

Spis treści

Rozprawy i szkice

G. Niziołek, <i>Fakt teatralny</i>	1
P. Śliwiński, <i>Paradoksy idiomu. Glosa</i>	23
T. Kunz, <i>Różewicz. Nekrografie</i>	33
H. Marciniak, <i>Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza</i>	47
D. Szczukowski, <i>Do kresu nocy. Tadeusza Różewicza podglądanie śmierci</i>	63

Recenzje i omówienia

M. Jakubowiak, <i>Niebezpieczeństwa zbawienia (Adama Lipszycza „Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina”)</i> ..	79
A. Lipszyc, <i>Najoryginalniejsza książka o Schulzu, jaką do tej pory napisano (Michała Pawła Markowskiego „Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura”)</i>	91

Polemiki

M.P. Markowski, <i>Osobliwym gawędom nie ma końca (Adamowi Lipszycowi w odpowiedzi)</i>	99
---	----

Moje zdziwienia – Henryk Markiewicz

Pytajniki i wykrzykniki	105
Tym razem – bez zdziwienia	111
Pytania	115

Noty o autorach	117
------------------------------	-----

Grzegorz Niziołek

Uniwersytet Jagielloński

Fakt teatralny

Abstract

Theatrical fact

The article is an analysis of Tadeusz Różewicz's *Birth Rate* ("the biography of a play") as an "unhappy" performative act that cannot establish a new paradigm of textual performance (as in Ryszard Nycz's reading of Różewicz's text) or epitomize the post-modern breakthrough in the theatre (as in Halina Filipowicz's interpretation). In this case "unhappiness" refers to the singularity of the catastrophe (inability to write and complete a particular play in a particular moment of history for a particular institutional form of theatre) and to the relationship between the poet and the theatre conditioned by the experience of *ressentiment*. Such an interpretation requires as a context not the "wholeness" of Różewicz's literary output but historical and cultural occurrences accompanying the fact of publishing *Birth Rate*. Różewicz undermines the institution of Polish theatre in the late 60s as a vehicle of collective mourning that enabled the audience to oversee the facts which were uneasy for collective memory and hard to work through.

Słowa kluczowe: teatr, dramat, niefortunny performatyw, resentment, żałoba, jednostkowość

Keywords: theatre, drama, unhappy performative, resentment, mourning, singularity

1.

„Sam fakt realizacji jest dla mnie sprawą drugorzędną. Sprawą najważniejszą jest rozegranie dramatu na papierze. Co będzie z tym robione w teatrze, a nawet kto będzie to robił, nie jest dla mnie sprawą istotną. Chociaż na swój sposób interesuje mnie to również”¹ – mówił Tadeusz Różewicz w rozmowie

¹ K. Puzyna, T. Różewicz, *Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog” 1969, nr 7.

z Konstantym Puzyną w lipcowym numerze „Dialogu” z roku 1969, czyli ponad rok po publikacji *Przyrostu naturalnego* na łamach tego samego czasopisma. Ta wypowiedź potwierdzała niegdysiejszą przenikliwą opinię Katarzyny Rosner, że Różewicz nie potrzebuje teatru: „Sztuki jego nie są więc propozycją nowego teatru – nie dlatego, że łamią te czy inne z jego reguł, lecz że są samowystarczalne, że go po prostu nie potrzebują”².

