

Dariusz Szczukowski

Dyskurs miłosny Tadeusza Różewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 99/1, 105-119

2008

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

DARIUSZ SZCZUKOWSKI
(Uniwersytet Gdański)

DYSKURS MIŁOSNY TADEUSZA RÓŻEWICZA

Wiedzieć, że nie pisze się dla innego, wiedzieć, że rzeczami, które napiszę, nigdy nie zdobędę miłości tego, kogo Kocham, wiedzieć, że pismo niczemu nie czyni zadość, niczego nie sublimuje, wiedzieć, że jest dokładnie tam, gdzie Ciebie nie ma – oto początek pisania. [R. Barthes]¹

Brak głód
nieobecność
ciała
jest opisem miłości
jest erotykiem współczesnym [T. Różewicz]²

Jednym z podstawowych problemów twórczości Tadeusza Różewicza jest zagadnienie oporu, jakie stawia doświadczenie faktyczności – ciała, jego cierpienia i pożądania – wobec systemu, instytucji literatury, narzucającej określony kod wypowiedzi. Władza i przemoc literatury tworzą dla Różewicza „totalitarny” porządek, który trzeba rozsadzić przez głęboką pracę wewnątrz dyskursu, naruszającą określone konwencje wypowiedzi.

Ten emancypacyjny gest autora *Na powierzchni poematu i w środku* odzwierciedli się w utworach, w których problematyka ciała nie tylko jest nadrzędnym tematem dzieł, ale także organizuje ich poetykę. Nieusuwalna faktyczność ciała zdaje się stymulować transgresywny dyskurs Różewicza, wyznaczając ramy i poetykę dzieła, ogniskującego się wokół pęknięć, nieciągłości i fragmentu³.

Uwaga pisarza kieruje się w stronę erotyzmu pojmowanego w kategoriach granicznego doświadczenia ludzkiej egzystencji zanurzonej w cielesność. Autor *Płaskorzeźby* penetruje obszary zapieczętowane znakiem *tabu*: pisze o miłości lesbij-

¹ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 152.

² T. Różewicz, *Szkic do erotyku współczesnego*. W: *Poezje*. T. 2. Kraków 1988, s. 167. Dalej do tej edycji odsyłam skrótem P. Pierwsza liczba po skrócie oznacza tom, liczby następne – stronicę.

³ W kategoriach poetyki transgresji twórczość Różewicza opisał A. Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2000). Badacz rezygnuje jednak z rozumienia transgresji jako drastycznego wykroczenia, ekscesu, sytuując ją raczej w obrębie intertekstualnych zabiegów literackich Różewicza. Zob. krytyczną recenzję A. Ubertowskiej *Różewicz transgresywny* („Teksty Drugie” 2003, nr 2/3).

skiej, sięgając po biografię Narcyzy Żmichowskiej i jej romans z Pauliną Zbyszewską, wskazuje na uwięzienie w płci i w wynikających z niego kulturowych zobowiązaniach i schematach⁴. Uzmysławia także niepokoje okresu dojrzewania i starzenia się.

Analizując zaś zdobycze polskiej literatury problematyzującej sfery związane z seksualnością, Różewicz zauważa przede wszystkim nieprzystawalność języka erotycznego wypracowanego przez estetyzujący styl moderny do rzeczywistego doświadczenia. Autor *Niepokoju* z upodobaniem cytuje *Duszę kwiatu* Staffa, pisze nawet *Erotyk z końca XIX wieku* (P 2, 38–39) – w obu tych tekstach zastanawia się nad możliwościami i ograniczeniami języka wypracowanego przez twórców Młodej Polski. Różewicz próbuje dokonać także diagnozy polskiej literatury erotycznej, która według niego jest wyjątkowo uboga (*Dusza kwiatu*)⁵.

Wyzwolenie erotyki w twórczości autora *Płaskorzeźby* nie ma nic wspólnego z emancypacyjnymi dążeniami, mitami i ikonami kultury popularnej. Różewicz chce odnaleźć język, w którym pożądanie, ciało odzyskują miejsce i zagospodarują dyskurs własnym rytmem. Już w jednym z pierwszych tekstów zamieszczonym w *Niepokoju*, wykorzystując tropy związane ze zmysłowością karnawału weneckiego, poeta próbuje zakreślić pragnienia mieszkańca „małego miasteczka północy”, które ogniskują się wokół wędrówki do Włoch:

Ciała nasze krnąbrne i nieskore do żaloby
nasze podniebienia smakują leguminę
popraw papierowe wstęgi i wieńce
pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra
twoje uda są żywe
uciekajmy uciekajmy⁶.

(*Maski*, P 1, 6)

Fraza pozbawiona retorycznych ozdobników, ogołocona z epitetów, ujawnia dynamikę obrazu. Podkreślony dwukrotnie ruch ucieczki przed napierającą rzeczywistością odsyłający do motywu matki jest jednoczesnym ruchem wyzwolenia z „zasady rzeczywistości”. Podróż do Italii (w *Duszyccze* podobną rolę odegra Paryż) miałaby być wyzwoleniem uspiętego erotyzmu, otwarciem nowych obszarów doświadczenia. Cały kulturowy sztafaż zostaje podminowany przez pożądanie. W *Duszyccze* poeta napisze:

⁴ Różewicz zresztą pisał (*Miłość lesbijska w romantycznym przebraniu*. W: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 177): „Otóż myślałem o adaptacji *Poganki* bez romantycznych kostiumów. Chciałem opowiedzieć historię dwóch kobiet, które kochają nie tylko swoje intelekty, ale i swoje ciała. [...] Wszystkie czyny i słowa Beniamina przywrócić Narcyzie. A tym samym przywrócić jej prawdziwe oblicze i godność odważnej zakochanej kobiety. Nie zrobiłem jeszcze adaptacji *Poganki*. Mój »cenzor wewnętrzny« mówi mi, że i w naszych czasach miłość lesbijska nie jest rzeczą możliwą do pokazywania na scenie”. Do przetworzonej biografii Żmichowskiej powróci Różewicz w *Białym małżeństwie*.

⁵ T. R ó ż e w i c z, *Dusza kwiatu*. W: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 132–134. Poeta utyskuje na rodzimą poezję erotyczną, zarówno męską, jak i kobiecą. Drażni go zwłaszcza „stylizacja”, „kokie-teria”, „sentymentalizm”. Co ciekawe, uznaje wyższość poezji kobiecej, szczególnie ceni niektóre wiersze Świrszczyńskiej, która jednak „niepotrzebnie ukrywa erotyzm dojrzałej kobiety pod maską murzyńskich pieśni obrzędowych itp.” (s. 134).

