


Jarosław Fazan  <https://orcid.org/0000-0002-4760-9740>  
Uniwersytet Jagielloński  
jaroslaw.fazan@uj.edu.pl

## Austerlitz i Róża, czyli zjawy jako bohaterowie naszych czasów (projekty literatury w *nożyku profesora* Tadeusza Różewicza i *Austerlitz* W.G. Sebald)

**Austerlitz and the Rose, or, Specters as Heroes of Our Time (Literary Projects  
in *nożyk profesora* by Tadeusz Różewicz and W.G. Sebald's *Austerlitz*)**

**Abstract:** This comparative sketch juxtaposes the late narrative poem *nożyk profesora* by Tadeusz Różewicz with W.G. Sebald's last work, the novel *Austerlitz* from the same year, in the context of literary hauntology. Both works return to the issue of the Holocaust after more than half a century and take up the question of the relationship of the living (survivors or those born after the war) with the dead; a relationship which being both necessary and impossible inspires the idea of literature as facilitating the "meeting with the dead." Both works are also deeply critical of the modern civilization, the inevitable consequence of which were the two world wars in the first half of the 20th century.

**Keywords:** Tadeusz Różewicz, W.G. Sebald, literature after the Holocaust, crisis of humanism

**Streszczenie:** Szkic ujmuje porównawczo późny poemat Tadeusza Różewicza *nożyk profesora* (2001) oraz ostatni utwór W.G. Sebald, powieść *Austerlitz* z tego samego roku w kontekście literatury „widmoontologicznej”. Oba dzieła stanowią powroty do problematyki Zagłady po ponad półwieczu i podejmują problem obcowania żywych (ocalałych lub urodzonych po wojnie) z umarłymi; obcowanie to, tyleż konieczne, co niemożliwe, stanowi inspirację dla idei literatury umożliwiającej „spotkanie z umarłymi”. W obu dziełach pojawia się również głęboka krytyka cywilizacji nowoczesnej, której nieuchronnym następstwem były wojny światowe pierwszej połowy XX wieku.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Różewicz, W.G. Sebald, literatura po Zagładzie, kryzys humanizmu

Zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. (...) To czas wojny i „panów świata” sprawił, że straciłem, jak wielu, zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniale uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie inne, niższe jakoby, gatunki.

Tadeusz Kantor, *Komentarze intymne*

(...) granica między śmiercią a życiem jest bardziej przepuszczalna, niż zazwyczaj sądzimy(...)

W.G. Sebald, *Austerlitz*

Proponując spotkanie Tadeusza Różewicza z W.G. Sebaldem, narazić się mogą na zarzut dokładania marginesowego przyczynku o wątpliwej zasadności do niezwykle obszernego zasobu dzisiejszego literaturoznawstwa. Oczywiście biblioteki poświęcone obu autorom są odrębne, a nawet jeśli mają jakąś część wspólną, to dzielą ją z bardzo wieloma twórcami literatury pisanej „po Auschwitz”. To najbardziej ich łączy – wymyślanie literatury po zagładzie, która nie tylko zagładę opowie/wypowie, lecz przede wszystkim pokaże ją jako zasadnicze, przełomowe wydarzenie nowoczesności, wymuszające zwrot we wszystkich dziedzinach egzystencji. Nie chodzi mi zatem o dopisanie kolejnego rozdziału do znakomitego skądinąd opracowania Aleksandry Ubertowskiej *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*<sup>1</sup>, w którym po omówieniu związków polskiego poety z niemieckimi pisarzami i filozofami pojawiłaby się wariacja na temat nieoczywistej relacji pomiędzy autorami, którzy się nie znali i nie zostawili żadnych świadectw wzajemnej lektury<sup>2</sup>. Pragnę zobaczyć niepotwierdzone pokrewieństwo, uzasadnione borykaniem się z tym samym ciężarem – niemożliwym do zdjęcia brzemieniem drugiej wojny światowej. Spotkanie Sebalda i Różewicza chciałbym ująć jako swoistą konkretyzację jednej ze scen *Kartoteki*, w której Bohater ujrawszy młodą Niemkę, mówi, że z jej ojcem „polowali na siebie” w lasach. Proza (i biografia) Sebalda ucieleśnia szok pokolenia niemieckich dzieci, których ojcowie uczestniczyli wraz z Hitlerem w dziele destrukcji dotychczasowego świata. Różewicz byłby więc dla niego lepszym rozmówcą niż ojciec, którego milczenie na temat wojny przyczyniło się do nieustannego przywoływania jej w tekstach syna. Zarazem dekadę młodszy od ojca z Wehrmachtu pisarz-partyzant, jako niedoszła jego ofiara – Georg Sebald brał udział między innymi w kampanii przeciwko

<sup>1</sup> A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001. Problematyka wzajemnych związków poety i literatury niemieckiej została podjęta w obszernej antologii „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, Kraków 2003.

<sup>2</sup> W czasie prezentacji tego szkicu jako referatu Marian Kisiel zwrócił mi uwagę, że swoistym łącznikiem między Różewiczem i Sebaldem jest Adam Czerniawski, polski poeta i profesor Uniwersytetu w Norwiche, który był bliskim współpracownikiem W.G. Sebalda w British Center for Literary Translation a zarazem tłumaczem na angielski i przyjacielem Różewicza. Wątek współpracy Sebalda z Czerniawskim pojawia się również w niedawno opublikowanej biografii tego pierwszego (C. Angier, *Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald*, London 2021, s. 335).

Polsce – byłby dla syna dobrym partnerem w rozliczaniu niemieckich rodziców za wojenne zbrodnie.

Nie interesuje mnie więc historycznoliteracki porządek pośrednich lub ukrytych związków oraz zależności między pisarzami różnych literatur tej samej epoki, ale spotkanie dwóch strategii wymyślania literatury po Auschwitz. Jakkolwiek dzieła obu autorów zakorzenione są w historii – w tym także historii literatury – i jedną z metod ich czytania są gry intertekstualne z innymi pisarzami, to ważniejsze wydaje mi się dzisiaj myślenie o nich jako projektodawcach nowej literatury, znacząco odmiennej od tych literatur, z których – czy przeciw którym – obaj wyrosli.