Opinia tak radykalna była poniekąd uspokajająca, oczyszczająca metodologiczne pole, zamykająca ostatecznie całą twórczość Różewicza w obrębie literatury i światów tekstowych. Oznaczało to, że jego sztuki można analizować jak poematy, a teatr odczytywać wyłącznie w trybie negatywnym lub metaforycznym. Różewicz szedł na rękę swoim znakomitym interpretatorom, bagatelizując i marginalizując własne praktyczne i codzienne związki z teatrem, w niektórych okresach bardzo intensywne przecież i przynoszące zapewne autorowi istotne profity (nie tylko materialne: recepcja teatralna Różewicza miała kolosalny wpływ na ugruntowanie jego pozycji, na wzmocnienie słyszalności jego głosu w przestrzeni społecznej, zwłaszcza że przez kilka pierwszych powojennych dekad teatr w Polsce był potężną i silnie oddziałującą instytucją). Nawet głośną niegdyś teorię zamiennika gatunkowego, sformułowaną przez Kazimierza Wykę w ramach analizy *Przyrostu naturalnego*, tekstu o tak niejasnym statusie rodzajowym i gatunkowym, można odczytać jako gest takiego właśnie wyparcia teatru – jako realnego medium i instytucji – z horyzontu twórczości Różewicza³. Jak pamiętamy, Wyka głosił, że formy dramatyczne przekształcają się w twórczości Różewicza w formy prozatorskie i stopniowo zanikają. Ryszard Nycz w przełomowym dla recepcji Różewicza studium o *Przyroście naturalnym* (znamiennie zatytułowanym *Fakt literacki*), choć rozpoznanie Wyki podważył, ten gest wyparcia teatru ostatecznie, jak mi się zdaje, przypieczętował: najpełniej i najwnikliwiej ujawnił zasady „tekstualnego spektaklu” wytwarzanego przez Różewicza⁴, włączając tym samym *Przyrost naturalny* w tradycję dwudziestowiecznej literatury podejmującej temat dzieła nienapisanego, zwłaszcza tradycję pirandellofską. Cytując Louisa Aragona, wyjaśniał ideę Różewiczowskiego „teatru wewnętrznego”:

[...] moje życie polega na pisaniu. Nie dla teatru, to jest miejsca, które istnieje poza mną, lecz dla mojego teatru we mnie. Gdzie jestem wszystkim, autorem, aktorem, sceną, gdzie nic nikomu nie sprzedaję, jestem moim własnym i jedynym rozmówcą. Niechaj to będzie jasne, że kiedy mówię Teatr, Teatr jest nazwą, którą nadaję wewnętrznemu obszarowi we mnie, gdzie umieszczam swoje kłamstwa i marzenia⁵.

² K. Rosner, *Tadeusz Różewicz i teatr*, „Nowe Książki” 1966, nr 24.

³ K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza* [w]: *idem, Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

⁴ R. Nycz, *Fakt literacki* [w]: *idem, Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

⁵ L. Aragon, *Teatr/Powieść*, przeł. E. Wende, „Literatura na Świecie” 1977, nr 9. Cyt. za: Ryszard Nycz, *op.cit.*, s. 139.

Z mojej perspektywy ten akurat wątek nie wydaje się aż tak interesujący. Właśnie teatr jako miejsce istniejące „poza mną” (i poza tekstem) będzie tutaj przedmiotem namysłu. Różewicz nie tyle zresztą wpisuje się w pirandellowską tradycję teatru wewnętrznego, ile się od niej w *Przyroście naturalnym* radykalnie odcina. W tym konkretnym przypadku nie przeprowadza „krytyki dramatu”, lecz obserwuje jego śmierć. Jeśli interesuje go zdarzenie wewnętrzne, o którym pisze Aragon, to w odniesieniu do paraliżu zdarzenia w przestrzeni społecznej. Do tego potrzebna jest mu figura teatru, naprowadzająca nie na fenomen podmiotowości, lecz relacji społecznych. W tym sensie teoria zamiennika gatunkowego rzeczywiście prowadzi donikąd, kładąc nacisk na ewolucyjność form, podczas gdy kluczowym zdarzeniem w *Przyroście naturalnym* wydaje się właśnie paraliż zdarzenia, postmodernistyczny niepokój związany z samą możliwością pojawienia się zdarzenia, ze zdarzeniowością. Ponieważ takie postawienie sprawy może z kolei zaprowadzić nas ku koncepcjom wzniosłości, należy w tym miejscu postawić kolejny znak ostrzegawczy. Powody tej ostrożności wyjaśnią się, mam nadzieję, w toku dalszych rozważań.