⁶ W tomie *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994* (Warszawa 1995) na s. 5 poeta w wersji „podniebienia smakują leguminę” zamienia ostatni człon na „miłość” – co znaczy, że doświadczenie zmysłowe zostaje zawężone do wprost wyrażonego doświadczenia erotycznego.

moje odejście to moje ciało ja nie mogłem moje ciało nakazało mi wykonałem rozkaz [...] ciało nie chce ono nie zna ślubów zrywa się szamoce napelnione krwią miota się rzuca to ono to nie my żadnej winy żadnej zdrady [P 2, 375]

Rzeczywistość pożądania różni się od kulturowych i społecznych nakazów. Pożądanie je przekracza i nie daje się zamknąć w ochronny parawan kultury, w system wartości wypracowanych przez kategorie „winy” i „zdrady”, przynależne porządkowi moralnemu i społecznemu.

Na powierzchni ciała i w środku

W *Duszyccze* temat miłości erotycznej stanie się problemem kulturowego i językowego dziedzictwa, skupionego wokół wyprodukowanej przestrzeni znaczeń. Już sam tytuł nakreśla interesującą siatkę antropologiczną, nawiązuje bowiem do wciąż żywego i aktualizowanego toposu animuli. Jak chce Małgorzata Czermińska, topos ten jest znakiem człowieka „wykorzenionego z tradycji, wyciętego z wartości, który zatracił poczucie kierunku i sensu egzystencji własnej i świata”⁷. Różewicz posiłkuje się także motywem duszyczki po to, by wykazać bezowocność myślenia o człowieku w kategoriach ukształtowanych przez platonizm. Cała sfera ducha jest dla autora *Niepokoju* głęboko podejrzana. W twórczości poety łączy się ona nie tylko z próbą „zapomnienia” o nieusuwalności śmierci, lecz także ze światem kultury czy szerzej – doświadczenia estetycznego. Różewicz rozprawi się ze stereotypowym repertuarem znaczeń kojarzących „piękno” z „duchem”: „tak chcę siedzieć i rozmawiać z panią o pięknie o duszy ludzkiej” (P 2, 373).

W tekstach autora *Niepokoju* metaforyka związana z „duchowością” umieszczana jest w konstelacji negatywnej. Określenia „duch”, „dusza”, „upadek ducha” tworzą krąg znaków, w których poeta odczytuje zarówno degrengoladę i płaskość kultury europejskiej, jak też sztuczność tych pojęć wobec doświadczenia faktyczności cierpienia, umierania i pożądania. W wierszowanej części *Duszyccze*, wykozystując poetykę gazetowego nekrologu, Różewicz napisze:

[...] odbędzie się
wyprowadzenie zwłok
[.]
tu chodzi o ciebie
zwłoki to ty

⁷ M. Czermińska, *Topos duszyczki we współczesnej poezji polskiej*. W zb.: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*. Red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1992, s. 78. Zob. J. M. Rymkiewicz, *Animula vagula blandula*. W: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967. T. Drewnowski (*Walka o oddech: bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Kraków 2002. Wyd. 2, uzup., s. 259) zanotował: „Cała twórczość Różewicza to dzieje współczesnej skarłalej, schorowanej, zblakanej duszyczki”. O motywie duszyczki i jego zależności od twórczości Eliota pisali R. Przybylski (*Tadeusz Różewicz: „Et in Arcadia ego”*. W: „*Et in Arcadia ego*”. *Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 147–149) i J. Ward (*T. S. Eliot w twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza*. W: *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*. Kraków 2001, s. 191–195, 244–248). Motyw duszyczki pojawia się w *Pułapce*, w „*Et in Arcadia ego*”, a także we fragmencie prozy wspomnieniowej poświęconej K. Wyce (*Proza*, t. 2, s. 97–106), sygnowanej tytułem jednej z prac wybitnego literaturoznawcy – „*Dusza z ciała wyleciała*” – oraz w zadedykowanym Konwiciemu przez Różewicza wierszu *** (*znów zaczyna się*) (w: *szara strefa*. Wrocław 2002, s. 27–28).

z czego zwłóczy się ciało
z niczego z duszyczki

ćma w nocy animula [P2, 356]

„Mocna” konstatacja „zwłoki to ty” wyklucza jakąkolwiek możliwość myślenia człowieka w kategoriach dualistycznych, kreślących nadzieję ocalenia pierwiastka duchowego. Utożsamienie „niczego” z „animulą” wskazuje, że duszyczka to pusty znak, pod którym nie ukrywa się żadna jakość. Pozostaje ona jedynie cytatem, odnośnikiem do tradycji literackiej.

Poeta, sięgając po klasyczne pojęcia antropologii, próbuje pokazać anachroniczne – według niego – rozumienie człowieka jako doskonałej i szczelnej tożsamości, której symbolem miałyby być dusza. Metafora duszy podporządkowuje wszystko, co cielesne i czasowe – tym samym fragmentaryczne i ułamne – ramom szerszej metanarracji, ogniskującej się wokół historii duchowej. Dusza w tej optyce byłaby znakiem przemocy nad rzeczywistością ciała. Różewicz sprzeciwia się więc kartezjańskiej myśli widzącej podmiot w kategoriach samowiedzy, sprowadzającej ciało do bezrozumnej maszyny: „nasze ręce / nasze usta / są mądrzejsze od nas” – oznajmi w jednym z wierszy (P 2, 395).

Pojawiający się w tekstach poety motyw „śmierci duszy” można potraktować, idąc za przenikliwymi uwagami Adorna, jako znak degradacji *ratio* w imię pozbawionego autorefleksji rozumu instrumentalnego, który opanowuje rzeczywistość⁸. Różewicz w pierwszej części poematu „*Et in Arcadia ego*” zatytułowanej *Wędrowka dusz* napisze:

grającą szafę otaczają młodzi
grająca szafa płacze drży
grająca szafa śmieje się i śpiewa
grająca szafa wypełniona
muzyką głosem
dusze wędrują
z młodych ciał wychodzą
w grające szafy wchodzą
te dusze niewinne
co grzechu nie znają
nie znają pokuty
automaty są niewinne
automaty nie znają grzechu
automaty nie będą potępione [P 2, 70]

Mechanizacja podmiotu dotyka także sfery erotycznej, prowadzi do całkowitej reifikacji kobiety, jej odpodmiotowania, zwiastowanego przez nazwę „Seks-Bomba” (*Regio*, P 2, 304). Figurą odzierającą z indywidualności będzie „*strip-tease à la Paris*”, gdzie tancerka „z twarzą między nogami / zniknęła za ciężką kotarą” (P 2, 309)⁹.

⁸ Zob. M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 1994.