Strategie pisarskie Różewicza i Sebald'a łączą próby nienaiwnego powracania do literatury ustanawiającej bezpośrednie związki z rzeczywistością. Przy czym nie chodzi jedynie o literacką reprezentację świata, ale przede wszystkim o jego (re)konstruowanie. Ich tekstowe światy bywają przestrzeniami fikcji protetycznej, naśladowanej, „podrabiającej” różne formy dokumentalne, techniki utrwalania realnych wydarzeń i sytuacji. Utwory Różewicza i Sebald'a opisuje uwaga młodego Adriana Leverkühna: „sumienie sztuki sprzeciwia się dzisiaj grze i pozorom. Sztuka chce przestać być pozorem i grą, chce stać się poznaniem”<sup>3</sup>. Przywołuję powieść Tomasza Manna nie tylko dlatego, że bardzo do uchwycenia podjętego problemu pasuje mi przytoczony cytat. *Doktor Faustus* dotyczy bezpośrednio problemów, które poruszają również Różewicz i Sebald. Różewicz debiutował, a Sebald urodził się w czasie drugiej wojny światowej, kiedy powieść Manna powstawała. Powstawała jako najważniejsza odpowiedź wybitnego pisarza niemieckiego na nazizm i wywołaną przez Niemcy wojnę.

„Daleki jestem” – powiada narrator Manna, Zeitblom – „od zaprzeczania powadze sztuki; lecz kiedy sprawa staje się poważna, gardzimy sztuką i nie jesteśmy do niej zdolni”<sup>4</sup>. Oczywiście – gdy zarówno Mann, jak i pół wieku później Sebald w *Faustusie* i *Austerlitz* (a razem z nimi kwestionujący w swojej poezji poezję Różewicz) tworzą sztukę, nikt z czytających nie ma wątpliwości, że są to wyrafinowane, modernistyczne dzieła. W jednym i drugim przypadku jednakże ich autorzy usiłują umknąć pewnej formie sztuki, takiej mianowicie, która głosiłaby swoją odrębność od życiowych triwiów, a autonomię pojmowała w kategoriach wyższości.

Warto według mnie chwilę uwagi poświęcić temu, że *Austerlitz* W.G. Sebald'a i *nożyk profesora* Tadeusza Różewicza ukazały się w tym samym 2001 roku, pierwszym roku XXI wieku<sup>5</sup>. Chociaż nie podejrzewam żadnego z tych pisa-

<sup>3</sup> T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wrocław 2018, s. 302.

<sup>4</sup> Tamże, s. 294.

<sup>5</sup> Oba dzieła posiadają bardzo wiele opracowań i omówień, stanowią bowiem bardzo istotne pozycje literatury początku wieku. Ze względu na porównawczy charakter niniejszego szkicu tę bogatą literaturę przedmiotu pomijam. Muszę jednak uwzględnić dwa studia: M. Prussak „Robigus zjada żelazny nożyk”, „Teksty Drugie” 2014, nr 3 oraz podejmujący związki *nożyka* z *Widmami Marksa* Derridy Obrzy, *widma, powidoki umarłych w twórczości Tadeusza Różewicza* B. Kowalika, „Teksty Drugie” 2021, nr 3.

rzy o świadomy wybór czasu publikacji<sup>6</sup>, z wielu powodów każdą z tych książek można potraktować jako swoiste literackie podsumowanie odchodzącego wieku i jednocześnie przejście do następnego stulecia. Stwierdzić można, iż *Austerlitz* i *nożyk profesora* należą do utworów ujmujących różne elementy kryzysu zachodniej podmiotowości w kontekście punktowo wybranych procesów stanowiących nowoczesność. Każdy z pisarzy ma wyraźnego patrona, reprezentującego wcześniejszą fazę refleksji nad wiekiem „kupieckim i przemysłowym”, którego swoistą anty-kulminacją była zagłada. Poemat (a właściwie cały tom) Różewicza stanowi konsekwentnie poprowadzone nawiązanie do Cypriana Kamila Norwida, zarówno jako poety, jak i myśliciela snującego refleksję nad cywilizacją; obraz świata czasów miasta–masy–maszyny Sebald zakorzenia w analizach i diagnozach Waltera Benjamina. Wydaje się, że ustanowienie wspólnej przestrzeni dla ujęcia tych inspiracji nie jest takie trudne, bowiem i Norwid, i Benjamin, każdy z nich w swoim czasie i przy użyciu specyficznych dla siebie narzędzi oraz metod, starali się odpowiedzieć na pytanie, jakiego rodzaju wiedzę o człowieku zanurzonym w kulturze (czy szerzej – cywilizacji) niesie literatura, jak dzieło literackie odzwierciedla swoją epokę, jak formuje zasady jej rozumienia, a przez to – samopoznania człowieka współczesnego. Obaj, nie mając pojęcia, iż tak czynią, antycypowali też badania z przełomu XX i XXI wieku, kwestionujące oczywistość granicy pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, pomiędzy życiem i śmiercią, pomiędzy żywymi i umarłymi.

Zarówno Różewicz, jak i Sebald zwracając się ku przeszłości, idą naprzód – podejmują się ryzykownego spotkania z widmami przeszłości, aby uczciwie postawić pytanie o niejasno wylaniającą się przyszłość. Obaj pisarze myślą swoją teraźniejszość: czas przesyconej doświadczeniami starości w przypadku polskiego poety i swoistej beczasowości, osadzonej w dwudziestowieczności dobrowolnego wygnania z własnego kraju w przypadku niemieckiego prozaika, zgodnie z „zasadą odpowiedzialności” przed nieobecniymi.

Chodzi o odpowiedzialność przed widmami tych, którzy się jeszcze nie narodzili albo już umarli, niezależnie od tego, czy padli ofiarą wojen, przemocy politycznej lub innej, nacjonalistycznych, rasistowskich, kolonialnych, seksistowskich i innych praktyk eksterminacyjnych, stali się ofiarami opresji kapitalistycznego imperializmu lub wszelkich form totalitaryzmu (...). Bez tej *nie-współczesności ze sobą żywej teraźniejszości*, bez tego, co ją sekretnie rozregulowuje, bez tej odpowiedzialności i szacunku dla sprawiedliwości w odniesieniu do tych, których *nie ma tu i teraz*, tych, którzy już lub jeszcze nie są *obecni i żywi*, jaki sens miałyby pytanie: „gdzie?”, „gdzie jutro?”, „dokąd?”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Chociaż w końcówce poematu Różewicza pojawia się wers, wyodrębniony jako osobna zwrotka, „skończył się wiek XX” (na przykład 27).

<sup>7</sup> J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Zaluski, Warszawa 2016, s. 13–14.

Oba dzieła – *Austerlitz* i *nożyk profesora* to zatem przykłady literatury będącej aktem „odpowiedzialności przed widmami ofiar”, która zarazem usiłuje projektować możliwe odpowiedzi na serię Derridańskich pytań futurologicznych.

