnieniem natura nie przewidziała dla ojców żadnej innej roli w procesie prokreacji. Z tego faktu wynika silne zinstytucjonalizowanie ojcostwa i chęć zaakcentowania swojej roli w powoływaniu nowego życia. Kompleks przez wieki przerodził się w niepoahamowaną manię wielkości. Już w kulturach pierwotnych, w których dostrzeżono mężczyzn „kuwadujących”, zauważono jednocześnie towarzyszące temu zjawisko narastającej hipermęskości. Przejęcie maczycznych funkcji prokreacyjnych nie miało na celu wpisania się w kondycję kobiecą. Badania antropologiczne jasno wskazały, że w społeczeństwach, w których rytuał kuwady jest powszechny, daje się zauważyć wyższy współczynnik homofobii. Mężczyźni ci nie wykazywali skłonności do transwestytyzmu, będącego inną pierwotną formą transgresji płciowej, ani nie praktykowali homoseksualizmu, choć oba te zjawiska występowały w kulturach dawnych na równi z kuwadą (Głazewska 2014: 181–189).

„Współczesna” kuwada – jak określa ją Głazewska – to przede wszystkim przesunięcie środka ciężkości od ojcostwa w kierunku „tacierzyństwa”, widoczna przemiana społeczna, przejawiająca się w aktywnym uczestnictwie ojca w życiu dziecka od poczęcia: współuczestnictwo w badaniach prenatalnych, w lekcjach szkoły rodzenia, czy wreszcie – w porodach rodzinnych, które przez wieki stanowiły tabu nie do przekroczenia. W kulturach pierwotnych kuwada zakładała niezależność tego przeżycia, czyniąc z porodu tajemnicę niedostępną dla mężczyzn i tym samym – składającą do wytworzenia własnego tabu, w postaci skomplikowanych rytuałów inicjacyjnych (Głazewska 2014: 243–254).

Ostatecznie kuwada, będąca dziś synonimem miękkiego ojcostwa, przeciwstawiona jest mięsożernej męskości myśliwskiej. Mężczyzna – zgodnie z etymologią słowa „kuwada” – współuczestniczy w „wysiadywaniu jaja”, czyli przejmuje część kobiecych ról społecznych związanych z narodzinami potomstwa, a czyniąc to bardziej symbolicznie niż realnie, wspiera partnerkę i okazuje troskę dziecku. Nie jest biernym obserwatorem sytuacji, ani też nie uzurpuje sobie prawa do prokreacji. Współcześnie kuwada – nawet w sensie magicznym – nie jest już definiowana jako zazdrość mężczyzny o macicę, lecz raczej jako zazdrość o przyrodzone funkcje prokreacyjne. W przypadku syndromu kuwady mamy do czynienia z psychofizycznymi objawami ciąży „współczulnej”, ale nie urojonej. Mężczyzna nie chce w ten sposób stać się kobietą, lecz uczestniczyć w akcie prokreacji na równi z nią (Głazewska 2014: 219–220).

Nie jest też oczywiście powiedziane, że kuwada jest ściśle powiązana z płcią męską – jako ciąża *à rebours*, element karnawału w misterium narodzin, obecny w kulturze

popularnej na przykład za sprawą takich filmów komediowych jak najbardziej rozpoznawalny *Junior* z 1994 roku z Arnoldem Schwarzeneggerem w roli głównej (Głazewska 2014: 257). Badania socjologiczne i psychologiczne wskazują na to, że syndrom ten może równie dobrze dotyczyć krewnych ciężarnej będących kobietami (siostry, matki, czy też teściowej), nawet jeśli te mają za sobą doświadczenie własnej, realnej ciąży (Głazewska 2014: 196). U Różewicza bodajże jedyną dosłownie „kuwadującą” postacią jest utożsamiana z kwoką już przez sam tytuł dramatu *Stara Kobieta*, która „wysiada” na monstrualnym wysypisku śmieci niczym samica specyficznego gatunku ptaka, gniazdującego w odpadach cywilizacji. W *Językach teatru* Różewicz mówi wręcz: „Zobaczyłem ją na śmietniku, zobaczyłem kurę, kokosz na jajkach i pisklętach, rozkładającą skrzydła, ale zarazem kobietę” (Braun et. al. 1989: 59).

Poeta samego siebie widzi raczej w roli matki, nie ojca:

Tadeusz Różewicz: I tam, w środku, we mnie żyje ten utwór jakiś czas, potem ginie. Jakiś czas on we mnie naprawdę żyje i czuję się nim wypełniony, i mam z tego wielką satysfakcję. Jestem pełen „poezji”...

Adam Czerniawski: Widzisz, tobie nasunęła się taka metafora eksplozji, a mnie znowu przypomina się bardzo istotny element twojej poezji: to, że ty jesteś poetą biologicznym, że te wiersze żyją, umierają, rosną, te twoje poematy [...]. Fakt, że nosisz w sobie wiersz, ciężarny poeta...

(Różewicz 2011: 168)

Podążając zatem pozostawionym przez Różewicza tropem, postaram się postrzegać poetę nie jak ojca wiersza, lecz właśnie jak matkę, ojcostwo traktując jako temat osobny – zarówno w życiu autora *Na powierzchni poematu i w środku*, jak i w jego twórczości.

Otwarcie rany

Męczyzna europejski sto już lat odbywa kuwadę i znieść już nie można tych jęków i skomleń – altruistycznego prorodu. Romantyzm był wielkim wysiłkiem zmiany płci – pisze Maurras.

(Brzozowski 1912: 203)

W konstytuowaniu się Różewiczowskiego podmiotu w toku rozwoju poezji zawiera się nieeksplicytne (i być może nieuświadomione) nawiązanie do konstruktów poety romantycznego: autonomicznej względem autora empirycznego jednostki, która wykształciła odrębną podmiotowość o niejasnym statusie ontologicznym, skrywaną pod postacią wieszczą, frenetycznego ducha narodu i artysty-sobowtóra o zgoła boskich kompetencjach.

Opisać swoją twarz nie jest tym samym, co „opisać własną izbę” (co adeptom poezji zalecał Adam Mickiewicz), nie jest to zachęta do realizmu albo nie tylko ona. Opisać własną twarz – to znaczy wejrzeć w głąb siebie, tak bardzo jak tylko się da. Twarz jest powierzchnią, która świadczy. Świadczy zaś o duchowej stronie człowieka (Łukasiewicz 2012: 56).