⁹ W utworze *Złowiony* (P 2, 244) spojrzenie narratora kieruje się w stronę ciała kobiecego, tożsamego ze sztucznością manekina:

„I muzyka mechaniczna przygrywała w czerwonym świetle. Na scenie rozbierała się wysoka blondynka. Był to manekin. To nie był człowiek. Kiedy usiadła przy mnie, przyglądałem się jej

Duszyzka nawiązuje do utworów traktujących o dialogu duszy z opuszczonym ciałem. Jak trafnie wskazała Czermińska, Różewicz dodaje nowy rozdział do dziejów motywu rozstania duszy i ciała. Badaczka zwraca uwagę na przemilczenie w wierszu *** (*moje ciało*) (P 2, 395): „ja prócz ciała mam / ale ty tego nie widzisz”. Aposjopeza rozmywa logikę wypowiedzi. Czytelnik może uzupełnić tekst o jakiegokolwiek skojarzenia.

W drugiej części *Duszyzki*, napisanej prozą, motyw animuli – prócz jawnych asocjacji literackich (poeta nawiązuje do najsłynniejszego z liryków lozańskich Mickiewicza: „dusza maleńka na listeczku i płacze duszyzka animula kiedy on wchodzi”, P 2, 361) – odsyła także do wykreowanej kobiecej postaci: „umarła kiedy przed rokiem nic nie wiedziałem jakaś wzmianka w gazecie otworzyli zaszyli nie operowali rak” (P 2, 364). Przetworzony motyw z utworu wierszowanego („otworzyli zobaczyli / zaszyli”, P 2, 356) buduje pajęczynę różnicujących konotacji. Możemy zatem spekulować, że *Duszyzka* staje się wyrazem erotycznej tęsknoty za utraconą kobietą. Autor próbuje wpisać pożądanie w dyskurs poetycki.

Język pragnienia

Tekst Różewicza wywołuje u czytelnika poczucie obcości. Zgodnie z „poli-rodzajową”¹⁰ strategią pisarską autor *Duszyzki* zaciera granice między gatunkami i rodzajami literackimi. Utwór pozbawiony linearnej narracji, zbudowany na zasadzie repetycji poszczególnych obrazów i motywów, nie daje się łatwo opisać za pomocą danych wyznaczników gatunkowych. Sam poeta, świadomy granicznego charakteru tekstu, w pierwszym wydaniu umieszcza inskrypcję „poemat prozą”, po czym w zbiorowej edycji dzieł rezygnuje z takiego nagłówka. Niepokój odbiorcy budzi też sam zapis: pozbawiony znaków przestankowych, bez wyrazistego początku i końca. Czytelnik zostaje „złowiony” (niczym bohater poematu Różewicza pod takim tytułem) w maszynierię tekstu, musi poruszać się po „piaskach słów” (*Duszyzka*, P 2, 362), po powierzchni, bez marzeń o odnalezieniu głęboko ukrytego sensu. Autor *Płaskorzeźby* nie tylko tematyzuje nieufność wobec słowa, ale także poddaje wypowiedź literacką zasadzie performatywności. Sam akt pisania inscenizuje to, o czym się pisze. Różewicz, wskazując na artykulacyjne ograniczenia, demonstruje zmaganie się z językiem wypowiedzi literackiej.

Najbliższa gatunkowo drugiej części poematu *Duszyzka* byłaby forma monologu wewnętrznego, a szczególnie tradycja narracji wypracowana przez Joyce’a.

twarzy. A szczególnie oczom i w tych oczach było tak mało życia, że można było te oczy wziąć za sztuczne.

Był to jakiś jakby sklep z miłością mechaniczną. *Strip-tease à la Paris*. To, co dawniej składało się na flirt, zaczepkę, miłość – uległo jakby wielkiemu skrótowni – *Liebe machen*. Moment, w którym ona się rozbięła, obliczony był co do minuty. [...] Każdy ruch był opracowany i powtórzony setki, tysiące razy. Ukazywały się piersi, brzuch, uda. Powstawaniu całej postaci towarzyszyły ruchy skierowane do wszystkich. Anonimowość. Ona jedna była dla wszystkich. Biała twarz, wykrojone w niej oczy i usta”.

¹⁰ Zapożyczam sformułowanie od R. Nycza (*Sylwy współczesne*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 155), który polirodzajowym nazywa *Przyrost naturalny*.

Eliptyczna i fragmentaryczna formuła dyskursu, a zwłaszcza sam zapis, pozbawiony znaków interpunkcyjnych, odsyłają do ostatniego epizodu *Ulisses*¹¹. W *Duszczyce* monolog wewnętrzny jest żywiołem, w jakim wypowiada się podmiot rejestrujący wszelkie doznania. Utwór Różewicza to polifoniczna mowa podmiotu „rozpisanego” na trudnych do zidentyfikowania rozmówców, w którym wyznacznikiem wielogłosu (polilogu) jest jawne lub ukryte cytowanie, autocytowanie, aluzyjność, a nawet archaizacja. *Duszczyka* okazuje się zaprojektowanym dialogiem ze zmarłą kobietą: „zaczęłam z nią rozmawiać to dalszy ciąg rozmowy” (P 2, 359)¹². Fantazmatyczny charakter intymnej rozmowy, jej nierealność zostają wpisane w ciąg typologicznych sformułowań, sytuujących podmiot wypowiedzi nie w trybach racjonalności, lecz w sferze wyobrażenia, zaznaczonej przez figury nocy, pustki, lustra. Pragnienie obecności ukochanej wytwarza fantazmatyczną gonitwę obrazów, swoistych mediacji wciągniętych w maszynierię języka.

Taka perspektywa z punktu widzenia postulatu komunikatywności wypowiedzi jest ekscentryczna i dewiacyjna, przeczy możliwości odnalezienia dyskursu będącego doskonałą ekspresją podmiotu. Różewicz w innym utworze sięgnie po określenia różnicujące mowę na „wewnętrzną” i „zewnątrzną”. Ta pierwsza miałaby objawiać mistyczne rejony ducha, odsyłając wprost do lektury pism mistyków, szczególnie do *Wyznań* św. Augustyna (Różewicz cytuje fragment tego dzieła w poemacie *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*, P 2, 201–202), która wyznacza ramy autobiografii duchowej¹³. Autor *Do piachu* jednak ironicznie wypowiada się o możliwości istnienia takiego dyskursu, w którym najpełniej wyraziłby się podmiot:

mowa wewnętrzna
pozbawiona jest skrzydeł
słów co unoszą
do „szczęścia ludzkości”

jest głuchoniema ślepa
(*Dwa języki*, P 2, 390)

Język doświadczenia wewnętrznego nie spełnia roli doskonałego *medium* komunikacyjnego. Zamiast próbować ująć swoje doświadczenie w jednolitą perspektywę interpretacyjną, Różewicz koncentruje się na tym, co ulotne, amorficzne. W *Duszczyce* uruchomiona zostaje „strategia powierzchni”, wykluczająca jakiś

¹¹ Różewicz zamieścił pierwotnie swój utwór w „Odrze” (1976, nr 2), pt. *Circe*, jak przyjęto określać epizod XV *Ulisses*. O Joyce’owskich wątkach w dziele poety interesująco pisał A. Poprawa w *Joyce u Różewicza*. W zb.: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007, s. 392–404).