Patronat Norwida w *nożyku profesora* może się na pozór wydawać efektem przypadkowego zbiegu okoliczności. Poeta od „dwóch lat siedzi w Norwidzie”, planuje o nim „książeczkę”<sup>8</sup>, a jednocześnie, co wynika z załączonego na końcu tomu, pełnego poprawek odręcznych maszynopisu, od 1950 roku pisze utwór o *nożyku*:

zobaczyłem go pierwszy raz  
na biurku Profesora  
tak gdzieś w połowie wieku XX<sup>9</sup>.

Spotkanie tych dwóch zadań pisarskich okazuje się szczęśliwym przypadkiem, umożliwia bowiem Różewiczowi podjęcie rozrachunku z osobistym doświadczeniem XX wieku. Wydaje się, że Różewiczowska fascynacja Norwidem jest złożonym aspektem twórczości autora *Niepokoju*, ale w kontekście *nożyka* na plan pierwszy wysuwa się poetycka historiozofia<sup>10</sup>. Od Norwida przejmuje bowiem Różewicz ideę swego rodzaju „zamachu na czas”, umożliwiającą żywym **spotkanie umarłych**, będące jednym z zasadniczych motywów *nożyka*.

Z kolei dla Sebalda dzieło Benjamina stanowi pewnego rodzaju mapę mentalną osobowości Austerlitz, zajmującego się społeczno-ekonomicznymi aspektami sztuki nowoczesnej w kontekście kreowania czy poszukiwania własnej tożsamości. Benjamin jest przede wszystkim diagnostą i analitykiem apokaliptycznego kryzysu, którego jednostkowe doświadczenie bohater Sebald ucieleśnia. Albo inaczej: Austerlitz jest na początku nieświadomym swojej tożsamości ocalałym, a zarazem – paradoksalnie – ofiarą zagłady, dzięki praktykowaniu flanowania stopniowo odsłaniającym prawdę o sobie. Jako cudem ocalały, dotknięty – „zarażony” (jak komentowano tużpowojenne wiersze Różewicza) śmiercią, jest w istocie częściowo tylko żywym, a częściowo umarłym. Jego egzystencję opisuje narrator. Jest nim Niemiec pragnący „nauczyć się żyć”, pomimo paraliżującego poczucia winy za zagładę. Spotkanie z widmowym Austerlitzem okazuje się źródłem wiedzy o tym, jak żyć **po** zagładzie. Powieść Sebald zamykająca XX wiek stanowi tekst równoległy do rozważań Jacques’a Derridy z lat dziewięćdziesiątych tegoż stulecia, w którym pyta on o dziedzictwo Marksa<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Śladem tej pracy jest szkic *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, ogłoszony przez Różewicza w „Kwartalniku Artystycznym” 2002, nr 3.

<sup>9</sup> T. Różewicz, *nożyk profesora* [w:] tegoż, *Nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 18.

<sup>10</sup> Obszerne studium na temat relacji Różewicza do Norwida ogłosiła Grażyna Halkiewicz-Sojak. Zob. też, „*Taki to mistrz...*” *Norwid w późnej liryce Tadeusza Różewicza*, „Studia Norwidiana” 2021, nr 39.

<sup>11</sup> Warto przywołać fragment *Widm Marksa* odnoszący się według mnie bezpośrednio do relacji pomiędzy narratorem a bohaterem w *Austerlitz*: „Jeżeli uczenie się życia pozostaje czymś, co należy dopiero zrobić, to może się ono zdarzyć jedynie pomiędzy życiem i śmiercią. Ani w samym

I Różewicz, i Sebald refleksję na temat losu człowieczeństwa jako fenomenu uchwytnego w cywilizacji oraz sztuce zaczynają od dzieł, czy raczej wytworów człowieka będących świadectwami jego potęgi, związanej z panowaniem nad naturą – są to architektura i kolej<sup>12</sup>. Oba – w wielu aspektach zresztą połączone, zarówno Różewicz, jak i Sebald zajmują się dworcami kolejowymi – miały człowiekowi służyć, poprawiać jakość istnienia, ale – co tych autorów szczególnie interesuje – służyły nader często ludziom do prześladowania i eksterminacji innych ludzi. Prześladowania i eksterminacji, a zarazem – obalania nowoczesnej religii humanistycznej, wedle której człowiek był bytem najwyższym, koroną stworzenia, celem i nadrzędną wartością cywilizacji. Rozpoczęcie od architektury i kolei oznacza, że ludzie w perspektywie *nożyka* i *Austerlitz* są już niejako skolonizowani, podporządkowani maszynom i regułom życia przez nie wyznaczanym. Właściwie triumf technologii nad naturą jest już czymś najzupełniej oczywistym, książki Sebalda i Różewicza pokazują jego kolejny etap: demoniczne zwrócenie się cywilizacji przeciwko jej twórcy – człowiekowi. Nazywam je demonicznym, ponieważ jest procesem najzupełniej irracjonalnym, rezultatem ucieczki człowieka, fundatora racjonalnej i empirycznej nauki oświeceniowej, od elementarnych jej zasad.

Uzależniony od maszyny, odcięty od organicznego doznawania więzi z naturą, człowiek wpada w pułapkę racjonalnego uzasadniania wszystkiego, co jest technicznie możliwe, a służy rozmaitym interesom i racjom, które wprowadzając rzekomo naukowo uzasadnione podziały między ludźmi, prowadzą do państwowej eliminacji i przemysłowej destrukcji ras, narodów, grup społecznych i jednostek. Walter Benjamin w *Ulicy jednokierunkowej*, będącej niezwykle przenikliwą (i przerażającą) diagnozą społeczno-kulturowej sytuacji Niemiec w przededniu dojścia nazistów do władzy, zanotował: „Ludzie, którzy są stłoczeni w obrębie tego kraju, utracili zdolność widzenia konturu osoby ludzkiej. Każdy człowiek wolny jawi im się jako odmieniec. (...) nie widzimy już sylwetek nawet największych

---

życiu, ani w samej śmierci. To, co dzieje się pomiędzy tymi dwoma, pomiędzy wszystkimi możliwymi »dwójkami«, tak jak pomiędzy życiem i śmiercią, może jedynie *utrzymywać się, podtrzymując rozmowę* o jakimś widmie. Trzeba będzie zatem nauczyć się duchów. Nawet – i szczególnie – jeśli to coś, o czym mówimy, czyli widmowość, *nie istnieje*. Nawet – i szczególnie – jeśli ta widmowość, nie będąc ani substancją, ani esencją, ani egzystencją, *nigdy nie jest obecna i terażniejsza jako taka*. (...) nauczyć się żyć z widmami, przy ich wsparciu, w rozmowie z nimi, w ich towarzystwie (...). Żyć inaczej i lepiej. Nie, nie tyle lepiej, ile bardziej sprawiedliwie. Ale z nimi. (...) i to bycie-z-widmami byłoby również – nie wyłącznie, ale również – *polityką* pamięci, dziedzictwa i pokoleń”. J. Derrida, dz. cyt., s. 12–13. Fragment ten ilustruje zarówno relację narratora z samym Austerlitzem, jak i związku tego drugiego z jego poszukiwaną matką. W perspektywie Derridy odczytać też trzeba spotkanie Różewicza z Różą oraz dialog poety z Porębskim w *nożyku profesora*. Szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę pragnienie „innego życia”, w którym kategoria sprawiedliwości odgrywa tak bardzo istotną rolę w formowaniu swojego obrazu pamięci w kontekście przyszłości świata.