„Ranliwość” poety dostrzegł już Zbigniew Majchrowski, wskazując na związki Różewicza z romantyzmem (Majchrowski 1993). Poezja jest „jak otwarta rana” z *Liryków*

lozańskich Różewicza (2006a: 326). Jest szczeliną, przez którą wchodzi i wychodzi tekst. Jest męką zadawaną sobie świadomie przez poetę – współodczuwany cierpieniem „narodów”. Aby napisać wiersz, trzeba się zranić. Jest to swoista romantyzacja figury poety, której z jednej strony Różewicz nie chciał ulec, z drugiej zaś – która jest chyba wpisana na stałe w kondycję poety konsekwencją jej przyjęcia, swoistą „chorobą zawodową”.

„Różewicz pojawia się przy nas jako tragiczny strażnik epoki” – pisze Maria Janion w swoim eseju (2001: 194). Marta Piwińska nazywa poezję Różewicza „spowiedzią dziecięcia wieku”, uwypuklając tym samym podobieństwa: „Jak romantycy, Różewicz występuje w imieniu pokolenia i – jak oni – w swoim imieniu. Wielkiej historii i jej legendom przeciwstawia prawdę swojego życia” (Piwińska 1973: 400). O romantycznej „medialności” poety pisał Mieczysław Jastrun w kontekście milczenia. Poeta staje się medium, przez które przepływa nie tylko strumień wypowiedzi (jak w *Kartotece*), ale także „strumień milczenia” (Wójcik 1999: 70). Rozwarstwienie podmiotu twórczości Różewicza, który Nycz nazwał podmiotem sylleptycznym (Nycz 2012), Piwińska określa jako z ducha romantyczne. Na pytanie o to, czy jest „romantykiem”, czy raczej „pozytywistą” zdaje się odpowiadać sam poeta w jednym z wywiadów:

Ewa Likowska: Pan, jak sądzę na podstawie pana twórczości, czuje się duchowym dziedzicem oświecenia, uznającym wartość rozumu, „szkiełka i oka”, a nie romantyzmu z jego „czuciem i wiarą”?

Tadeusz Różewicz: Tak, jeśli mam wskazać na duchowe dziedzictwo, to jest mi bliskie odrodzenie, oświecenie, pozytywizm, czyli te „jasne” epoki, choć i romantyzm lubię... Kocham Mickiewicza... Najbardziej, jeśli chodzi o myślenie o społeczeństwie, kulturze, jest mi bliski pozytywizm, zwłaszcza Prus, Żeromski... Pani mi zadaje strasznie kłopotliwe pytania... Mój stosunek do romantyzmu to skomplikowany temat... trzeba by mówić wiele godzin... tego nie można zamknąć w kilku zdaniach, w wywiadzie do gazety (Różewicz 2011: 356).

Jakkolwiek okoliczności wystąpienia „zjawiska” Różewicza w literaturze i efekt, jaki wywołała jego twórczość skrajnie różnią się od romantycznych dzieł wieszczów, Różewicz staje się poetą swoich czasów, reprezentującym całe pokolenie, prowadzącym do przełomu, po latach – mędrce i filozofem postmodernistycznym. Podmiot TR stanowi medium, przez które filtrowana jest otaczająca nas rzeczywistość. Jest po trosze Konradem prowadzącym masy ku wolności, po trosze anonimowym Bohaterem własnej *Kartoteki* – „podmiotem inercyjnym” (Cieślak 1999: 204).

Jeśli jest coś, co głęboko, podskórnice wiąże Różewicza z tradycją romantyczną, co stawia przed nim, dodajmy, podobne pułapki jak przed Wyspiańskim, to – poza aluzjami, cytatami, motywami narodowymi – chyba fakt, że scena znów staje się – jak by powiedział Brzozowski – „widownią dziejowej walki”. I że sztuka znów staje się kwestią osobistej, głębokiej odpowiedzialności, sprawą etyki, nie estetyki (Piwińska 1973: 402–403).

Różewicz daleki jest od romantycznej martyrologicznej celebracji bolesnej historii, jej „muzealizowania”, łagodzenia. Walka z tymi tendencjami przejawia się najpełniej na polu dramatu, o czym pisali choćby Piwińska czy Majchrowski, wyliczając awangardowe szyderstwa z romantycznej tradycji, której retoryka zdewaluowała się w ogniu wojny i pieców w obozach. Kształt powojennej rzeczywistości i ponowoczesnych przemian społecznych i kulturowych daje się ująć tylko w konwencji groteski i teatru absurdu.

Rana poety jak każda szczelina jest więc medium, *locus transitus*. Każde „otwarcie” ciała może przeto być odpowiednikiem porodu, synonimem rozwarcia. Temu tematowi Jolanta Brach-Czaina poświęciła rozdział swojego eseju zatytułowany *Otwarcie*. Każda istota żywa mierzy się z pierwszym *rite de passage* i towarzyszącymi mu niepokojami. W przypadku porodu jest to o tyle niezwykle, że ów rytuał zmienia stan nie tylko noworodka, lecz także uprawomocnia dwoje dorosłych w roli rodziców. Z perspektywy dziecka to dotychczas znany, bezpieczny świat rozwiera się i popycha je ku nowej, obcej rzeczywistości.

Akt otwierania się świata – pisze Brach-Czaina – zapowiada przyszłe zdarzenia. Kto przetrzyma inicjację, na zawsze wie, co go czeka. Będzie szarpać więzy, przeciskać się przez szczeliny, nie bacząc na niebezpieczeństwo utknięcia, nie zważając na towarzyszące parciu zranienia, deformację własną i kaleczenie otoczenia (Brach-Czaina 2018: 39).