Czy jednak literacka recepcja Różewicza, porządkująca strategię czytania, nie miała charakteru samospełniającej się przepowiedni? Po dekadzie lat sześćdziesiątych – bardzo silnego oddziaływania na teatr, który istniał jednak również „poza nim”, a nie tylko „w nim”, czyli w tekście – kolejne dekady przynosiły osłabienie pozycji Różewicza w teatrze, nawet w okresie gdy powstawały jego wybitne sztuki, grane tak chętnie przez teatry (*Na czworakach*, *Białe małżeństwo*, *Pułapka*). Oczekiwano już wtedy wyłącznie świetnych tekstów do wystawienia, dramatów na temat ważnych problemów społecznych i zarazem sztuk poetyckich, wehikułów kultywowania wieloznaczności i sprzeczności świata, a nie impulsu do przemyślenia instytucjonalnych, estetycznych i etycznych podstaw teatru. Różewicz zdawał się swoją „osobność” nie tylko akceptować, ale wręcz umieszczać w programie swojego działania; niemniej jednak jego związki z teatrem wywoływały w nim dużo negatywnych emocji, których świadectwem są *Języki teatru*, tom rozmów, jakie przeprowadził z nim w połowie lat osiemdziesiątych Kazimierz Braun, umiejętnie manipulujący resentymentem Różewicza w stosunku do teatru⁶. Ten punkt rozminięcia się Różewicza i teatru lokalizowałbym właśnie w momencie publikacji *Przyrostu naturalnego*. Pojawienie się tego tekstu chciałbym odczytać jako znaczący, choć całkowicie przeoczony, fakt teatralny. Różewicz w rozmowie z Puzyną zaznaczył przecież kapryśnie, że obecność jego tekstów w teatrze „na swój sposób” go interesuje⁷.

Można oczywiście perspektywę odwrócić i postawić tezę, że to teatr nie potrafił towarzyszyć Różewiczowi i jego komentatorom w rozpoznawaniu postmodernistycznego przełomu, który domagał się nowych narzędzi poznaw-

⁶ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.

⁷ M. Fik, cytując wypowiedź Różewicza w artykule, w którym bardzo krytycznie oceniała wpływ autora *Kartoteki* na przemiany współczesnego teatru, pominęła po prostu ostatnie zdanie (M. Fik, *Różewicz a teatr* [w:] *eadem*, *Sezony teatralne*, Warszawa 1977).

czych, zmiany języka artystycznego i afektywnego otwarcia na nieco szersze pole doświadczeń społecznych i tożsamościowych. Także większej gotowości do wchodzenia w konflikt ze wspólnotowymi wyobrażeniami, podtrzymywanymi przy życiu przez teatr z niebywałym zapalem w polu nieświadomości. Zwłaszcza że ta podstępna strategia powojennego polskiego teatru stanie się przedmiotem radykalnej demaskacji w *Przyroście naturalnym*. W „laboratorium nieczystych form” nie prowadzi się bowiem takiej „nieczystej” gry z widzami. Tutaj stawia się tę kwestię otwarcie: „Chwile milczenia w moich sztukach są wypełnione myślami anonimowego mieszkańca wielkiego miasta, anonima żyjącego w metropolii, anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem i ciągle rosnącym polis”⁸. Obszar milczenia nie jest nigdy u Różewicza obszarem podstępnie działającego mitu, nie jest uniwersalizowany, metaforyzowany – jest zawsze historyczny, konkretny, zdarzeniowy, a przez to tak nieuchwytny i ujęty w figurę milczenia. Autor *Przyrostu naturalnego* pozostał bowiem wyjątkowo impregnowany na wszelki narcyzm wspólnotowy, któremu ulegali – choćby w trybie krytycznym – najwybitniejsi polscy reżyserzy: Grotowski, Kantor, Swinarski, Wajda.