¹² W wierszu T. R ó ż e w i c z a *nie wypowiedziane* (w: *zawsze fragment*. Wrocław 1996, s. 63) miłosna rozmowa skazana jest na porażkę ze względu na nieredukowalną różnicę między dyskursem a rzeczywistością pozasłowną: „zaraz zaczniemy rozmowę / słowa zasłonią / to co się stało / wcześniej / poza nami / bez wyjścia”.

¹³ O tej formie intymistyki pisała M. C z e r m i ń s k a w pracy *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie* (Kraków 2000, s. 99–114). Taki kontekst przywołuje A. Ś c i e p u r o (*Kto jest poetą? Formy „ja” lirycznego w poezji Tadeusza Różewicza*. Katowice 2001, s. 145–153), nawiązując do rozważań R. Przybylskiego, porządkującego myśli mistrzów życia duchowego dotyczące mowy wewnętrznej, milczenia. Autor nie zwraca jednak uwagi na ambiwalencję milczenia w twórczości Różewicza, które nie tylko ogniskuje moc słowa, lecz również ma być ekspresją ciała, naznaczonego piętnem cierpienia.

centralny punkt w „garderobie duszy”. Erich Auerbach w klasycznej książce *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*¹⁴, analizując formę monologu wewnętrznego w dziełach Marcela Prousta, Jamesa Joyce’a czy Virginii Woolf, wskazywał przede wszystkim, iż taki sposób wypowiedzi próbuje utrwalić to, co chwilowe i przypadkowe, pozbawione jakiegoś głębinowego zakorzenienia. W dziele Różewicza zanurzenie w dynamicznej rzeczywistości pożądanego, próba przeniknięcia w amorficzne wrażenia rozbijają przyczynowo-skutkowy tok wypowiedzi. Osłabienie więzi syntaktycznych to próba wykluczenia z logiki, racjonalności jako całościowego sposobu bycia człowieka. Spójniki w *Duszyccze* tylko pozornie porządkują dyskurs, nie łączą poszczególnych ciągów wypowiedzi, lecz sygnalizują wyłącznie nagły przeskok tematyczny od jednego do drugiego obrazu.

Stan niepokoju, erotycznej tęsknoty wskazuje na osłabienie racjonalnej świadomości podmiotu. Pozostaje on rozszczępiony, rozmywa się w poszczególnych wiązках wrażeń, wspomnień, podyktowanych impulsem erotycznym. Tok myśli jest zaburzony, pęknięty, brak w nim synchronicznego uporządkowania. Poszczególne segmenty tekstu zataczają kręgi wokół niewypowiadalnego jądra pożądanego: „lipcowe długie zapomniane sny w nocy drzewa szamotały się na wietrze sny które odeszły bezpowrotnie nieskładne myśli krążące koło pustego” (P 2, 376). Zerwanie frazy, zawieszenie głosu radykalizuje pytanie o centrum. Negatywność jest śladem niemożności przepracowania żałoby po utracie ukochanej kobiety. To ona negatywnie (przez brak) zaznacza w tekście swoją nieobecność. Ośrodkiem utworu jest relacja erotyczna i pożądanego, z którymi wiąże się swoisty język, destrukcyjny ramy literackie. W tym kontekście ostatnie słowa utworu: „jeszcze jeszcze”, można rozumieć jako wyrażenie językowe przypisywane kobiecie doznającej rozkoszy. W dziele Różewicza jest on elementem nie pozwalającym zamknąć tekstu w ściśle określonej strukturze.

Duszyccza Różewicza jest hybrydą tekstową, w której mieszają się różne rejestry mowy: od wzniosłego dyskursu poprzez język ironiczny, nie stroniący od wulgaryzmów, a miejscami przechodzący w bełkot. Zastosowany język cechuje mobilność znaczeniowa, tekst staje się podatny na rekontekstualizację. Trudno odnaleźć jednolitą regułę scalającą poszczególne rejestry tematyczne. Można powiedzieć, że dokumentują one nieistnienie nadrzędnego centrum, przez nadmiar słowa chcą zasypać brak. Potok słów, prowizoryczność form językowych wskazują, że podmiot nie jest tworem posiadającym moc samoprzejrzystości, wglądu i panowania nad wszelkimi poruszeniami ciała, a także nad rozrastającą się materią tekstu. Nieufność wobec języka, struktury symbolicznej prowadzi do przyjęcia ironicznej pozycji „ja” mówiącego. Wielokrotnie znajdziemy tropy wskazujące na zdystansowanie się podmiotu do zastanej mowy: „jestem głęboko nieszczęśliwy ale taki zwrot zabija już sam taki zwrot zabija” (P 2, 359). W podobny sposób zostaje wykorzystana topika niewyraźności, która dotyczy odczucia związanego z erotycznym spojrzeniem: „niewypowiedziane szczęście niewypowiedziana chwila kiedy się rozbierasz napięty czekam przymykam powieki pochylenie kark zdejmujesz cisza” (P 2, 362), czy w końcu: „skóra niewypowiedziana atlasowa wszyst-

¹⁴ E. Auerbach, *Brązowa pończocha*. W: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł., przedm. Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968.

kie te frazesy jakby sprawdzają się na tym niewypowiedzianym zadku” (P 2, 367). Uwięzienie w języku, w sztuczności konwencji jest jedynym miejscem subwersyjnej wypowiedzi podważającym totalne pretensje słowa. Ten ironiczny zabieg uzmysławia rozszczepienie podmiotu na „ja powierzchniowe” zanurzone w językowej magmie i „ja głębokie” świadome kulturowych klisz mowy¹⁵.

Rozluźnienie związków semantycznych i syntaktycznych osłabiających schematyzację przedstawienia zostaje wzmocnione przez pojawiające się w tekście wulgaryzmy i zwroty obsceniczne. Burzą one skodyfikowany i uznany porządek dyskursywny. Stają się znakiem językowej transgresji. W zwrotach obscenicznych istnieje potencjał wyzwalający z określonych, sztywno zaprojektowanych norm ekspresji. Wyrażenia wulgarne kierują się w stabuizowane przez kulturę rejonu związane z seksualnością¹⁶.

Językowa transgresja wyzwala się z ruchem pożądania, jej celem jest awerbalna rozkosz szukająca przestąpienia granicy i tym samym otwierająca zasklepione struktury mowy. Buduje ona dystans między uwzniośloną mową o miłości a wulgarnymi określeniami erotycznymi. Rozwijająca się narracja nie tylko wskazuje na podejrzliwy stosunek do zastanego słownika, ale też nie absolutyzuje języka skatologii („ten wybitny to chuj [...] jakoś w twoich pięknych ustach tak dziwnie jak w partyzantce”, P 2, 372). Podległy prawu języka podmiot rozpoznaje siebie w bolesnym pęknięciu, szuka swego miejsca w ciągłym napięciu między zastaną normą a językowym ekscesem.