Poród również pozostawia fizyczne ślady na ciele matki. Nadmierne rozwarcie prowadzi do pęknięcia – jego brak wymaga dokonania niezbędnego cięcia. Jeśli poeta staje się „matką” wiersza, godzi się na wszystkie konsekwencje jego „narodzin”. Przyjrzyjmy się temu specyficznemu zjawisku, któremu autor *Niepokoju* poświęcił wiele miejsca w swej twórczości. Proces „zapładniania” poety ilustruje Różewicz w *Przerwanym egzaminie*:

Każdy wiersz ma innego ojca, ale wszystkie wiersze mają jedną matkę. Jest nią poeta. Ojcem wiersza jest wspomnienie, obraz, dźwięk, uczucie, myśl. Ojciec przychodzi, składa nasienie i odchodzi. Wiersz rośnie teraz w poecie-matce. Matka dźwiga. Musi uważać. Ojciec-bodziec, często zapomniany, bez oblicza lub w masce, ucieka, ginie czasem na zawsze. On tylko szuka miejsca, gdzie może złożyć nasienie. Poeta-matka może być zapłodniony przez wszystkich i przez wszystko, w każdym miejscu i o każdej porze. Nasienie wchodzi tu p r z e z o t w a r t e r a n y [podkr. K.M.T.]. Kiedy rany zblizniają się, następuje jałowość i śmierć (Różewicz 2003: 216).

W roli samca – poprzez biologiczne analogie – obsadza Różewicz szeroko pojęty „bodziec” nakazujący mu tworzyć. Rana symboliczna staje się miejscem zapłodnienia, źródłem nieszczelności i zarazem drogą osobliwej inseminacji poety. Czym jest ów tajemniczy „bodziec”? Okazuje się, że poetę „zapładniają” problemy ludzkości: historyczne zdarzenia, błahe klótnie, troski, uzależnienia. Poezja jest odpowiedzią na intelektualne i emocjonalne zapotrzebowanie odbiorców. Nie jest to jednak prosta rynkowa zasada popytu i podaży, a raczej transakcja wiązana: poeta jest tym „z ludu”, który wspólnie ze swą twórczością stanowi swoisty barometr nastrojów społecznych.

Poeta jest więc matką samotną, a wiersz – owocem przygodnego stosunku z weną, niekiedy nawet gwałtu, jak w wierszu *Matka*:

Leżałem zamknięty
przyszł mi czas

bezbронny
bronilem się

ale on wszedł we mnie

otwarty
rodziłem
niepokój

mój pierworodny
wyszedł ze mnie
zostawił
powłokę
ciężką żarłoczną
gnijącą
rozdartą

marzec 1958 (Różewicz 2006a: 131)

Po wydaniu na świat „pierworodnego”, debiutanckiego tomu („rodziłem / niepokój”) autor pozostaje czymś w rodzaju węzowej wylinki, w którą uprzednio, niczym demoniczny *incubus*, przyobleka się na moment gwałtowna i nieobliczalna wena, inkarnująca w ciało poety⁴.

W VII części *Niejasnego wiersza* poeta, rozważając własne zdolności „prokreacyjne” w kontekście przyszłej recepcji tekstu, zadaje pytanie retoryczne: „Czy będziemy tworzyli piękno // czy przypomnę sobie / jak się pisze poezje” (Różewicz 2006a: 68), dalej usprawiedliwiając siebie i innych twórców:

to nie nasza wina
że zamiast pięknych
dobrych i radosnych
rodzimy potwory

przecież to z wami
z waszą wyobraźnią
z waszym przerażeniem
krzykiem i milczeniem
krzyżujemy się łączymy
tworzymy z wami

(Różewicz 2006a: 68–69)

⁴ Diametralnie odmiennym przykładem może być ironiczny wiersz *co się działo na polach elizejskich* ukazujący dominującą rolę poety, „który mieszkał na ul. Krupniczej 22 / i chodził własnymi ścieżkami / zaczął ją [»nagą poezję« – przyp. K.M.T.] pierwszy molestować / po wojnie” (Różewicz 2006c: 331). O ile debiutowi Różewicza patronował inny poeta – Przyboś, o tyle w przypadku utworów dramatycznych rolę „akuszerki” przejmuje już reżyser. Tak mówił o tym przy okazji rozmowy na temat inscenizacji *Pułapki* Kazimierz Braun w *Językach teatru*: „Ja programowo, zwłaszcza przy okazji prapremiery, pracowałem zawsze ze świadomością, z imperatywem spełnienia dobrej przysługi autorowi. Jak lekarz–położnik. Realizowałem przecież nie tylko prapremiery twoich sztuk, ale różne inne prapremiery...” (Braun et. al. 1989: 44).

Utwory nie zawsze spełniają owe oczekiwania – czasem, zdaniem poety, brak im życia⁵. Taki „poroniony” wiersz zostaje opisany w *Sobowtórze*⁶ (i zarazem wchłonięty przez ten tekst): „Najpierw ten martwo urodzony wiersz »przebudzenie«. Przebudzenie – pisalem – jak odwalenie kamienia (bez zmartwychwstania) ja budzący się (do życia) bez wiary (Wchodzę w jaskinię życia) bez ognia światła cienia (na ścianach). Z jaką wściekłością przekreśliłem całą kartę” (Różewicz 2004b: 425).

Bliskim Różewiczowi twórcą pozostał przez wiele lat aktywności literackiej Franz Kafka. Wydaje się, że w jego biografii i napisanych przez niego tekstach autor *Niepokoju* „przeglądał się” najchętniej, nie tylko w *Pułapce* czy *Odejściu Głodomora*, ale także incydentalnie w wielu mniej znanych tekstach, jak choćby w opowiadaniu, w którym odnosi się do słynnej prośby Franza o spalenie jego tekstów. Tadeusz Różewicz tak komentuje wartość owych „płodów”:

ale może dobrze zrobił, może to były niezbyt wydarzone rzeczy, jakieś martwo urodzone kawałki prozy, które uległyby rozpadowi [podkr. K.M.T.]?... w murze budowanym przez Kafkę powstałyby szczeliny, dziury, wyłomy... zamknięte, doskonałe, prawie nieludzkie oblicze tej twórczości pokryłoby się zmarszczkami, pęknięciami, rdzą literacką, przez te dziury i szpary można zobaczyć „pole walki”... papierowe pole papierowej walki, na którym jeszcze jeden – jeden z największych – borykał się ze słowem, jak przystało na przyzwoitego człowieka pióra...

Kartka z wczasów (Różewicz 2004a: 307–308)

Doskonały mur, który – według Różewicza – budował Kafka, do złudzenia przypomina hiperszczelną klatkę, pomieszczenie o nieprzepuszczalnej strukturze ścian, a zarazem – arenę, na której rozgrywa się walka pisarza z żywą materią języka.