Katarzyna Rosner miała rację, pisząc, że sztuki Różewicza nie są „propozycją nowego teatru”, nie wiem jednak, czy jej stwierdzenie, że teatru „po prostu nie potrzebują”, ma uniwersalne zastosowanie. W *Przyroście naturalnym* Tadeusz Różewicz dokonuje gestu wyłączenia, a zarazem włączenia teatru w porządek tekstu: uniezależnienia się od teatru (dramat nie powstał) i zarazem jeszcze głębszego uwikłania się weń (choć sztuki teatralnej nie udało się napisać, można powołać ją do życia w czasie prób w teatrze). Jest to oczywiście gatunek gestu już wielokrotnie rozpoznawany w twórczości Różewicza (mający swoje izomorficzne odpowiedniki, w których obiektem „wykluczenia-włączenia” nie musi być koniecznie teatr) i do pewnego stopnia zbanalizowany jako klisza interpretacyjna, wskazująca na aporie i sprzeczności w dziele Różewicza. Ten tryb czytania nie tyle nawet jego tekstów, ile „całego” Różewicza uległ w ostatnich dekadach absolutyzacji. „Różewicz traumatyczny”, „Różewicz postmodernistyczny”, „Różewicz transgresyjny” stał się skomplikowaną siecią intertekstualnych powiązań, dynamizowanych kategoriami niewyraźności, negatywności, sprzeczności. Marginalizacji natomiast uległ przede wszystkim Różewicz jako poeta resentymentu, przeprowadzający swoją zemstę na rzeczywistości, nieprzyzwoicie odsłaniający swoje „niskie” pobudki, rozgrywający swoje partie ze światem za pomocą instytucji, którymi często pogardzał i które ośmieszał w swojej twórczości (choć, moim zdaniem, trudno pogodzić próbę czytania Różewicza w perspektywie postmodernistycznej z chęcią wykluczenia resentymentu). Komentatorzy jego twórczości często podejmowali – *explicite* lub *implicite* – próby rozdzielenia „dobrego” Różewicza od „złego” Różewicza, traumy od resentymentu, transgresji od uszczypliwości. Dramaturgia transgresji, koncepcja traumatycznego śladu, choć stawiały pytanie o aspekt empiryczny ujawniającej się w tekstach

⁸ T. Różewicz, *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972, s. 307.

podmiotowości, nakazywały również powrócić zawsze do tekstu: otworzyć i zamknąć jego granice. Postmodernistyczna lektura Różewicza uwalniała go od jego peerelowskiej biografii, uwikłań w konkretne instytucje, pozwalała dziełu wznieść się poza resentymentalne związki z historycznie konkretnym światem. Być może nawet wbrew samemu Różewiczowi, który nigdy nie wykluczał resentymentu z horyzontu własnych dzieł.

Między ruchem włączenia a wyłączenia teatru w *Przyroście naturalnym* pojawia się znaczące przesunięcie: to nie jest ten sam, podwojony gest, dający się ująć w system prostych zaprzeczeń i odwróceń (interpretowanych jako zniszczenie „starego” teatru i otwarcie perspektyw dla „nowego” teatru). Pamiętajmy, że mówiąc o swoim zainteresowaniu teatrem jako miejscem realizacji jego tekstów, Różewicz nie operuje silną opozycją „starego” i „nowego”, „tradycyjnego” i „awangardowego”, ale słabym, wahającym się „choć”. Ruchu włączenia i wyłączenia teatru nie daje się więc też opisać narzędziami transgresji – choć być może taki wariant teatru pociągał Różewicza, kiedy pod koniec lat sześćdziesiątych próbował sprowokować Grotowskiego do współpracy. Czy starając się zainteresować go *Przyrostem naturalnym*, chciał ujawnić transgresyjny potencjał tego tekstu? Opublikowany w „Odrze” latem 1969 roku tekst Różewicza o *Apocalypsis cum figuris*⁹ można w ten właśnie sposób odczytać. Pojawia się tutaj bowiem ten sam co w *Przyroście naturalnym* motyw unicestwienia słowa przez organizm teatru: zachłanny, agresywny i destrukcyjny, pożerający i rodzący słowa, ale u Grotowskiego ponadto – tutaj drogi się rozchodzą – ustanawiający „świętokradczą komunie”, połykaną i zwracaną. Pisząc o teatrze Grotowskiego, Różewicz umieszcza słowo „teatr” w cudzysłowie, stawiając równocześnie pytanie: „jakimi środkami można przezwyciężyć ten «teatr»”. Różewicza pasjonuje bowiem matriksowa¹⁰ natura teatru Grotowskiego, który „strawił i przezwyciężył wiele różnych teatrów”. Matriksem jest przecież także *Przyrost naturalny*, który „strawił i przezwyciężył” wiele różnych dramatów. Co ciekawe, Różewicza fascynuje wprawdzie transgresyjny mechanizm teatru Grotowskiego, ale podczas oglądania *Apocalypsis cum figuris* zastanawia się, jak go rozmontować, unieruchomić, sparaliżować. Nie ufa temu rozbuchanemu libidinalnie zdarzeniu, jakim jest spektakl Grotowskiego.