W utworze Różewicza mowa jest obszarem wykluczającym. „Ja” kobiecie zostaje rozpoznane właśnie przez język: „koledzy o tej pani mówili to samo opisywali Ci których znałem wszyscy to samo jednak są jakieś granice więc to słowo prostytutka” (P 2, 361)¹⁷. Słowo podejrzane, a równocześnie budzące fascynację i lęk otwiera obszary pozostające poza społecznie akceptowalną formułą seksualności. To właśnie norma językowa ustanawia ekscentryczność erotycznego doświadczenia podmiotu, sytuując je na marginesach życia społecznego, w obszarze stabuizowanym, poza sformalizowanym związkiem małżeńskim. Próba „rehabilitacji” tego, co patologiczne (w sensie: zakazane), dokonuje się na poziomie dyskursu kompromitującego zasadę ciągłości i spójności. Łamiąca się linearna narracja rozstraja system, wskazując na luki i pęknięcia w samym jego centrum podmiotowanym przez pożądanie.

Nieobecność pożądanej osoby jest źródłem powstawania tekstu. Taką metapoetycką refleksję uczynił zresztą sam twórca w *Szkicu do erotyku współczesnego*:

Brak głód
nieobecność
ciała
jest opisem miłości
jest erotykiem współczesnym

¹⁵ Zob. R. Nycz, *Tropy „Ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 103–107.

¹⁶ O roli wulgaryzmów i wyrażeni obscenicznych w twórczości Różewicza pisała A. Ubertowska (*Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*. Kraków 2001, s. 160), analizując dramat *Do piachu*.

¹⁷ Podobne frazy pojawiają się w *Złowionym*: „O mężczyźnie w przybrudzonej białym płaszczu mówiliśmy w szkole. Był to »Zboczeniec«” (P 2, 242).

Dyskurs miłosny rodzi się z poczucia niespełnienia i nienasycenia, nieobecności ukochanego ciała. Tym samym jedyną mową miłości może być język negatywny, na zawsze cząstkowy i wybrakowany. Dlatego też mówienie o seksualności staje się równocześnie pragnieniem zerwania z literaturą, porzucenia czysto estetycznej kondycji poety. To pragnienie uwidacznia się w sformułowaniach: „przywołam panu długopis czarny tak o proszę proszę nim pisać piękne wiersze na podłodze białe szerokie zęby umarła kiedy przed rokiem” (P 2, 364), „jakże pragnę pisać pięknie szlachetnie i potrzebnie widzę pani uśmiech przyjazny trochę kpiący” (P 2, 373). W przytoczonych fragmentach utożsamienie aktu pisania z kategorią piękna jest znakiem ochronnego parawanu kultury, natychmiast rozbijanego przez ironię i odniesienie do śmierci.

Język pożądania zostanie wyzwolony przez śmierć ukochanej kobiety. Jej nieobecność, brak nie osłabia pożądania podmiotu, ciągle je podsyca i wyzwala ruch pisania, będący jednocześnie ruchem niegasnącego pragnienia: „jak jakże cię przywrócić przywołać jeszcze pod ręką twoje włosy wilgoć rozchylających się warg i wejście gdzie ciało spotyka się z tajemnicą życia” (P 2, 365). Podmiot okazuje się iluzoryczną przestrzenią: „ja sam ze siebie produkuję pustkę” (P 2, 369), pozostaje we władzy obrazu utraconej kobiety. Tryb wspominający i nostalgiczny nazwany „wyobrażeniami infantylnymi” (P 2, 368) opóźnia proces indywidualizacji, jest świadectwem uwikłania „ja” w przestrzeń fantazmatyczną. Podmiot zostaje ustanowiony wyłącznie wobec nieobecnej kochanki.

Relacja z zaprojektowaną postacią kobiety mieści się w szczelnie zamkniętym obszarze języka. Kobieta staje się miejscem niedookreślonym, które trzeba wypełnić przez szereg wyobrażeń. Jej nieobecność oddaje głos pożądaniu podmiotu poszukującego obiektu, na którym mogłoby się zatrzymać. Projekt odzyskiwania utraconej konstytuuje się w wędrówkach bohatera, jego peregrynacjach na plażę i do portowego domu publicznego. Bohater przygląda się młodym dziewczętom. Jego spojrzenie nie jest bezinteresowne, wskazuje na voyeurystyczne pożądanie. Wędrówką seksualnego pragnienia kieruje także świat kulturowych odniesień: intertekstualne odwołania do fragmentu biblijnego, potępiającego pożądlive spojrzenie na kobietę (zob. Mt 5, 28–29)¹⁸, historia o Zuzannie (spacerując po Luwrze, podmiot styka się z obrazem *Zuzanna i starcy*).

Niemożliwość przepracowania utraty ukochanej kobiety, związana z produkcją obrazów będących tylko substytutami jej ciała, uruchamia nostalgiczną narrację. Nostalgiczne ramy tekstu – jak chce Barthes – są podstawowym wyznacznikiem dyskursu miłosnego, który określa „obecność niedokonana, śmierć niedokonana; ani zapomnienie, ani zmartwychwstanie; tylko wyczerpująca ułuda pamięci”¹⁹. Nostalgiczna struktura dyskursu miłosnego prowadzi też, jak wskazał Barthes, do próby zniesienia dystansu czasowego, przekroczenia czasu pisania. W *Duszyzycze* dochodzi do złamania ograniczeń czasowych za pomocą struktur

¹⁸ Dla przypomnienia: „A Ja wam powiadam: Każdy, kto pożądlive patrzy na kobietę, już się w swoim sercu dopuścił z nią cudzołóstwa. Jeśli więc prawe twoje oko jest ci powodem do grzechu, wyłup je i odrzuć od siebie. Lepiej bowiem jest dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż żeby całe twoje ciało miało być wrzucone do piekła” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, popr. Poznań 1980, s. 1129).

¹⁹ Barthes, *op. cit.*, s. 300.

fantazmatycznych, rysujących możliwość spełnienia. W tej optyce „ułudy pamięci” zostanie również utrzymany wiersz *Nocna zmaza*, ukazujący obszary ludzkiego doświadczenia kulturowo uznane za wstydlliwe:

Sen mi przynosi twoje ciało
sen posłuszny
ciebie całą składa
w moje ramiona

jesteś ciepła żywa
zdyszany miotam nasienie
w twoje cienie
odległe o całą ziemię [P 2, 402]

Wyobrażenie senne pełni tutaj funkcję fantazmatu, umożliwia zaspokojenie pragnienia. Świat snu jest przestrzenią rządzącą się logiką przyjemności, kieruje się on realnością pożądania. Foniczne zestawienie słów: „ciało”, „ciebie”, „całą”, „cienie” – wskazuje na ekonomię pragnienia, która tworzy swoistą melodykę. Zatrzymuje ona uwagę na samym brzmieniu, odwołując się w ten sposób do znaczenia, kreśląc różnicę między znakiem a rzeczywistą obecnością.