W klatce

12 grudnia 1973 roku Tadeusz Różewicz w liście do Zofii i Jerzego Nowosielskich pisze: „Napisałem 1 wiersz o rodzeniu diabła-gówna na pustyni” (Różewicz et. al. 2009: 198)⁷.

⁵ Por. także wiersz *Powrót*: „Są między moimi utworami takie / z którymi nie mogę się pogodzić / [...] i nie mogę się ich wyrzec / są złe ale są moje / ja je urodziłem / [...] obojętne martwe / ale przyjdzie chwila kiedy wszystkie / zbiegną się do mnie / te udane i te nieudane / kalekie i doskonałe / wyśmiane i odrzucone // zbiegną się w jedno” (Różewicz 2006a: 128).

⁶ *Sobowtór* to tytuł odnoszący się do więcej niż jednego utworu Różewicza. Spośród tekstów rozproszonych w różnych wydaniach najobszerniejsze są fragmenty pisane prozą. Prawdopodobnie wszystkie te teksty miały wchodzić w skład trzeciej „powieści” autora *Niepokoju*, choć niejednolitej gatunkowo. Wojciech Browarny pisze: „Trzecia, niedokończona i niewydana »powieść« tego pisarza, roboczo zatytułowana *Sobowtór*, mogłaby stać się jego najbardziej gatunkowo różnorodną prozą. Na podstawie fragmentów opublikowanych na początku lat siedemdziesiątych można wnioskować, że byłaby tekstem fabularnym, zawierającym jednak obszerne partie eseizowane i autobiograficzne” (Browarny 2021: VII, LXXX–LXXXIII). „Sobowtóry” to także pojedyncze teksty dramatyczne i poetyckie, a taki eksperyment literacki mógłby uczynić z planowanej przez Różewicza powieści jego *opus magnum*, zjawisko porównywalne z *Miazgą* Jerzego Andrzejewskiego, jeśli nie przewyższające ją artystycznie. Istotne są tu – widoczne także w *Duszyczce* – inspiracje twórczością Jamesa Joyce’a (Szczukowski 2008: 124).

⁷ Tomasz Sikora pisze o symbolicznym kału w kontekście „ludzkich odpadów”: „Gówno ma charakter głęboko dwuznaczny: jest brudne, ale o c z y s z c z a, symbolizuje śmierć, ale nawozi; demonstrowuje utratę znaczenia (niezróżnicowane, wymieszane resztki strawionego pokarmu), która jednak umożliwia powstanie wszelkiego

Jest to zapowiedź jednego z najbardziej wyrazistych wierszy autotematycznych, którego złożona kompozycja ukazuje wprost proces inkorporacji oralnej tekstu, jego przetworzenie i ponowne wydanie na świat. *Klatka 1974* przede wszystkim poddaje refleksji przebieg procesu twórczego, sprowadzającego autora do roli surogatki („surogata?”), swoistego inkubatora tekstów literackich. Jak pisze Różewicz w innym wierszu, zatytułowanym *O pewnych właściwościach (tak zwanej) poezji*: „nie ma poezji / w człowieku zimnym / i nie ma poezji / w człowieku gorącym / w letnim może żyć / rozwijać się / potrzebuje spokoju” (Różewicz 2006a: 281). Surrealistyczna sytuacja, w której bohater-poeta żyje dosłownie w Foucaultowskim panoptikonie, wzmocniona zostaje w *Klatce...* skatologicznymi aluzjami. Mimo to utwór broni się swoim autotematyzmem jako jeden z nielicznych, w których somatyczność wiąże się z aktem twórczym i pozwala wynieść krytykę somatyczną na poziom meta-tekstowy, gdyż w tym ujęciu proces pisania poezji *per analogiam* wpisuje się w cykl czynności biologicznych poety.

Jednym z pierwszych tekstów ukazujących przestrzeń jednocześnie otwartą i zamkniętą jest *Kartoteka*, w której pokój bohatera (i jednocześnie jego „więzienie”) jest miejscem swobodnego, choć nie do końca pożądanego, kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną⁸. Do tej sytuacji nawiązuje wiersz *Drzwi*:

Murarze odchodząc
zostawili w ścianie pionowy otwór
Czasem myślę
że mieszkanie moje jest zbyt umowne
łatwo tu wchodzi
różni ludzie

[...]
niestety
ostatnio wstawiono mi drzwi obrotowe
czas mój trawię
na wchodzeniu i wychodzeniu

przez te drzwi
wchodzą sprawy tego świata

znaczenia. Jako czysta materia, gówno napawa prerażeniem [...]. Defekacja to twórcze wypróżnienie, odegranie na nowo eposu naszej ucieczki od martwej materii (być może archetyp każdej heroicznej wędrówki w poszukiwaniu jakiejś duchowej nagrody), podczas gdy socjalizacja polega w dużej mierze na zanegowaniu naszych „prawdziwych” wymian ze środowiskiem i na przeniesieniu ich na poziom symboliczny (Sikora 2007: 56).

⁸ Przestrzeń teatralna (ale także życiowa) Różewicza stanowi nie-miejsce w podręcznikowym wręcz wydaniu, w jakim zdefiniował je Marc Augé (2008: 127–140). Jeśli zaś chodzi o prywatne doświadczenie poety, wystarczy zwrócić uwagę na sposób, w jaki wypowiada się o własnym mieszkaniu w tekście *Przeprowadzka*: „W tamtym domu mieszkałem na pięttrze i wchodziłem po schodach z białą poręczą, w tym domu mieszkam na parterze i czasem mam wrażenie, że zamieszkałem na wystawie sklepowej (Różewicz 2010: 43). Podobnie – choć już nie w kategoriach miejsca, a społeczności – pisze Różewicz w jednym z listów do Karla Dedeciusa o swoim stosunku do grup literackich: „Do Grupy Literackich nie należy i nie należał! T. R. u w a ż a, że grupy literackie nie mają większego sensu niż przypadkowe zgromadzenie ludzi w tramwaju, autobusie, w poczekalni kolejowej lub u dentysty!” (Dedecius et. al. 2007: 38).