Dlatego projekt współpracy Różewicza z Grotowskim nie mógł się zapewne udać, ale niezrealizowany zamysł być może pozostawił ślad w twórczości obu artystów. Różewicz w sztukach tworzonych w latach siedemdziesiątych

⁹ T. Różewicz, „*Apocalypsis cum figuris*” [w:] *idem, Przygotowanie do wieczoru autorckiego*, Warszawa 1971.

¹⁰ Pojęcie matriksu rozumiem tutaj zgodnie z koncepcją Jean-François Lyotarda, przedstawioną w *Discours, figure*, jako ten wymiar pola figuralnego, w którym działają „prawa” procesu pierwotnego. Co ciekawe, Lyotard jest skłonny porównywać proces powstawania spektaklu teatralnego do zakłócenia zjawisk sygnifikacji, jakie zachodzą podczas pracy marzenia sennego. Różewicz w *Przyroście naturalnym* „uśmierca” dramat i wszelkie tradycyjne procedury jego scenicznej interpretacji, największe nadzieje wiążąc z nieprzewidywalnością samego procesu prób teatralnych.

zapisał mechanizmy i doświadczenia transgresji (zwłaszcza w *Białym małżeństwie* i *Do piachu*). Grotowski zaś, inicjując na początku lat siedemdziesiątych szeroko zakrojony projekt „kultury czynnej”, przemyślał i przeformułował pytania o milczenie anonimowych mieszkańców wielkich miast stawiane przez Różewicza w *Przyroście naturalnym*, przeczuwając obecność w tym obszarze milczenia zaniedbanych i niemożliwych do zrealizowania w obrębie istniejących instytucji (także teatrów i Kościołów) doświadczeń społecznych.

Należałoby przede wszystkim założyć, że samo pojęcie teatru nie jest jednorodnie i semantycznie ustabilizowane w tekście Różewicza. I niekoniecznie tylko w sensie takim, że teatr odrzucony przez Różewicza nie jest, prawem oczywistości, teatrem przez niego projektowanym. Jeśli istnieje tutaj związek między negacją a afirmacją, to jest on raczej wytwarzany przez figury wyparcia niż opozycji. Mechanizm wyparcia pozwala ujawnić iluzoryczność zaprzeczenia: negacja potwierdza, a nie wyklucza; wskazuje, a nie zrywa więzi; ujawnia, a nie ukrywa, podważa wszelką binarność. W znanych mi analizach *Przyrostu naturalnego* pojawia się tendencja, aby stabilizować pojęcie „teatru”, nie komplikować w tym punkcie tekstu, który i tak dostarcza wielu problemów przy lekturze, a wręcz odbiera dostępne badaczom narzędzia interpretacji. Stąd „teatr” jawi się albo jako „happening” (Kazimierz Wyka), albo w postaci nowego postmodernistycznego paradygmatu, „laboratorium form nieczystych” (Halina Filipowicz¹¹), albo jako model „tekstualnego spektaklu” (Ryszard Nycz). Nie zamierzam z tymi ujęciami polemizować ani ich podważać. Wprost przeciwnie: uważam je za istotne i ujawniające matriksową naturę *Przyrostu naturalnego*, w którym zasada „albo-albo” nie odróżnia się od zasady „i-i”. W takim też sensie zasada ta staje się zasadą nieświadomości, która niestrudzenie wprowadza napięcie między historyczną, symboliczną i dosłowną lekturą każdego tekstu.

Mechanizm wyparcia niszczy tradycyjne struktury symboliczne, stabilne kulturowe konteksty odczytywania znaków, dokonuje w nich rujnujących przemieszczeń, zakłóca relacje między symbolicznym a historycznym trybem lektury. Teatr, który wyłania się w *Przyroście naturalnym*, nie jest żadnym „nowym” teatrem, lecz teatrem pozbawionym – w akcie utopijnie działającego resentymentu – swych instytucjonalnych i ideologicznych ram, pozwalających klasyfikować artystyczne gesty jako „tradycyjne” lub „nowatorskie”, „romantyczne” lub „szydercze”.