W *Duszyccze* nieobecność ukochanej jest znakiem niekończącego się konfliktu między Erosem a Thanatosem. Konflikt ten zwerbalizuje poeta w grze wyobrażeń „płciowymi” śmierci:

nie przychodź do mnie podstępna zawsze czujna patrzysz gdzie jest szczelina w tych murach ze słów chcesz do mnie wejść ty która jesteś przeciwniczką nieubłaganą żywej kobiety jej ciała i płci rozkładasz powoli ciało zostawiając myśli i uczucia [P 2, 374]

Obca, złowroga, „kobieca” śmierć zostaje przeciwstawiona żywej kobiecie i dyskursowi. Kobieta widziana jest przez mężczyznę w kategoriach życiodajnej mocy. Narrator sięga po zaklinającą formułę, mającą uchronić go przed śmiercią: „przyjdź wejdź podaj jaką masz miłą chłodną rączkę dotknij mnie wstąpi we mnie życie” (P 2, 363). Słowo „przyjdź” rodzi się z poczucia nieobecności, chce zniwieczyć dystans. Buduje ono sieć znaczeń tworzących przestrzenną relację bliskości, sygnowanych tutaj przez figurę dotyku.

Stereotypowy motyw kobiety będącej źródłem życia powróci wielokrotnie w dziele Różewicza. Kobieta oddająca się mężczyźnie w twórczości autora *Na powierzchni poematu i w środku* często sytuuje się po stronie ofiary. Rezygnuje z własnego pragnienia, decyduje się wpisać całkowicie w fantazmat męskiego pożądania. W *Odejściu Głodomora* Żona Impresaria wyznaje tytułowemu bohaterowi:

chcę z tobą spać
z twoim głodem
z ogniem który trawi twoje ciało
nakarmię cię moim językiem
śliną²⁰

W scenie przyjazdu Felicji Bauer do Kafki w dramacie *Pułapka* retoryka wypowiedzi kobiecej zostaje uzupełniona przez obrazowanie charakterystyczne dla dyskursu religijnego:

²⁰ T. Różewicz, *Teatr*. T. 2. Kraków 1988, s. 314.

Ciało jechało do Ciebie pięćset kilometrów... tłuło się w zaduchu... [...] Masz... jedź mnie... jedź moje ciało, mięso... przyniosłam Ci na półmisku, przyrządzone...²¹

Odwołania do symbolu eucharystycznego mieszczą się w optyce życiodajnych mocy, które w dramacie mogłyby wyrwać Franza ze szponów literatury, będącej tutaj innym imieniem śmierci. Erotyczna ofiara kobiety ma pokonać uwięzienie Kafki w domenie pisania. Zresztą w podobny sposób sam Franz powie do Grety:

Twoje dotknięcie może mnie uzdrowić... proszę, nic nie mów... pokarmy, które nas żywią, milczą... słów mam pod dostatkiem... ale mnie potrzeba pokarmu, który przemieni się w moją krew i ciało...²²

Perseweraacje z religijną symboliką wskazują, że jedynym wybawicielem może być kobieta; staje się ona warunkiem scalenia pękniętej tożsamości. Wszakże zwróćmy uwagę, że w cytowanym fragmencie mężczyzna przyjmuje pozycję dominującą, odbiera kobiecie prawo głosu, sprowadza ją do przedmiotu pożądania.

Symbolika eucharystyczna będąca aktem sublimacyjnym odnosi się do metaforyki jedzenia, pochłaniania – charakterystycznej dla dyskursu Różewicza. Według Freuda taki sposób obrazowania jest jednym z podstawowych elementów *imaginariów* erotycznego, który twórca psychoanalizy nazwał inkorporacją. W inkorporacji – pisze autor *Poza zasadą przyjemności* – „proces psychiczny jest przeżywany i symbolizowany jako działanie cielesne”²³. Proces ów charakteryzuje się wpuszczaniem obiektu do wewnątrz siebie i niszczeniem przez zatrzymywanie go tam. Modelem wszelkiej inkorporacji jest dla wiedeńskiego myśliciela sfera oralna, która uwidacznia się przede wszystkim w metaforach jedzenia i picia.

W twórczości autora *Płaskorzeźby* istotną rolę pełnią motywy ust, warg, które dotyczą zarówno sfery seksualnej, jak i mowy. Motywy te oznaczają wargi płciowe oraz możliwość artykulacji: „wargi nasze połączone [...] więc pusto dokoła nic nikogo do nikogo otworzyć ust” (P 2, 360), „dotknięcie warg język substancją zwierzęcą [...] wylizywanie poezji językiem” (P 2, 362), „usta wilgoć znajome wargi ruch języka” (P 2, 363), „wilgoć rozchylających się warg i wejście gdzie ciało spotyka się z tajemnicą życia i nieśmiertelności” (P 2, 365). Te fragmenty wskazują na więź między pisaniem a seksualnością. Repertuar figur ogniskujących się wokół sfery oralnej znajdzie swoje rozwinięcie w nieco innych konstelacjach. Motyw bliskości ciała łączy się z głosem ukochanej, symbolizującym jej namacalną obecność zaznaczoną przez hiperbole: „twój głos twoje ciało napęlnia całą ziemię”. W końcu motyw ust staje się granicznym miejscem dyskursu i ciała, kreśląc niemożliwą do zasypiania różnicę między słowem a cielesnością: „w ustach słowo nie stało się ciałem” (P 2, 365). Poeta będzie ciągle kreślił mapę twarzy, zatrzymując się na jej poszczególnych elementach: wargach, języku, zębach. Szczególnie ważna w tym rejestrze okaże się figura otwartych ust: wyraz zachwytu, przerażenia, bólu i rokoszy, krzyku i spazmu miłosnego, ekspresji nie mieszczącej się w granicach dyskursu.

Język rozkoszy rozminowuje zakrzepłą strukturę *ratio*. Urywane fazy, pozbawione logicznego uporządkowania, rozbijają horyzont rozumu, kierując się w stronę

²¹ *Ibidem*, s. 350–351.

²² *Ibidem*, s. 363.