[...]
nie zamuruję jednak tych drzwi
może stanie w nich
dobry człowiek
i powie mi kim jestem

(Różewicz 2006a: 78)

Motyw klatki, czy też zamkniętego pomieszczenia, w którym znajduje się artysta, jest charakterystycznym dla Różewicza sposobem obrazowania sytuacji twórcy. Poeta postępuje tak zarówno wobec siebie (lub swojego lirycznego „sobowtóra”), jak i wobec innych artystów, z którymi odczuwa pokrewieństwo dusz (np. głównego bohatera *Odejsia Głodomora*⁹). Innym wierszem, który wpisuje się w kontinuum tekstów podejmujących temat wolności i zniewolenia artysty jest krótki utwór liryczny również „usytuowany” w klatce, a zatytułowany *Śmiech*, w którym ledwo co wykluty

ptak tak długo milczał
aż klatka otwarła się
rdzewiejąc w ciszy

cisza tak długo trwała
aż za czarnymi prętami
rozległ się śmiech

(Różewicz 2006a: 317)

Na analogię pomiędzy tymi wierszami wskazuje chociażby zestawienie ich (oraz dwóch innych tekstów: fragmentu *przerwanej rozmowy* z tomu *Płaskorzeźba* i wiersza *** [*Asyż gniazdo / na splekanej skale*]) w analitycznym tekście-kolażu Andrzeja Falkiewicza zamieszczonym w charakterze komentarza do wystawy *cd. Nauki chodzenia* w wydanej przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu książeczce poświęconej wspólnej twórczości Różewicza i Eugeniusza Geta-Stankiewicza. Falkiewicz pisze tam:

Ten sam niezmiennie od lat, od wczesnych lat pięćdziesiątych „Różewicz poszukiwawczy”, „szukający swojego *haiku*”. Jego przeraźliwie długie, trudne i mozolne podchody, poszukiwania (trzeba mieć cierpliwość, trzeba umieć je czytać!) – i wreszcie: znalezione! Upiorne i sterylne

⁹ O *Odejsiu Głodomora* tak mówi Kazimierz Braun w *Językach teatru*: „To naturalnie konstrukcja »teatru w teatrze«. Widowisko wewnątrz widowiska. I to jest właśnie kolejna warstwa twojej sztuki” (Braun et. al. 1989: 150). Zamknięta klatka jako przestrzeń szkatułkowo ulokowana w większej przestrzeni pojawia się także w obrazach inspirujących Różewicza surrealistów: „[...] Delvaux, de Chirico i Magritte [...] U nich takie klatki są” (Różewicz 2011: 105). W *Odejsiu Głodomora* główny bohater o swoim zamknięciu w klatce, w której prowadził czterdziestodniową głodówkę mówi: „Ja wybierając klatkę wybrałem wolność... wolność niczym już nie ograniczoną... ani tradycją, ani autorytetem, ani konwenansem, ani... ale i sprawa klatki nie jest prosta... widzisz, »klatka sama w sobie« nie ma znaczenia, pusta klatka może być zamknięta lub otwarta... pusta klatka nie jest nawet klatką... dopiero to, co siedzi w klatce, to, co jest w klatce zamknięte, nadaje klatce sens, a nawet godność...” (Różewicz 2005c: 178). Anorektyczna postawa bohatera *Odejsia Głodomora* może znaczyć wiele więcej – zarówno cięża, jak i trawienie sytuacji się w jamie brzusznej, więc przymusowa głodówka może symbolizować bezpłodność, stanowić protest przeciwko dalszej inkorporacji oralnej, a zatem – być jedyną formą sprzeciwu wobec bycia pozbawionym woli artystą-inkubatorem.

czyste, albo właśnie – pokumane z ciałem autora, uwikłane w fizjologię, porażające niekiedy trywialnością (jeden z nielicznych, którzy potrafią to – i w ten sposób – powiedzieć!) ... utworzy rzadko stojące na stronicy książki samotnie, częściej winkrustowane w dłuższe teksty [...]

(Wasielczyk et. al. 2009: 52–57).

O wierszu *Śmiech* w rozmowie z Adamem Czerniawskim, także poetą, tłumaczem i popularyzatorem polskiej kultury na świecie, Różewicz wypowiada się następująco:

Ten wiersz „Śmiech” [...], to jest również próba ukrywania się przed sobą. Kiedy płynę po powierzchni poezji i płynę formą bardzo czystą, bardzo komunikatywną, nagle czuję jak gdyby fizyczną konieczność, żeby dać nurka, zginąć pod powierzchnią tej wody i zostawić na powierzchni tylko jakieś kręgi... [podkr. K.M.T.] I stąd te wiersze tajemnicze (Różewicz 2011: 166-167).

Somatyzm ciszy zostaje więc zdominowany przez drwiący śmiech „dwojnika” – lepszej wersji artysty. Sobowtórem staje się tekstualne ciało czy też – odwrotnie – cielesny tekst wiersza. „Tekst-płaszcz”¹⁰, jak zwraca uwagę Różewicz, ubranie, okrycie, element kultury przykrywający nagą pustkę wypatroszonego ciała stanowi opozycję wobec cielesnej natury.

W potoku chaotycznych wrażeń i emocji, o jakich mówi „ja liryczne”, „rozpuszcza się” tożsamość człowieka, który przybiera różne maski, kostiumy i staje się w rezultacie Nikim, Anonimem. Wypełnianie pustki nie prowadzi do scalenia w żadną całość, całość należy bowiem do sfery abstrakcji i może być tylko arbitralnie wykreowana. Wewnętrznej pustki nie zapełni nikt i nic (Dorak-Wojakowska 2007: 40).

Czy twórca jest zatem ekshibicjonistą? Co oznacza fakt, że wystawia swoje wnętrze na widok publiczny? Jeśli jest ekshibicjonistą, to na czym polega ów artystyczny, performatywny ekshibicjonizm i do jakiego punktu może zostać doprowadzona ta specyficzna ekspozycja?

Podobnie jak w *Kartotece* przez pokój Bohatera, w *Klatce...* przez starannie wydzielone terytorium osoby mówiącej przelatują jednak ptaki i przechodzą ludzie. Otoczenie swobodnie interferuje w sferę intymności bohatera. Przekracza próg pokoju, przenika pręty klatki, gwałtem wdzierając się do środka. Tym samym klaustrofobiczna klatka, jako pomieszczenie celowo wystawione na widok publiczny, mające za zadanie wyeksponowanie mieszkającego w niej egzemplarza (przez analogię do ogrodu zoologicznego – jak w *Odejsciu Głodomora*¹¹), niczym pokój Wielkiego Brata, podlega stałej obserwacji i odziera

¹⁰ „Przenicowany płaszcz” to być może płaszcz Prospera z wiersza *Nic w płaszczu Prospera*, nawiązującego do postaci z Szekspirowskiej *Burzy*. Dla Różewicza jest to synonim magicznej, nęcącej pustki, „kota w worku”, do którego poeta powróci po wielu latach, nadając taki tytuł jednemu ze swoich ostatnich tomików.