Przyrost naturalny był odczytywany jako archimedesowy punkt twórczości Różewicza, pozwalający uchwycić „całość” jego twórczości – przede wszystkim w kategoriach strategii tekstualnych i ich przemian, niejako systemowo wpisanych w Różewiczowską poetykę. Gdyby jednak pojęciu „całości” przeciwstawić nie tyle pojęcie „fragmentu”, ile „jednostkowości”, czy tryb lektury *Przyrostu naturalnego* uległby zmianie? Czy udałoby się wymknąć dialektyce, która nie pozwala odczytywać utworów Różewicza poza jakimkol-

¹¹ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000.

wiek innym układem odniesienia niż „twórczość Różewicza” lub kontekstem całkowicie stekstualizowanych „diagnoz Różewicza”? Pojęcie jednostkowości przesunąłbym w stronę kategorii zdarzenia, a nie podmiotowości, w stronę zakłócenia procesu kulturowego, a nie ustanawiania jego nowych paradygmatów. Zdaję sobie sprawę, że tego rodzaju ujęcia już się pojawiały – w innym jednak kontekście. Tomasz Kunz, badając zjawisko podmiotowości w twórczości Różewicza, zaproponował inspirujące przesunięcie perspektywy: od instytucji do zdarzenia, od pozycji do sytuacji¹². Rezultatem jest odczytanie tekstu poetyckiego jako quasi-dramatu, komplikującego z racji swej wielopodmiotowości procedury komunikacji literackiej. Zaproponowana przez Kunza dynamika przemieszczenia świetnie nadałaby się także do analizy *Przyrostu naturalnego*, prowadziłoby to jednak po raz kolejny do uznania izomorfizmu tekstów Różewicza (rozgrywających wciąż ten sam spektakl, mimo swojej hybrydowości gatunkowej i rodzajowej) oraz do potraktowania po raz kolejny teatru wyłącznie jako modelu tekstualnej gry.

Jeśli przyjąć definicję Dereka Attridge’a, że „zdarzenie jednostkowości” polega w przypadku dzieła literackiego na przekroczeniu „możliwości zaprogramowanych wcześniej kulturowych norm, znanych jej członkom i pozwalających im rozumieć większość wytworów kultury”¹³, należałoby uznać *Przyrost naturalny* za idealną realizację tak rozumianej „jednostkowości”. Tego rodzaju zdarzeniowość implikuje sytuację konfliktu. Ryszard Nycz, analizując *Przyrost naturalny*, komentował równoległe interpretację tego tekstu zaproponowaną wcześniej przez Kazimierza Wykę: tylko tekst w procesie lektury, która odkrywa nieuchwytność i niestabilność przedmiotu swojej uwagi, może być uznany za fakt literacki. Analizie więc podlega nie tyle dzieło samo w sobie, ile otwarta sytuacja odczytywania go, sytuacja metodologicznego zamętu, jakie ono wywołało. Wyka jako badacz tekstu Różewicza został zmuszony przez sam tekst do podważenia własnych założeń teoretycznych: „Przedstawiona przez Wykę interpretacja pokazuje z całą dobitnością, jak w procesie pisania ulegają przekształceniu przyjęte przeświadczenia i koncepty badawcze, a wygląd przedmiotu wymyka się i zmienia w procesie lektury”¹⁴. Tego rodzaju „porażka interpretacyjna” okazuje się więc w gruncie rzeczy otwarciem nowych możliwości, kończy się zatem pozytywnie: nowatorski charakter dzieła wymusza innowacyjność lektury; niewystarczalność istniejących pojęć i paradygmatów teoretycznych, pozwalających badać zjawiska literackie, umożliwia nie tyle przemyślenie i zastosowanie nowych pojęć, ile inspiruje i zachęca do zmiany układu współrzędnych, która to zmiana zmusza z kolei do przemyślenia na nowo tak fundamentalnych kategorii, jak „autor”, „dzieło”, „interpretacja”. W podobny sposób Derek Attridge postrzega oddziaływanie „zdarzenia jednostkowości”, które zazwyczaj ma w sobie coś optymistyczne-

¹² T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

¹³ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 96.