<sup>12</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć, że Wojciech Tomasik nowoczesnym losom kolei w literaturze poświęcił obszernie opracowanie *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność*, Warszawa 2015.

ludzi”<sup>13</sup>. Kilkanaście lat później, już **po Auschwitz**, ten stan rzeczy Theodor Adorno uznał za specyficzny symptom „ery faszystowskiej”:

W zasadzie wszyscy, nawet najpotężniejsi [ludzie – dop. J.F.], są przedmiotami. (...) Obiektywny koniec humanizmu to tylko inna nazwa tego samego. Znaczy tyle, że jednostka jako jednostka, reprezentująca gatunkową istotę człowieczeństwa, utraciła autonomię, dzięki której mogłaby urzeczywistnić gatunek<sup>14</sup>.

Zasadniczym motywem łączącym *Austerlitz* i *nożyk profesora* wydaje się diagnoza bezpowrotnej utraty poczucia bezpieczeństwa w świecie nowoczesnej cywilizacji, wynikająca z uświadomienia sobie praktycznej redukcji roli i wartości człowieka. Może nawet: z radykalnej i nieodwracalnej zmiany pojęcia człowieka. Zmiana ta, jeśli zasadnie wiązać ją z utratą poczucia bezpieczeństwa, dotyczy samej – powiedzielibyśmy ontologicznej – istoty bycia człowiekiem i polega na względnej łatwości doświadczenia siebie jako kogoś innego, powszechnej dostępności, niegdyś tylko dla aktorów zastrzeżonego, tranzytywistycznego wyjścia poza swoją tożsamość i występowania w postaci/roli innego lub odczuwania/doświadczenia świata w postaci innego. Wydaje się, iż jedynie w skrajnych (i względnie rzadkich) przypadkach ten tranzytywizm osiąga fazę psychozy, choć być może zasadne byłoby stworzenie pojęcia – na wzór freudowskiej **psychopatologii życia codziennego** – powszedniej schizofrenii, zderzającej jeden z najważniejszych, biegunowych paradoksów człowieka nowoczesnego – jedność banału i grozy, ujawniającą się w powszechnym doświadczeniu związku tego, co wyjątkowe, z tym, co trywialne.

Z drugiej strony mamy tranzytywizm akceptowany i kontrolowany, którego czytelnym celem jest fikcyjna inscenizacja (prowizoryczna zatem i krótkotrwała) siebie jako innego lub innego jako siebie, nastawiona na oddanie inaczej nieuchwytnego doświadczenia. To dramatyczne **wyjście z siebie** wydaje się jedną z dróg poszukiwania nowego języka, niezbędnego do oddania zupełnie nowej sytuacji człowieka, zredukowanego do ciała, zezwierzęconego, uprzedmiotowionego. Fikcja stabilnego, autonomicznego, jasno wyodrębnionego podmiotu uniemożliwia ujęcie (nowej) sytuacji człowieka, jego obrona motywowana ideą ocalenia/odnowy humanizmu skazuje go na bezbronność wobec unieważniającego jego status kryzysu. Musi się on zatem przekształcić w otwartą, płynną – tranzytywną właśnie – strukturę.

Sebald opisuje w *Austerlitz* – na przykładzie tytułowego bohatera – wielorakie i złożone następstwa hitlerowskiej próby sprowadzenia ludzkiego świata do jednowymiarowego hiperrealizmu. Jacques Austerlitz, przywodzący narratorowi na myśl już na samym początku „ostatnich przedstawicieli jakiejś zredukowanej, wygnanej z ojczyzny albo dotkniętej zagładą populacji, jedynych, którzy zdołali

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa* [1928], tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 21.

<sup>14</sup> T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z pobaratanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 36–37.

przeżyć” (A 9)<sup>15</sup>, zamiast swojej tożsamości ujawnia „zdumiewająco fachową wiedzę” z zakresu „historii architektury” (A 11), ze szczególnym naciskiem na budownictwo schyłku XIX wieku i początku stulecia następnego. Omawiając fascynującą, eklektyczną i monumentalną konstrukcję Centraal Station w Antwerpii, Austerlitz wskazuje na zasadniczy symboliczny cel tej architektury, którym jest „prezentacja w hierarchicznym porządku bóstw XIX wieku: górnictwa, przemysłu, handlu i kapitału”, podporządkowanych „ujednoliconemu w połowie XIX wieku czasowi”, który stał się „niekwestionowanym panem świata” (A 15–16). Architektura dworców przyciąga Austerlitz, nieświadomego fatalnych związków jego życia z koleją (zanim przeszłość odsłoniła się przed nim), ujawniając niesamowity splot ocalenia i zagłady, który zawdzięcza właśnie kolei, ponieważ prowokuje „myśl o męce rozstania i strachu przed obczyzną”, a wraz z architekturą twierdzi, inną istotną częścią budownictwa nowoczesności, zdradza lękowe, przepelnione niepewnością samopoczucie człowieka epoki triumfu cywilizacji przemysłowej i handlowej: „chcąc zapobiec wtargnięciu wrogich mocy, zmuszeni jesteśmy sukcesywnie otaczać się coraz nowymi zaporami ochronnymi” (A 19). Zarazem w coraz doskonalszych i precyzyjniejszych – paranoidalnie szczegółowych – konstrukcjach bohater Sebald dostrzega klęskę instynktu samozachowawczego, bowiem „wszystko rozstrzyga się w ruchu, nie w zastoju” (A 21), a zatem żadna, nawet najbardziej monumentalna i najstabilniejsza budowla nie zapewni bezpieczeństwa, ponieważ istotą nowej cywilizacji są ruch i dynamizm, nieustanne parcie naprzód. U początków *Austerlitz* zarysowuje się więc głęboki, fundamentalny paradoks nowoczesności – z jednej strony to jest czas absolutnej destabilizacji, nieustannych przemian „rozwijanych poza wszelkie rozsądne granice”, co zapowiada – w odniesieniu nie tylko do architektury – upadek, bowiem „rozrosłe ponad miarę budowle rzucają już cień własnej destrukcji i zaprojektowane są od początku pod kątem przyszłego bytowania w charakterze ruin” (A 24–25); z drugiej – polityczni i wojskowi władcy tej cywilizacji dążą do pełnej dominacji, całkowitej władzy, nie ograniczają się już do sfery politycznej i ideowej, ale dążą do wprowadzenia stałej, niezmiennej hierarchii etnicznej, a nawet rasowej. Próbują zatem proces ludzkiego przewyższania naturalnych uwarunkowań poddać determinacji czysto biologicznej, uznając, że ewolucja osiągnęła już kres i aryjska rasa panów jest ostateczną, doskonałą wersją człowieka. Rozważaniom Austerlitz na temat nowoczesnej architektury towarzyszy ponura refleksja o opacznym rozwoju cywilizacji, osadzonej na oświeceniowym fundamencie wiary w postęp, sprawiedliwość i osiągnięcie przez ludzkość trwałej szczęśliwości. Bohater Sebald powiada wprost „nasze najszlachetniejsze plany w toku realizacji zawsze obracają się w swoje przeciwieństwo” (A 36–37).