¹¹ Analogię pomiędzy *Odejsciem Głodomora* i *Klatką* wyzyskał Kazimierz Braun, o czym przypomina poeta w rozmowie z reżyserem: „To ty chyba pierwszy włączyłeś do przedstawienia ten mały poemat o klatce. (śmiech) Do tej pory żaden reżyser tego nie użył. A on na pewno jest częścią tego dramatu” (Braun et. al. 1989: 151). Podobną „klatką” dla mózgu-zwierzęcia jest także czaszka poety (*Przerwany egzamin*): „Mózg mój jest żywym zwierzęciem. Zamknięty w głowie i ściśnięty kośćmi, naciskany ze wszystkich stron, skręca się. Cały pokryty szczecinią i kolcami boli bardzo. Gdyby mógł wyskoczyć na ten papier. Gdyby wyszedł z tego zamknięcia, mógłby się rozprężyć, rozłożyć jak parasol. Biedny, skręcony, mógłby zacząć skakać i fruwać po pokoju i po tych kartkach. Powinien wychodzić z głowy na spacer, biegać po łąkach i polach. Tymczasem został złapany do tego pudełka kościanego i zamknięty” (Różewicz 2003: 213–214).

poetę z prywatności. Klatka została ponadto wyposażona w arsenal rekwizytów, „relikwii” poety, których dotykają „przechodnie”. Tu nasuwa się z kolei skojarzenie z dramatem *Na czworakach*. Otoczony opresyjnym kultem twórca ma jeszcze większe poczucie panującej w pomieszczeniu ciasnoty.

Jak nadmieniałem wcześniej, twórczość w wielu tekstach Różewicza staje się elementem osobliwego łańcucha pokarmowego, cyklu metabolicznej przemiany, i – ostatecznie – produktem defekacji. Bohater niedokończonego utworu staje się ogniwem tego łańcucha, a akt twórczy jest tożsamy z procesem trawiennym. Poczucie dezorientacji przemieszanej z awersją wzmacnia kontaminacja procesów biologicznych: „rodziłem go odbytem / z niebytu wyłaził / ze mnie” (Różewicz 2006b: 119). Dojrzewanie tekstu, będącego sumą doświadczeń i interakcji kulturowych, nie tylko stanowi formę intelektualnej uczyty, ale ma wiele wspólnego z noszeniem dziecka w łonie. Artystyczny „płód” poety, jego „sobowtór”, rozwija się jednak nie w płynie owodniowym, a w sokach żołądkowych bohatera. Bolesny poród, jakiego doświadcza bohater-mężczyzna, sprowadza się więc do wypróżnienia na klozecie: „stękając twardziel / żółtoczarny lśniący / ciężki nudny / powleczoney śluzem / przemieniał się / w nalane krwią oko” (Różewicz 2006b: 119).

Freud – jak trafnie zauważa Tomasz Kaliściak – zwrócił również uwagę na tworzenie się tzw. dziecięcych teorii seksualnych, mówiących o narodzinach człowieka przez odbycie, w świetle których funkcja rodzenia zostaje połączona z funkcją wydalania kału, który do momentu wyparcia postrzegany jest jako skarb, dar i staje się przedmiotem dziecięcych zabaw (Kaliściak 2016: 178)

W tym miejscu warto zauważyć, że Bettelheim, przywołując opisane przez antropologów tradycje ludu Czaga, interpretuje plemienny zwyczaj „zamykania” odbytu w kontekście zdolności prokreacyjnych kobiety¹². Ludowa „tajemnica poliszynela” polegająca na utrzymywaniu złudnego wrażenia, że mężczyźni przez większość życia nie oddają kału (w czym są lepsi od menstruujących kobiet, gdyż „nic z nich nie wycieka”) ma na celu wytworzenie stereotypu mężczyzny niepodatnego na słabości własnej fizjologii, a ponadto – zdaje się – jak wiele innych męskich rytuałów, stanowi swoistą paralelę do kobiecej ciąży, podczas której krwawienie ustaje z przyczyn naturalnych (Bettelheim 1989: 252–256). Tak zwana „kuwada dietetyczna”, o której pisze Głazewska, a które to pojęcie zawdzięczamy Theodorowi Reikowi – to nie tylko świadome wkroczenie w rytuał postu związanego z „zazdrością Zeusa” (Głazewska 2014: 166). Jest to także rytuał powodujący przecież zatrzymanie normalnej pracy układu trawiennego – całkowite niespożywanie pokarmów prowadzi do niewydalania resztek, choć rzadko post ten przybiera ścisły charakter, a w wielu kulturach odnosi się on wyłącznie do określonych pokarmów (Głazewska 2014: 169–170).

Można więc wyciągnąć wniosek, że ów „okołociążowy” czy „okołoporodowy” męski post jest działaniem analogicznym do rytualnego zamknięcia odbytu, a jednak – z psychoanalitycznego i fizjologicznego punktu widzenia – skuteczniejszym i bardziej racjonalnym. Z pewnością wywołuje mdłości, osłabienie organizmu, a ostatecznie realnie uniemożliwia oddawanie kału bez konieczności powstrzymywania się przed tym (lub udowadniania, że się tego nie robi). Badania antropologiczne oraz współczesne badania psychologiczne

¹² Kristeva łączy dwa typy wstępu związane z „wyciekaniem” z otworów ciała: menstruacyjny i ekskrementalny, które mają wspólne źródło: kobiecość rozumianą jako macierzyńskość (Kristeva 2007: 9).

i psychiatryczne wskazują przeto na silne powiązanie płodności z konsumpcją (w tym zakresie we frazeologii języka polskiego utrzymuje się do dziś metafora „skonsumowanego związku”, a więc takiego, w którym doszło do aktu seksualnego i prokreacji), począwszy od afrodyzjaków i pokarmów wzmacniających zdolności rozrodcze, na unikaniu jedzenia wybranych potraw czy używek w okresie ciąży przez matki, ale także przez ojców, kończąc. Z literaturoznawczego punktu widzenia, jeśli uznamy akt twórczy za symbolicznie powiązany jednocześnie z konsumpcją i prokreacją, to ścisły post stanowi zarazem odcięcie dopływu weny i pozbawienie się – dosłownie i w przenośni – sił witalnych sprzyjających pisaniu (*vide Odejscie Głodomora*).