²³ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, pod kier. D. Lagache'a, *Słownik psychoanalizy*. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 55.

emfatycznego zawołania: „ja chcę teraz już zawsze boże boże boże” (P 2, 364), czy afirmatywnego zwrotu: „nie płacz przecież ciebie kocham to ja ciebie kocham” (P 2, 358). Te określenia nie mają nic z deklaracji czy wyznania, są po prostu czystą ekspresją, „wydawaniem głosu”, jak chce Barthes. Za taką werbalizację rozkoszy autor *Imperium znaków* uznaje zwrot „kocham-cię”, o którym pisze:

nie należy ani do lingwistyki, ani do semiologii. Jego [tj. głosu] instancją (czymś, począwszy od czego można go wymówić) jest raczej Muzyka. Na wzór tego, co się wydarza w pieśni, pragnienie w głośnym „kocham-cię” nie jest ani stłumione (jak to się dzieje w komunikacie), ani rozpoznane (tam gdzie się go nie spodziewano: jak w akcie wypowiedzania się), lecz po prostu: jest doznaniem rozkoszy. O rozkoszy się nie mówi; ona sama zabiera głos i mówi: „kocham-cię”²⁴.

W cytowanym fragmencie *Duszycki* rozkosz zagarnia wszelkie aspekty czasowości. Trzykrotne zawołanie „boże” jest też pogwałceniem Boskiego imienia, nie odsyła do transcendencji, lecz do immanencji rozkoszy, wypowiadającej się w masce *sacrum*. Ekspresja rozkoszy rozstraja zastany system znaków. Pragnienie, z jednej strony, skupia się na potencjalnym przedmiocie rozkoszy, a z drugiej – go przekracza w kierunku pozostającego poza władzą rozumu innego.

Figura pragnienia wiąże się z kategoriami skupionymi wokół czasownika „jest”, pojawiającymi się w różnych konfiguracjach znaczeń, w tożsamościowych zakłękciach, wynikających z lęku przed ostateczną zaturą: „ja jestem ja [...] do mnie mówią że nie jestem” – oświadcza bohaterka *Duszycki* (P 2, 358). To słowo „jest” nie będzie świętym słowem jak u Miłosza; naznaczone piętnem braku, łączy się z dynamiką pragnienia: „nienasycony to twoja główna cecha ty jesteś nienasycony” (P 2, 365). Pożądanie nie daje się zawładnąć podmiotowi, pozostaje ono wystawione na zawsze ku temu, co inne, a jednocześnie rozbraja zasadę tożsamości, jest tym – jak pisał Žižek – „co jest »w podmiocie więcej niż on sam«”²⁵. Rewersem tego braku spełnienia staje się poczucie ubywania. Akcentowanie słowa „jest” prowadzi nie tyle do doświadczenia jakiegoś pierwotnego horyzontu sensu, lecz ześlizgiwania się z bycia, poczucia nietrwałości: „z każdym oddechem ubywało mnie” (P 2, 360), „mnie ubywa nie nigdy nigdy” (P 2, 368) – czy w końcu: „nie ja nie umarłam to tylko ja więc wreszcie padło to słowo zrozumiałem słowo ulotny ulatniać się” (P 2, 365). Natomiast zestawienie słów kochanków spotykających się w muzeum „jesteś jestem” (P 2, 378) ukazuje głęboką różnicę między podmiotem męskim a żeńskim, która pozostaje nie do zasypania i uzmysławia temporalny wymiar „bycia”, sprowadzający się do epifanicznego doznania chwilowości, obecności i wyrwania z wszechogarniającej pustki. Określenie „jestem/jesteś” okazuje się także znakiem pragnienia obecności drugiego, niczym nie zachwianej i nie zagrożonej. Można powiedzieć, że „strategia obecności” bierze się stąd, iż pożądanie podmiotu staje się odpowiedzią na pożądanie ukochanej.

Różewicz temat pożądania podejmie wprost w innym utworze:

W katedrze
w róży
w ołoiu

²⁴ Barthes, *op. cit.*, s. 215–216.

²⁵ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław 2001, s. 52.

twój kark biały
 odrąbany od ciemności
 (***) (*W katedrze...*), P 2, 100)

Eliptyczne wersy skupiają się na nagłym epifanicznym rozbłyśnięciu. Spojrzenie ma tutaj moc unieruchamiającą, koncentruje się tylko na figurze części, a nie całości (*pars pro toto*). Poeta rejestruje część ciała, która wyzwala pożądanie. Pożądanie to ma aktywny charakter, o czym świadczy „agresywna” metafora odcięcia, rozwinięta w dalszej części wiersza przez wprowadzenie motywu fallicznego:

usta otwierają się
 cięcie toporem

 od nocy
 wzdłuż ciała
 do białego kręgosłupa
 rana
 budzi się
 ślepe w ślepym
 pożądanie
 porusza się
 rodzi
 rękę w ręce
 rodzi język w ustach
 włosy rękę we włosach palce [P 2, 100–101].

Pożądanie pozbawione teleologicznego charakteru odzwierciedla się w języku, porusza się od znaku do znaku, nie mogąc zatrzymać się na jednej rzeczy, tworzy łańcuch migotliwych sensów (motyw rodzenia). W przytoczonym tekście retoryka inności, obcości (określenie „ślepe w ślepym”) wskazuje na pragnienie, które spotyka pożądanie innego. W podobny sposób Różewicz napisze w *Duszyccze*, wykorzystując „poetykę powierzchni”: „nagle skóra chce do skóry chce się ocierać wahać i wtedy ślepo na ślepo” (P 2, 360).

Wspominające spojrzenie zamyka się w świecie wypracowanych przez siebie obrazów. Nazwy poszczególnych części ciała pojawiają się kontrapunktowo w określonym rytmie: „szczupłe dłonie palce ramiona” czy „uda sukienka do połowy uda” (P 2, 369). W tych obrazach ważną funkcję pełni metafora lustra, ujawniająca „przed-stawieniowy” charakter pożądania. Postać ukochanej osoby jest zawsze zapośredniczona przez obraz: „stoimy koło siebie w lustrze” (P 2, 358). W końcu te wszystkie obrazy zwierają się w figurze zwierciadlanego spojrzenia: „nie zapomnę tego zapatrzenia się zapamiętania w sobie bezgranicznie tylko oczy poza wszystkimi doznaniem” (P 2, 366).

Dotyk i spojrzenie pełnią w cytowanym fragmencie *Duszyccze* pozycję dekonstruującą słowo, wyznaczają one sposób egzystowania, poza parawanem mowy, w sferze naoczności. Sam epifaniczny moment bliskości ukochanego ciała spróbuje poeta uchwycić w taki sposób:

wstrząs kiedy ciało wynurza się z szat bo przecież to nie te czasy nie szaty zasłony szaty sukienka przez głowę zamek błyskawiczny odepnij piersi dłonie przysłaniają piersi i ruchy nóg które wyzwala się ten ruch wyzwala z pęt jakby opadały i ciało wynurza się żeby zniknąć w bieli okryć się i znów odsłonić wydobywanie ujawnianie powtarzanie raz jeszcze tego kształtu jedynego na ziemi na niebie i w kosmosie jedyna linia spływająca przypominanie w ciemności

w absolutnej ciemności kiedy ręce i palce stają się widome i tylko błysk białka oko w oko wznoszenie i opadanie niesiony zanurzony napięcie nieopisany ruch rąk wynurzającej się opadająca suknia oczekiwanie [P 2, 376]