Ujmowane w utworach Różewicza i Sebald doświadczenie utraty poczucia bezpieczeństwa, jako jeden z fundamentów tożsamości człowieka po Holocaulście,

<sup>15</sup> Wszystkie cytaty z Austerlitz z wydania W.G. Sebald, *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, a w nawiasie obok numer strony.



wynika według Améry'ego z przeżycia czegoś, czego człowiek nie powinien był przeżyć. W obydwóch wymiarach znaczeniowych: po pierwsze, ziemskie piekło zagłady nie powinno było się wśród ludzi wydarzyć; po drugie – fizyczne przeżycie, ocalenie jest stałym źródłem wstydu i poczucia winy, ponieważ inni, przeżywający pozornie te same doświadczenia, przeżyć nie zdołali. Tak Améry opisuje swoją utratę wiary w świat i poczucia bezpieczeństwa:

Nie wierzę w (...) pokój. Oświadczenia w kwestii praw człowieka, demokratyczne konstytucje, wolny świat i wolna prasa. Nic już nie zdoła ponownie ukołysać mnie do wypełnionego poczuciem bezpieczeństwa snu. (...) Jako Żyd idę przez świat niby człowiek cierpiący na jedną z tych chorób, które wprawdzie nie powodują specjalnie uciążliwych dolegliwości, zawsze jednak kończą się zejściem śmiertelnym. Nie zawsze na nią cierpiał. Kiedy próbuje dotrzeć do swego Ja, obierając je z kolejnych łupin cebuli, jak Peer Gynt, nie odnajduje tego zła. (...) Teraz jednak jest chorym, wcześniej i głębiej jeszcze niż krawcem, księgowym czy poetą. Tak samo i ja jestem teraz tym, kim nie jestem, gdyż nim nie byłem, zanim się nim stałem, zwłaszcza dla innych: Żydem. Śmierć, przed którą nie zdoła ująć chory, oto moje zagrożenie. (...) Bez zaufania do świata stoję jako Żyd samotnie i obco wobec mojego otoczenia i jedyne, co mogę zrobić, to pogodzić się jakoś z tą obcością. Muszę tę swoją obcość przyjąć na siebie jako istotny element mojej osobowości i obstawać przy niej jak przy niezbywalnej własności. Wciąż jeszcze i każdego dnia od nowa odnajduję siebie w samotności<sup>16</sup>.

Choroba na śmierć okazuje się właściwą kondycją człowieka, który ocalał z zagłady – to choroba tak mocna, że żadna z dostępnych mu ról i tożsamości nie może być od niej ważniejsza, bo ona determinuje całą egzystencję ocalałego. Uzyskuje on w ten sposób status swoistego emisariusza umarłych pomiędzy żywymi, przedstawiciela tych, których już nie ma, a życie stracili w wyniku czystek etnicznych, kwestionujących ich prawo do życia, odzierających z człowieczeństwa.

Sebald i Różewicz opisują funkcjonalne zawieszenie, czy wręcz unieważnienie humanizmu, którego następstwem jest całkowite przekształcenie tożsamości człowieka, literacka redefinicja podstawowych kategorii egzystencjalnych. W tych utworach dochodzi do zakwestionowania, poza doktrynalnymi systemami religijnymi i wyraźnie skryształizowanymi światopoglądami, nie tylko fundamentów zachodniej cywilizacji, lecz także granic między teraźniejszością i przeszłością, a nawet życiem i śmiercią. Nieoczekiwanie – literatura późnych nawiązań do zagłady ustanawia swoistą utopię antropologiczną. Powracając po latach do horroru masowej zbrodni, opisuje konsekwencje pozornej normalizacji jej obrazu w świadomości tych, którzy przeżyli. I *Austerlitz*, i *nożyk profesora* są estetycznym i intelektualnym posumowaniem kilkudziesięcioletniego procesu „tworzenia poezji po Auschwitz”, czyli praktykowania tego, co niemożliwe. W przypadku Różewicza

<sup>16</sup> J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przelamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 212–213.

fundamentem obrazu świata, swoistym poziomem zero, jest ironicznie przywoływany światopogląd naukowy w wersji strywalizowanej przez paradoksalny, potworny triumf scjentyzmu, jakim okazał się Holocaust.

Perspektywa Sebald wydaje się podobna – kultura Zachodu, wraz z jej materializmem i technologią, rozrasta się i obejmuje całą planetę, odwracając porządek natury i cywilizacji, wykorzenia człowieka z jego rodzinnego środowiska, niekiedy nawet skutecznie zamazuje pamięć oraz odbiera pierwotną, właściwą tożsamość. Punktem wyjścia *Austerlitz* jest swoista perspektywa **postapokaliptyczna**, w której należy postrzegać ludzi po Holocauście. Zdefiniował ją Sebald w pochodzącym z końca lat osiemdziesiątych szkicu *Oczyma nocnego ptaka*, w którym analizuje dzieło Jean Améry'ego jako: „denuncjatora obscenicznego, zdeformowanego społeczeństwa oraz skandalu, polegającego na tym, że historia mogła potem bez zakłóceń potoczyć się dalej, tak jakby to wszystko wcale się nie zdarzyło”<sup>17</sup>. Obaj pisarze zajmują się zatem „skandalem dalszego ciągu historii”, która powinna skończyć się w Auschwitz, obaj diagnozują swoiście fantomowe istnienie człowieka po nie-dokonanym **końcu świata**, skazanego na „egzystencję przedłużoną poza doświadczoną śmierć”<sup>18</sup>.