Jaki jest zatem związek między *somą* i *psyche*? Okazuje się, że silny, gdyż koniec, jaki zgotowuje twórca krytyka gardząca zdominowanym przez cielesność warszatem poetyckim, jest bezlitosny. Wyczerpujący, bezowocny „poród” w bólach i mękach doprowadza poetę do skrajności i popycha do decyzji o wiele mówiącym odejściu, które zapowiada już w początkowej fazie utworu refleksja o tym, że „wiersze / przechodzą w rzeczy / ciemne fizyczne dosłowne / można je wiązać u szyi” (Różewicz 2006b: 118):

Ten sztuczny patos
te wydzieliny
ta żółć ta krew ta woda
ten ekshibicjonizm
wzruszają ramionami
opuszczają warsztat
poety który odebrał
sobie

(Różewicz 2006b: 120)

Fraza *Klatki...* urywa się niespodziewanie tuż przed końcem, ostatnim, niewypowiedzianym słowem, podobnie jak urywa się egzystencja podmiotu, obróconego w nicość, zawładniętego przez twórczość, pożartego przez zjadliwych krytyków i zachłannych odbiorców.

Złożona, „szkatułkowa” budowa wiersza, wpisany weń *quasi*-cytat z tekstu zapowiedzianego zaledwie w prywatnej korespondencji poety, poświadcza także o łakomstwie samego tekstu, pochłanianiu słabszych tekstów przez silniejsze lub przez omowne konstrukcje o charakterze odautorskiego komentarza, szczelnie oplatające nieudany bądź źle przyjęty utwór. Taka refleksja autotematyczna może dawać do myślenia na temat tego, czym jest współczesna sztuka i jak wygląda dziś rola artysty, na którym fiksuje się uwaga odbiorców, krytyków i krwiożerczych tekstów-sobowtórów, reprodukcji twórczego „ja”, które stają się wyrodnymi, zbuntowanymi dziećmi ojca, rywalami zagrażającymi jego istnieniu.

O ile dawniej – mówi Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim – poezja objawiała się, eksplodowała, teraz mógłbym powiedzieć o implozji poezji, o utworze, który wchodzi w twórcę, atakuje go, a nie chce się objawić, nie chce ujrzyć światła dziennego (Różewicz 2011: 172).

Tekst jako „sobowtór” autora, jego odbicie, prowadzi wyniszczającą „immunologiczną” grę z poetą. Wystarczy przywołać tutaj fragment wiersza *Powstanie nowego poematu*: „zderzenie / nowy poemat / poemat trzeci / rodzi się w agonii / płynie przez / płodowe

wody / ludzkości // nowotwór / zagadkowo uśmiechnięty / utajony / przygotowany / do nagłego / rozrostu” (Różewicz 2006a: 419–420). Ciało staje się nie tylko tematem tekstu, ale niejako formą, którą przybiera – słowo „staje się” ciałem. Brutalna inkorporacja tekstu odbywa się często wbrew woli poety – podobnie jak wbrew jego woli spod pióra wydobywają się teksty nieudane czy niedoceniane przez krytykę.



Ujęcie procesu twórczego jako pochłaniania, trawienia i wydalania składników kultury wpisuje się w dyskurs, w którym autor podejmuje kwestię literackiego recyklingu i palimpsestowości swoich tekstów. Tekstowe repetycje, będące aktami niepoohamowanego łakomstwa, lirycznego przetwórstwa i płynącej z niego weny, przywodzą na myśl kanibalistyczną ucztę Saturna pożerającego własne dzieci (Filipowicz 2013: 195–198). Za dowód niech posłuży tu krótki cytat z kwestii Poety, bohatera jednoaktówki *Sobowtór* ze zbioru *Teatr niekonsekwencji*: „Ja spożywam te księgi z tych ksiąg rosnę tymi księgami oddycham słowa tych ksiąg zmieniają się w moje ciało” (Różewicz 2005b: 195).

Doświadczenie cielesności jest jednym z najważniejszych aspektów ponowoczesnego człowieczeństwa – *corporalitas* odartego z *humanitas*. Jak pisze w odniesieniu do Różewicza Anna Filipowicz: „Zestawiane z obrazami hedonistycznego pochłaniania mięso deszyfruje w poezji bezrefleksyjną cywilizację *homo consumens* oraz bywa synonimem degrengolady, która dotyka nie tylko jeżdżących, ale i wszystkich użytkowników kultury” (Filipowicz 2013: 284). Ów komentarz do poematu *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, z tomu *Zawsze fragment (recycling)* można z pewnością rozszerzyć, uogólniając użyte przez badaczkę pojęcie „kanibalizmu” do znaczenia spożycia „mięsa–twórczości” przez pochłaniającego teksty kultury poetę.

Posthumanistyczne rozumienie ciała w oderwaniu od „ducha”, który ciało to wypełnia, dominacja uciech cielesnych nad wartościami niematerialnymi, uczestnictwo ciała w konsumpcjonistycznym kontinuum, kulturowe „wielkie żarcie”, to elementy otaczającej nas codzienności. Somatyczne postrzeganie świata i jego rozumienie przez analogię do ludzkiej fizjologii zdominowały współczesny sposób myślenia determinujący także kulturową twórczość człowieka, jego istnienie i funkcjonowanie w społeczeństwie, w rozdarciu między ekshibicjonizmem jednostki a voyeuryzmem otoczenia. Uzewnętrznienie artysty, to tym samym wybebeszenie z wnętrzości, wypruwanie flaków na oczach publiki, która, jak pisze Różewicz w jednym ze swoich późniejszych wierszy pt. *Zła muzyka*, „wszystko łyka / robi owacje na stojąco / siedząco / i pod siebie” (Różewicz 2006c: 178).