Wypowiedź ta została skonstruowana z zapętających się figur. Eliptyczne wyrażenie „wstrząs”, który możemy potraktować jako samodzielną jednostkę wypowiedzi, sugeruje wytrącenie podmiotu z przestrzeni swojskości, otwarcie na ciało innego. To sformułowanie jest świadectwem pożądania oraz lęku rodzącego się z kontaktu z ciałem kobiety, co poeta rozwinie we fragmencie:

tak trudno mi się zgodzić ze zmianami jakie zaszły zachodzą w twoim organizmie co się stało zobaczyłem nagle maskę w chińskiej operze biała maska czerwona maska byłem przestraszony kiedy zobaczyłem nagle twoją twarz widziałem ją przemienioną wniebowziętą rozkoszy pełną twarz [P 2, 367]

Lęk przed ukochaną bierze się tutaj z wrażenia wzrokowego. Podmiot wypowiedzi postrzega kobietę w jakimś nieokreślonym, nie do zasymilowania nadmiarze. Z jednej strony, odczucie namacalnej brzydoty prowadzi do wstrętu, a z drugiej – twarz kobiety wyraża traumatyczne doświadczenie nadmiaru przyjemności. Kobieta pozostaje więc poza możliwością asymilacji, nie wpisuje się w ramy męskiego *imaginarium*.

Próba uchwycenia samego momentu epifanii ciała skazana jest na porażkę. Nie ma bezpośredniego (akulturowego) doznania cielesności. Epifania ciała, rozbłysk jego inności ginie w kulturowych reprezentacjach, repetycjach, a także w spojrzeniu uwikłanym w konwencjonalne przeszłony, schematy, sygnowane przez ciąg określeń: „szaty, zasłony, sukienka”. Zwróćmy uwagę, że Różewicz rezygnuje z opisu, zadowala się tylko sformułowaniami imitującymi dynamikę aktu seksualnego. Kluczowym motywem jest zaś określenie „oko w oko” wskazujące na wyobrazeniowe uwikłanie relacji miłosnej. Zmysł wzroku inicjuje doświadczenie erotyczne, a struktura tekstu ma być jego odbiciem, imitując migotliwy język pożądania.

We fragmencie kończącym dzieło pojawia się próba dookreślenia ludzkiego życia, zasadzająca się na obrazowaniu charakterystycznym dla porządku semiotycznego:

to my strumienie krwi spermy łez i potu płyną strumień białka źródło tryska w noc we wszechświat stwarza życie w rosnącej pustce jeszcze jeszcze [P 2, 379]

Zacytowany urywek zestawmy z *Ulisesem*. Joyce swoją powieść kończy w taki sposób:

wtedy poprosiłam go oczyma żeby poprosił znowu tak a wtedy on poprosił mnie czy ja tak powiem tak mój kwiecie górski i najpierw objęłam go ramionami tak i przyciągnęłam go w dół ku sobie tak że mógł uczuć moje piersi pachnące tak a serce biło mu jak szalone i tak powiedziałam tak chcę Tak²⁶

W obu fragmentach doświadczenie ciała jawi się przede wszystkim w kategoriach podstawowego źródła afirmacji, pokonującej wszelki nihilizm. W tekście Różewicza słowo „jeszcze”, podobnie zresztą jak „tak” Molly, nie posiada określonego desygnatu, wyraża pragnienie – na zawsze ekscentryczne, nie do nasycenia

²⁶ J. Joyce, *Ulisses*. Przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1999, s. 972.

nia. Dlatego zostaje ono skazane na powtórzenie, skierowane ku innemu, oczekujące potwierdzenia.

Dla Erazma Kuźmy ostatnie, subwersyjne sformułowanie z *Duszytzki* jest znakiem rozpadającego się *ego*. Według badacza słowa te wypowiada „niezmienne *id*”²⁷. Przytoczony fragment *Duszytzki*, utkany z urywanych słów, bez zbędnych ozdobników, pulsuje rytmem kopulujących ciał. Falliczna wyobraźnia wyraża się w figurach przedstawiających moc rozrodczą sił natury, których kulminację stanowi wytrysk. Są one prefiguracją pragnienia, siły tworzenia. Pojawiająca się hiperbolizacja obrazu oddaje dramatyczny rys ludzkiej egzystencji. Jest ona na zawsze wybrakowana, co uzmysławia katachreza „rosnąca pustka”. Istota ludzka, przedstawiona jako konglomeracja „krwi”, „spermy” i „leż”, łączy się z żywiołem wody, tradycyjnie utożsamianej z kobiecością i sferą podświadomości. Tak więc człowieka dookreśla sfera semiotycznego, cielesnego, a nie symbolicznego; to, co popędowe, zawiera w sobie warunek ekspresji, tworzenia. W końcu też pragnienie można odczytać jako figurę pisania, na zawsze wykorzenionego w drodze do sensu. Pragnienie uobecnienia: odnalezienia komunii słowa i ciała. Zakończenie utworu zawiesza postulat zamknięcia tekstu w szczelny pojemnik sensu. Pragnienie i pisanie okazuje się tym samym ruchem, ruchem ku niemożliwemu.

Tekst Różewicza pokazuje więc nieredukowalny wymiar pożądania. Pisanie staje się sceną, w której wyraża się zarówno bolesna utrata, jak i pragnienie obecności, na zawsze odwleczonej i niemożliwej, będącej pragnieniem całkiem innego – jak pisze Różewicz „czegoś / ogromnego wspaniałego / poza słowem / poza ciałem”²⁸.

Abstract

DARIUSZ SZCZUKOWSKI
(University of Gdańsk)

TADEUSZ RÓŻEWICZ'S LOVE DISCOURSE

One of the fundamental problems of Tadeusz Różewicz's poetry is the issue of resistance offered by the experience of the body's existence, its suffering and desire to the institution of literature. Power and violence of literature make up Różewicz's "totalitarian" order, which needs to be disrupted by a tough work inside the discourse, and which breaks the determined conventions of expression. This gesture of emancipation by the author of *Anxiety* is reflected in *The Soul*, in which the borders between genres and literary types are blurred. The text under consideration is a textual hybrid in which the language of desire is freed by the death of a beloved woman and subject set exclusively against the absent lover. Różewicz's text depicts an irreducible dimension of desire. Writing becomes a stage for expression of both the painful loss and of longing for eternally dragged away and impossible presence.

²⁷ E. Kuźma, *Kto mówi w utworach Tadeusza Różewicza?* W zb.: *Zobaczyć poetę. Materiały z konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, UAM Poznań, 4–6 listopada 1991. Red. E. Guderman-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak. Poznań 1993, s. 20.

²⁸ T. Różewicz, *czego byłoby żal*. W: *zawsze fragment*, s. 88.