Każdy z utworów ujmuje przez pryzmat konkretnych, jednostkowych doświadczeń grozę XX-wiecznego kryzysu człowieka, wraz z jego kulminacją, czyli Holocaustem, w obu wypadkach jego polityczny sens ukazany zostaje w szerokim kontekście kulturowym i antropologicznym. W obu tekstach możemy znaleźć cały szereg pokrewnych motywów i tematów. Główna część książki Różewicza, czyli tytułowy poemat, podobnie jak powieść Sebald, przedstawia sytuację podróży (koleją) i dialogu, spotkania dwóch postaci, w którym możliwy do utożsamienia z autorem podmiot dopuszcza do głosu tytułową postać; w obu wypadkach są to znawcy sztuki nowoczesnej. Rozmówcą Różewicza jest Mieczysław Porębski, długoletni przyjaciel poety, jeden z najwybitniejszych polskich badaczy sztuki XX wieku, Sebald zaś Jacques Austerlitz – fikcyjny „docent w pewnym londyńskim instytucie historii sztuki” (A 40). W obu utworach bardzo istotne znaczenie ma rekonstruowanie doświadczeń z przeszłości, podporządkowane rytmowi przywoływania nieżyjących już ludzi i przedmiotów, będących nośnikami minionych zdarzeń i przeżyć. Dodać można od razu: zarówno przywoływanie ludzi, jak i sprzętów ma w sobie coś niesamowitego, zmarli stają się, mocą literatury, na krótko duchami spotykającymi żywych, a rzeczy nabierają cech ludzkich, okazują się świadkami, ujawniającymi prawdę (o) przeszłości. Warto w tym miejscu

<sup>17</sup> W.G. Sebald, *Oczyma nocnego ptaka. Jean Améry* [1988], tłum. M. Łukasiewicz [w:] tegoż, *Campo Santo*, Warszawa 2014, s. 179. Warto przytoczyć tutaj słowa samego Améry'ego: „Buntuję się: przeciwko mojej przeszłości, przeciwko historii, przeciwko terażniejszości, która każe zastygnąć temu, co niepojęte, w zwykły fakt historyczny, fałszując to w sposób oburzający” (zob. J. Améry, dz. cyt., s. 17). Wydaje się, że zarówno Różewicz, jak i Sebald podejmują, każdy na swój sposób, „bunt przeciwko zastygnięciu tego, co niepojęte w zwykły fakt historyczny”.

<sup>18</sup> W.G. Sebald, *Oczyma nocnego...*, dz. cyt., s. 189.

przywołać fragment Sebaldowskiej wędrówki po twierdzy Breendonk, w latach czterdziestych XX wieku miejsca hitlerowskich kaźni:

mrok nie rozprasza się, ale gęstnieje na myśl o tym, jak niewiele możemy zatrzymać, ile wciąż idzie w zapomnienie z każdym zgasłym życiem, jak świat niejako się opróżnia i pustoszeje, jeśli historie, związane z niezliczonymi miejscami i przedmiotami, które same nie mają władzy pamięci, nie zostaną przez nikogo wysłuchane, zanotowane ani przekazane, na przykład (...) jak historia o siennikach, które niczym cienie leżały na piętrowych pryzkach, a ponieważ słoma przez lata wykruszała się, robiły się coraz węższe i krótsze, kurczyły się jak gdyby były śmiertelnymi szczątkami tych (...), którzy tu kiedyś w tych ciemnościach leżeli (A, 31).

Z kolei Różewicz podejmuje próbę „wysłuchania, zanotowania i przekazania” świadectwa *nożyka z Auschwitz*. W jednym i drugim utworze stawką jest rozpoznanie tożsamości, ujawnienie niesamowitej, bo ukrytej, choć oczywistej prawdy o sobie. W fikcyjnym świecie Sebald odkrycie to ma charakter dosłowny – Austerlitz po latach nieświadomego krążenia wokół istoty swojego pochodzenia w końcu poznaje kraj i rodzinę swojego urodzenia. U Różewicza, choć pozornie mamy do czynienia ze znacznie mniej złożonym dziełem, sprawy wyglądają nie tak wyraźnie. Żydowskie korzenie polskiego poety nie zostają właściwie w ogóle odsłonięte<sup>19</sup>, jak ma to miejsce w przypadku Sebaldowskiego bohatera, są jedynie niedookreślonym systemem odniesień, symptomów o ponadindywidualnym, a nie jednostkowym, (auto)biograficznym charakterze<sup>20</sup>. Jeśli jednak, w ślad za Aleksandrą Ubertowską, potraktujemy opisane w poemacie wizyjne spotkanie poety z Różą jako „niespełniony wariant własnego losu”, wówczas – w lustrzanym, czy

<sup>19</sup> Co stało się tematem wielu ważnych opracowań. Najdobitniej kwestię tę ujął J. Madejski: „Problem tożsamości pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego stanowi w twórczości Różewicza tabu”. Zob. tenże, „Muszę to napisać”. *Dziennik w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 117.

<sup>20</sup> Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 139. Istotna z punktu widzenia doświadczenia Holocaustu przez całkowicie zasymilowanych Polaków żydowskiego pochodzenia kwestia żydowskich korzeni Różewicza została szerzej omówiona przez Tomasza Żukowskiego w szkicu *Biografia z piętrem. O „drewnianym karabinie” Tadeusza Różewicza*, ogłoszonym w tomie zbiorowym *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014. W tym miejscu chciałbym powiedzieć tylko tyle, że nie zajmuje mnie „kwestia żydowska” rozumiana w kategoriach etnicznych, ponieważ interesuje mnie „kondycja żydowska”, rozumiana jako paradygmatyczne a zarazem uniwersalne doświadczenie wykluczenia (i samowykluczenia), jako zasadniczego czynnika ewolucji cywilizacji technicznej, której dominantą jest denaturalizacja świata i dehumanizacja człowieka. Los bardzo wielu obywateli krajów europejskich, którym triumf nazizmu zbrodniczo przypomniał ich zapomniane, wyparte, nieistotne żydowskie pochodzenie (w tym szkicu ich głównym reprezentantem jest Jean Améry [Hans Mayer]), stanowi model biopolitycznej redukcji człowieczeństwa uwarunkowanej przez odwrócenie relacji natura–cywilizacja.

właściwie widmowym odbiciu – odsłoni się żydowska tożsamość Różewicza (sądzę, że warto tutaj przypomnieć, iż to kobiece imię od początku twórczości było pocie bliskie, trudno obronić się przed nasuwającą się zgodnością z pierwszą sylabą nazwiska pisarza). Imię Róży jest podobnie uwikłane w sieci odniesień i skojarzeń kulturowych, jak nazwisko Austerlitz. Obie nazwy stanowią swego rodzaju syntezę motywów symbolicznych oraz – przez specyficzne uruchomienie ich w dziele literackim – próbę wyjścia z labiryntu kultury w stronę indywidualnego, jednorazowego doświadczenia. Róża z Radomska jest nie tylko młodą Żydówką, dziewczyną z rodzinnej miejscowości poety, lecz także kobietą-ofiarą wojny z pierwszego wiersza Różewicza, odnoszącego się bezpośrednio do wojny<sup>21</sup>, a zarazem imieniem fałszywym, nadanym z powodu zapomnienia właściwego – jest więc w pewnym sensie stereotypową postacią młodej kobiety, której konwencjonalność ujawnia nawiązanie do Norwida (do poematu „*A Dorio ad Phrygium*”).