Ciało poety (czy szerzej: pisarza) staje się więc przede wszystkim *nomen omen* korpusem tekstów. Jego twórczość – niczym wydzieliny ustrojowe, lepkie i wzbudzające podejrzliwość odbiorców lub – wręcz przeciwnie – przyjmowane bezkrytycznie, skutecznie wypełniają przestrzeń między twórcą a odbiorcami, wylewają się z „klatki Głodomora”, z powodzeniem dostosowując się do kształtu naczynia, odwzorowując powikłanie i pewną ambiwalencję tych zależności: potrzeby „bycia czytany” (i „ogładanym” – np. w teatrach) przy jednoczesnej niechęci do osobistej odpowiedzialności za napisane słowo: autorskich spotkań, chorobliwej wręcz antypatii do jadowitych krytyków.

Różewicz wysiaduje więc latami swoje utwory niczym *Stara kobieta* na wysypisku cywilizacji. Przetwarza je we właściwym sobie, wyraźnie naznaczonym biologią procesie. Ewentualny poród bywa tyleż bolesny co niemożliwy zarazem (zarówno z punktu widzenia biologii, jak i wielokrotnie opuszczającej artystę weny). Stary Poeta z czasem również wizualnie upodobnia się do tytułowej bohaterki własnego dramatu. Ciało podlega procesowi starzenia, a w miarę upływu lat – podobnie jak była ona niedostrzegalna w dzieciństwie – zaciera się widoczna granica płci. W obszernej biografii Różewicza Magdalena Grochowska prezentuje zrobiony dwa lata przed śmiercią poety jego portret autorstwa Janusza Stankiewicza. Fotograficzna sesja wykonana na życzenie autora *Starej kobiety...* stanowi intertekstualną grę z obrazem van Gogha *Stary człowiek w smutku*. Cytowany przez Grochowską Andrzej Skrendo mówi: „Dla mnie wspaniałe w Różewiczu jest to, że na starość sam zamienia się w starą kobietę. Widać to na zdjęciach”. Pisarka dodaje: „Te zdjęcia ma na myśli Andrzej Skrendo, gdy mówi, że poeta u kresu drogi zamienia się w starą kobietę”, wskazując konkretną fotografię (Grochowska 2021: 171–172). W rozciągniętym starym swetrze, z opuszczoną głową, ze wspartymi na kolanach dłońmi oplecionymi siatką nabrzmiałych żył wyraźnie zarysowujących się pod zwiotczałą, rozciągniętą skórą – poeta do złudzenia przypomina jedną z bohaterek swojego *Opowiadania o starych kobietach*, apoteozy starczej mądrości i doświadczenia życiowego kobiet:

stare kobiety
są mumiami
świętych kotów

są małymi
pomarszczonymi
wysychającymi
źródłami owocami
albo tłustymi
owalnymi buddami

(Różewicz 2006c: 376–377)

Bibliografia

- Augé, Marc 2008. „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”. *Teksty Drugie* 4 (112): 127–140.
- Bettelheim, Bruno 1989. *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*. Tłum. Danuta Danek. Warszawa: Czytelnik.
- Brach-Czaina, Jolanta 2018. *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Braun, Kazimierz [&] Tadeusz Różewicz 1989. *Języki teatru*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Browarny, Wojciech 2021. *Wstęp*. W: Tadeusz Różewicz. *Wybór prozy*. Wrocław: Ossolineum.
- Brzozowski, Stanisław 1912. *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*. Lwów: E. Wende i Sp., Księgarnia Polska B. Połonieckiego.
- Cieślak, Robert 1999. *Oko poety*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Dedecius, Karl [&] Tadeusz Różewicz 2017. *Listy 1961–2013*. T.1. Kraków: Universitas.

- Dorak-Wojakowska, Lilianna 2007. *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Farge, Arlette 2019. *Ludowe formy męskości*. W: Georges Vigarello (red.). *Historia męskości*. T. 1: *Od starożytności do oświecenia. Wymyślanie męskości*. Tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Filipowicz, Anna 2013. *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Głazewska, Ewa 2014. *Kuwada. Egzotyczny zwyczaj w nowej odsłonie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Grochowska, Magdalena 2021. *Różewicz. Rekonstrukcja*. Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Janion, Maria 2001. *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa: W.A.B.
- Kaliściak, Tomasz 2016. *Płeć Pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Kristeva, Julia 2007. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręci*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Łukasiewicz, Jacek 2012. *TR*. Kraków: Universitas.
- Majchrowski, Zbigniew 1993. „Poezja jak otwarta rana” (czytając Różewicza). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nycz, Ryszard 2012. *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków: Universitas.
- Piwińska, Marta 1973. *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Potkański, Jan 2004. *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*. Warszawa: Semper.
- 2003. *Utwory zebrane. Proza 1*. Tom II. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2004a. *Utwory zebrane. Proza 2*. Tom II. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2004b. *Utwory zebrane. Proza 3*. Tom III. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2005a. *Utwory zebrane. Dramat 1*. Tom IV. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2005b. *Utwory zebrane. Dramat 2*. Tom V. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2005c. *Utwory zebrane. Dramat 3*. Tom VI. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2006a. *Utwory zebrane. Poezja 2*. Tom VIII. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2006b. *Utwory zebrane. Poezja 3*. Tom IX. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2006c. *Utwory zebrane. Poezja 4*. Tom X. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- 2010. *Margines, ale...* Wrocław: Biuro Literackie.
- 2011. *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Wrocław: Biuro Literackie.
- Różewicz, Tadeusz [&] Zofia Nowosielska [&] Jerzy Nowosielski 2009. *Korespondencja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sikora, Tomasz 2007. „Odmieńczy/śmięci”. *Kultura Współczesna* 4 (54): 45–62.
- Szczukowski, Dariusz 2008. *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*. Kraków: Universitas.
- Theweleit, Klaus 2015. *Męskie fantazje*. Tłum. Mateusz Falkowski [&] Michał Herer. Warszawa: PWN.
- Thomasset, Claude 2019. *Mężczyzna średniowieczny, siła i krew*. W: Georges Vigarello (red.). *Historia męskości*, t. 1, *Od starożytności do oświecenia. Wymyślanie męskości*. Tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Tomasik, Tomasz 2013. *Wojna – męskość – literatura*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku.
- Wasielczyk, Krystyna [&] Hanna Wrabec (red.) 2009. *cd. Nauki chodzenia. Tadeusz Różewicz i Eugeniusz Get Stankiewicz*. Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Wójcik, Tomasz 1999. „Tadeusz Różewicz – milczenie poety”. *Twórczość* 10: 47–79.