¹⁴ R. Nycz, *op.cit.*, s. 139.

go: ustanawia ruch, wiąże teraźniejszość z przeszłością, rozbija nawyki, wyczula na różnicę a nie podobieństwo, staje się koniec końców doświadczeniem etycznym, a nie tylko estetycznym. Pod tego rodzaju narracją teoretycznoliteracką snutą wokół „zdarzenia jednostkowości”, kryje się jednak, mówiąc w grubym uproszczeniu, optymistyczny model dramatu społecznego w ujęciu Victora Turnera, który operuje dialektyką sprzecznych racji i sytuacją przezwyciężenia kryzysu – bez względu na to, jak duży nacisk położymy na retorykę aporii, pęknięcia i nieciągłości, której domaga się postmodernistyczny Różewicz. Zwłaszcza że stał się on tak potężną figurą kulturową, że naprawdę trudno przy omawianiu jego dzieł wykluczyć ujęcia całościowe, syntetyczne i tożsamościowe oraz zapanować nad chęcią przyznawania mu *a priori* kulturowej skuteczności.

Andrzej Skrendo, analizując procedurę ciągłych rekontekstualizacji, którą stosuje Różewicz wobec swoich wierszy (poprzez umieszczanie ich w różnych konstelacjach w kolejnych tomach, poprawianie i przepisywanie), polemizuje ze stanowiskiem Mariana Stali, który w następujący sposób formułuje zamysł poety: „możecie się cofnąć do moich dawnych wierszy, wszędzie znajdziecie tę samą sygnaturę, to samo centralne zamierzenie – zbudowanie poezji po zagładzie wartości”. Skrendo proponuje inaczej uchwycić intencję Różewicza:

W moich wierszach nie ma żadnego centralnego zamierzenia, są one w ciągłym ruchu... Między moimi utworami dochodzi do negocjacji sensu, w tych negocjacjach nadają sobie one wciąż nowe znaczenia, wchodzą w różne relacje i opozycje... Dlatego powiadam, że to one – nie ja – filozofują... Także o mnie¹⁵.

Stala nie przesądza jednak w cytowanym wcześniej fragmencie, w jaki sposób owa sygnatura się zapisuje, nie musi ona też być sprzeczna z zasadą negocjacji sensu, za którą optuje Skrendo. Obie propozycje odczytania Różewiczowskich gestów rekontekstualizacji zakładają jednak istnienie jakiejś całości: rozległego, ale zamkniętego zbioru tekstów. Zresztą i sam Skrendo nie może się do końca uwolnić od presji traktowania twórczości Różewicza jako całości zorganizowanej wokół silnego, autorytarnego przekazu: chociażby wtedy, gdy konstatuje, że bohater *Śmierci w starych dekoracjach* „wyraża tak dużo przeświadczeń, pod którymi mógłby się podpisać sam Różewicz jako autor wierszy i prozy”¹⁶. Nie wskazuje też na konkretne, historyczne i kulturowe, warunki tych negocjacji.

Czytając *Przyrost naturalny* w perspektywie „całości” zwanej twórczością Tadeusza Różewicza, możemy zgodzić się bez wahania, że „zdarzenie jednostkowości” zostało dialektycznie dopełnione, spełniło pokładaną w nim nadzieję: tekst otworzył innowacyjne perspektywy lektury, wprowadził nowe pojęcia i paradygmaty, pozwolił umiejscowić dzieło Różewicza w polu krytycznie odczytywanego postmodernizmu. Dość przywołać takie teksty jak *Problem zamiennika gatunkowego Kazimierza Wyki*, *Nieczyste formy Różewicza To-*

¹⁵ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 147–148.

¹⁶ *Ibidem*, s. 170.

masza Burka¹⁷, *Fakt literacki* Ryszarda Nycza, *Tadeusza Różewicza trylogię postmodernistyczną* Haliny Filipowicz¹⁸, książkę Andrzeja Skrendy *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Jeśli jednak punktem odniesienia uczynimy inną „całość” – czyli „teatr” – będziemy mieć do czynienia z sytuacją zaskakująco odmienną. Nie mamy już wtedy pewności, że „zanegowane konwencje” stają się podstawą porozumienia. Wprost przeciwnie: Różewicz zdaje się zmierzać w *Przyroście naturalnym* do zerwania z tego rodzaju modelem komunikacji. Trzeba jednak w tym miejscu założyć, że teatr nie jest tylko tekstualnym konstruktem, autorskim projektem, modelem polimorficznej podmiotowości. Należy uznać teatr nie tyle za model pozwalający uchwycić w dynamicznych relacjach wielorodziejową, wielogatunkową, hybrydyczną twórczość Różewicza jako „całość”, ile właśnie za zdarzenie, w którym owa całość się załamuje, zdradza własną bezsilność, a nawet wycofuje się z zajętych już obszarów. Otwiera się tutaj pole negocjacji sensów i rekontekstualizacji, nad którymi autor już nie może w pełni panować. Choć argumentem o tekstowej naturze swojego teatru – chętnie stosowanym – może usunąć je z pola widzenia.