...młoda  
w pełnej wiosnie lat  
Dziewczyna  
Przypominam sobie  
jej usta  
i oczy jak garść fiołków  
to Róża z Radomska...  
„zwałem ją Różą  
iż trzeba było nazwać  
więc jest nazwana”  
jak miała na imię  
nie pamiętam<sup>22</sup>.

Różewicz przekręca cytat, zamieniając pytanie w stwierdzenie, niepewność Norwida co do skuteczności konwencjonalnego nazwania zastępuje oczywistością tej operacji. To jednak nie koniec wyobrazeniowej kreacji tej bohaterki, po chwili bowiem Róża okazuje się „Aliną rzeźbiarką/ uczennicą Xawerego Dunikowskiego” (na przykład 23), czyli wciela się w postać Aliny Szapocznikow, rzeźbiarki, już wcześniej przywoływanej w poemacie.

Powieść Sebalda można również potraktować jako kreację bohatera, który – w innym sensie, niż ma to miejsce w *nożyku profesora* – stanowi alternatywną wersję biografii czy też postaci samego autora. Myślę, że jeśli chodzi o relację autora–nadawcy obu dzieł, odbija ona zasadę literacką, którą najlepiej ujmują słowa, że pisze się po to, by stać się kimś innym. Jednym z najistotniejszych tematów

<sup>21</sup> Kwestię kolejności dwóch wierszy (*Maska i Róża*) otwierających debiutancki tom *Niepokój* (1947) w różnych wydaniach utworów poety wyjaśnia Andrzej Skrendo w przypisie do *Wyboru poezji* w edycji Biblioteki Narodowej, Wrocław 2017, s. 5–6.

<sup>22</sup> T. Różewicz, *nożyk profesora*, dz. cyt., s. 23.

Sebalda jest niezdolność do akceptacji powojennych Niemiec z powodu wymordowania żydowskich współobywateli i totalnej destrukcji ich świata oraz niemożność zapomnienia o udziale Żydów w uformowaniu niemieckiego społeczeństwa i kultury. Kreacja Austerlitz stanowi swego rodzaju akt protetycznego odbudowania niemieckiego Żyda z wszystkimi konsekwencjami dokonania tego dzieła w sumiennie podrabianych realiach Europy po drugiej wojnie światowej. Zarazem Ocaleniec Sebalda jest jego pokrewną duszą, jego alter ego. Austerlitz musi więc uniknąć bezpośredniego doświadczenia zagłady, aby proces świadomego wypierania niemieckiej kultury i tożsamości nie stanowił zasadniczego motywu jego egzystencji, a był właśnie rezultatem mechanicznego, nieświadomego oderwania od Niemiec. Niesamowitość pomysłu Sebalda polega na tym, że utracona w dzieciństwie tożsamość niemieckiego Żyda z Pragi staje się dla jego bohatera odkryciem dokonany w wieku dojrzałym. Praska tożsamość Austerlitz stanowi nie tylko nawiązanie do bardzo bliskiego Sebaldowi (ale też i Różewiczowi) Kafki, czy w ogóle niezwykłego środowiska niemieckojęzycznych Żydów czeskich, lecz także swoistą parodię imperialnych tendencji polityki niemieckiej, z jednej strony wchłaniającej – między innymi dzięki lgnącym do kultury niemieckiej środkowo-europejskim Żydom – ościenne kraje, z drugiej poddającej zajęte tereny brutalnym czystkom etnicznym, których ostatecznie największymi ofiarami stali się właśnie Żydzi. Protetyczną postać Austerlitz staje się – w fikcyjnym świecie powieści – literacką kreacją Derridańskiego widma, przywołaniem ducha i osadzeniem go w historii, stanowiącej tożsamościowe śledztwo:

Gdy tylko duch przestaje być odróżniany od widma, zyskuje on ciało, wciela się jako duch, w widmo. (...) widmo jest paradoksalnym wcieleniem, stawaniem-się-ciałem, pewną zjawiskową i cielesną formą ducha. Staje się ono pewną „rzeczą”, którą trudno nazwać: ani duszą, ani ciałem, a zarazem i jedną, i drugim. Cieleśność oraz zjawiskowość nadają duchowi jego widmową widzialność, ale natychmiast znikają w jego pojawieniu się, w samym nadejściu powracającej zjawy lub powtórnym zjawieniu się widma<sup>23</sup>.

Austerlitz jest fikcyjnym konstruktem, ucieleśniającym niemieckie poczucie winy i tęsknotę urodzonego pod koniec wojny Sebalda do utraconych żydowskich współobywateli, Różewiczowski autoportret jest grą pisarza z fantazmatami, stanowiącymi wariację na motywach jego własnych doświadczeń z czasów wojennej młodości. Każdy z utworów ma specyficznie dwuwarstwową, czy też dwuwymiarową konstrukcję – jakby w dwóch stronach przeglądały się w sobie różne poziomy wypowiedzi/narracji. W powieści Sebalda tym kontrapunktowym układem są fotografie, nie zawsze tylko ilustracyjnie odnoszące się do tekstu, bardzo często stanowią bowiem wariacje lub ciągi dalsze niektórych wątków, wprowadzające inne, alternatywne rozwinięcia fabuły, dodające nieobecne gdzie indziej aspekty. Wydaje się, że bardzo bogaty zbiór zdjęć i rycin (w dostępnym mi polskim

<sup>23</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 24.

przekładzie jest ich 87) stanowi równorzędny i komplementarny z tekstem nurt narracji. Pierwsze wydanie poematu Różewicza (w tomie pod tym samym tytułem) zawiera na końcu faksymile maszynopisu nieostatecznej, innej niż wydrukowana na początku książki, wersji utworu z odręcznymi skreśleniami i poprawkami autora. Z jednej strony musimy przyjąć, że to jest jedynie udostępniony nam brudnopis (który w kolejnych edycjach dzieł poety rzecz jasna nie pojawia się więcej), z drugiej różnice są na tyle znaczące, że nie sposób nie brać ich pod uwagę podczas lektury poematu. Niektóre skreślenia wynikają z redukcji tematów, inne wynikać mogą z chęci pogłębienia wieloznaczności tekstu, jeszcze inne znacząco modyfikują sens. Oba zabiegi można potraktować jako sygnały niestabilności, nieostateczności tekstów, świadczące o próbie ustanowienia iluzji ich nieustannego powstawania, formowania się płynnych sensów, ponieważ są zapisem niedomkniętego procesu wywoływania z pamięci duchów zamordowanych ludzi, efektem przymusu ciągłego powracania do nieodwracalnych wydarzeń, które fatalnie zaważyły na losach tych, co przeżyli.

Tom Różewicza i eseistyczna powieść Sebald'a stanowią oryginalne powroty do Holocaustu, jako wydarzenia radykalnie przekształcającego nowoczesną cywilizację i człowieka; wydarzenia całkowicie bezprecedensowego, nieporównywalnego z niczym innym w dziejach, a zarazem – w bolesnym spojrzeniu retrospektywnym – wynikającego właściwie logicznie i konsekwentnie z procesu modernizacji. Czynnikiem ustanawiającym w obu utworach cywilizacyjny kontekst zagłady widzianej skądinąd od strony jednostkowych losów jest pojawiający się na początku obu dzieł motyw pociągu, czy szerzej kolei jako doniosłej zdobyczy ludzkości, jednego z wyznaczników nowoczesnej cywilizacji. W pewnym sensie zatem, dzieła te wpisują się w ustanowiony przez Zygmunta Bauma na model zagłady jako logicznego następstwa, racjonalnie uchwytnego rezultatu procesu modernizacji<sup>24</sup>.

Różewicz traktuje kolej jako narzędzie zbrodni, maszynę anihilującą życie, której wojenne użytkowanie sprawiło, iż można w niej ujrzyć sprzęt symbolizujący demoniczne odwrócenie wartości i sensu cywilizacji technicznej. W *nożyku profesora* dokonuje się – w porządku symbolicznym – próba odzyskania przedmiotu: tytułowy nożyk jest narzędziem wydartym złożonej machinie zagłady w celu jej przeciwdziałania, obrony tej resztki życia, jaką dysponował w obozie koncentracyjnym dostarczony tam w bydłym wagonie i uprzedmiotowiony, sprowadzony do bezwolnej maszyny, człowiek. Odzyskanie to jest paradoksalne, oznacza bowiem – wymuszone – cofnięcie się, odrzucenie nowoczesnej cywilizacji, i powrót do najprymitywniejszych narzędzi, przypominających wykopaliska archeologiczne. Można powiedzieć, że Różewicz nigdy nie bał się paradoksów, stanowią one jeden z istotnych wymiarów jego twórczości. W tym jednak wypadku poeta koncentruje się na przedmiocie kompromitującym cywilizację, którego istnienie i powstanie w ironicznym świetle pokazuje cały postęp techniczny. Niepokój wzbudza już zdjęcie

<sup>24</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009.

na okładce (jedna z trzech fotografii zamieszczonych w książce), będące pozornie tautologiczną ilustracją tytułu książki, a przypominające fotografie narzędzi ludzi pierwotnych – wykopalisk przechowywanych w muzeum archeologicznym. Później przedmiot ten, znaleziony na biurku profesora, pomiędzy dziełami sztuki i notatkami, zostaje nazwany „dziwnym nożykiem” ze względu na jego pozorną, jak się okaże, niefunkcjonalność. Wykonany z kawałka metalowej obręczy beczki służył w Auschwitz do obierania kartofli (a może raczej do zdzierania z obierek ich resztek: „obierki mogły uratować/ od śmierci głodowej”). Po wojnie stał się swoistym nie-dziełem sztuki, przedmiotem znajdującym się na biurku Porębskiego, zawsze pod ręką, obok obrazów, rysunków i tekstów, o których profesor pisał, za pomocą których próbował objaśnić doświadczenie nowoczesności. Trudno obronić się przed skojarzeniem Różewiczowskiego *nożyka profesora* z „PRZEDMIOTEM REALNYM”, który Tadeusz Kantor zdecydował się „ogłosić dziełem sztuki”<sup>25</sup> w następstwie unieważnienia przez okrucieństwo drugiej wojny światowej dotychczasowych, zarówno awangardowych (abstrakcyjnych), jak i tradycyjnych form sztuki. Po latach nożyk Porębskiego można postrzegać jako kantorowski przedmiot: „Obnażony w chroniącej go funkcji życiowej, nagi, bezinteresowny (...)”. I nieco dalej: „Przedmiot zyskał funkcję historyczną, filozoficzną, **artystyczną!**”<sup>26</sup>. Ten ubogi przedmiot nabiera zatem niezwyklej właściwości, zbliżonych do tych, które sennikom z Breendonk przypisał Sebald.

## Bibliografia

- Adorno T.W., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1999.
- Améry J., *Poza karą i winą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007.
- Angier C., *Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald*, London 2021.
- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009.
- Benjamin W., *Ulica jednokierunkowa*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997.
- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016.
- Halkiewicz-Sojak G., „Taki to mistrz...”. *Norwid w późnej liryce Tadeusza Różewicza*, „Studia Norwidiana” 2021, nr 39.
- Kantor T., *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991.
- Kowalik B., *Obrazy, widma, powidoki umarłych w twórczości Tadeusza Różewicza*, „Teksty Drugie” 2021, nr 3.

<sup>25</sup> T. Kantor, *Lekcje mediolańskie* [1986], Kraków 1991, s. 20.

<sup>26</sup> Tamże, s. 21.

- Madejski J., „*Muszę to napisać*”. *Dziennik w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, Kraków 2003.
- Prussak M., „*Robigus zjada żelazny nożyk*”, „*Teksty Drugie*” 2014, nr 3.
- Różewicz T., *nożyk profesora* [w:] tegoż, *Nożyk profesora*, Wrocław 2001.
- Różewicz T., *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, „*Kwartalnik Artystyczny*” 2002, nr 3.
- Różewicz T., *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2017.
- Sebald W.G., *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
- Sebald W.G., *Oczyrna nocnego ptaka. Jean Améry*, tłum. M. Łukasiewicz [w:] tegoż, *Campo Santo*, Warszawa 2014.
- Tomasik W., *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność*, Warszawa 2015.
- Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007.
- Ubertowska A., *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.
- Żukowski T., *Biografia z piętnem. O „drewnianym karabinie” Tadeusza Różewicza* [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014.