2.

Przyrost naturalny rozminął się z teatrem, właściwie został przez teatr zignorowany, niezrozumiany, wyłączony z procesów rekontekstualizacji, które Attridge czyni warunkiem „zdarzenia jednostkowości” i którym tyle miejsca poświęcił Andrzej Skrendo w swojej znakomitej książce o Różewiczu. Odrzucony przez teatr *Przyrost naturalny* został na powrót wchłonięty przez „całość”, która go wydała, czyli twórczość Różewicza – tam jego ranga i znaczenie zostały prawidłowo rozpoznane i odczytane, utrwalone i niejako zagwarantowane autorytetem badaczy. Jeśliby natomiast spojrzeć z perspektywy „całości” nazywanej teatrem, to jednostkowość *Przyrostu naturalnego* polegałaby na czymś zupełnie innym: wskazywałaby na libidinalne niepowodzenie, brak przepływu, niemożność włączenia tekstu w ciąg innowacyjnych praktyk reinterpretacyjnych, obcość i właściwie zbędność. I jeśli nawet Halina Filipowicz autorytatywnie stwierdza, że *Przyrost naturalny* „tworzy jedną z najśmielszych kompozycji w teatrze XX wieku”¹⁹, opinia ta musi pozostać w jakimś sensie prywatnym zdaniem badaczki, wskazującym co najwyżej na fakt, że mamy do czynienia – w sensie performatywnym – raczej ze zdarzeniem niefortunnym. To wcale z kolei nie oznacza, że należy odebrać rangę i sens zdarzeniu niewłączenia tekstu Różewicza w obieg teatru. Niefortunność ma swoją wymowę i własną, odmienną niż zdarzenie fortun-

¹⁷ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość” 1974, nr 7.

¹⁸ H. Filipowicz, *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna*, przeł. E. Guderian-Czaplińska, „Dialog” 1991, nr 10; jako rozdział książki *Laboratorium form nieczystych* w przekładzie Tomasza Kunza.

¹⁹ *Ibidem*, s. 91.

ne, dramaturgię. Może ukrywać konflikt, który nie wszedł nigdy w tryby dialektycznego przezwyciężenia. Choć zawsze jest pokusa, aby „niefortunność” w jednym porządku, w tym wypadku teatru, odczytywać jako „fortunność” w innym. Na pewno należy rozważyć też możliwość następującą: gest odrzucenia teatru jest nie tyle artystycznym, modernistycznym gestem zanegowania medium dramatu (jak dzieje się to w twórczości Pirandella), ile postmodernistycznym aktem rozpoznania zdarzeń nieprzepracowanych lub źle przepracowanych, a tym samym usytuowania teatru w polu praktyk genealogicznych: rozpoznających resentment jako sposób obrony przed kulturą domagającą się udanych aktów żałoby – do tego wątku jeszcze wrócę.

W kwietniowym numerze „Dialogu” z roku 1968 utwór Różewicza został opublikowany między tekstami dramatów a esejami. To usytuowanie między „tekstami dla teatru” a „tekstami o teatrze” nie daje się jednak, moim zdaniem, sproblematyzować jako świadome rozgrywanie przez redakcję czasopisma niejednoznacznego statusu tekstu Różewicza. Należy raczej powiedzieć, że dokonano (być może za zgodą autora) aż nadto oczywistej klasyfikacji gatunkowej i rodzajowej tego tekstu. *Przyrost naturalny* został umieszczony po sztuce Henriego Rousseau *Zemsta rosyjskiej sieroty*, a przed artykułem Wiesława Górnickiego poświęconym współczesnej dramaturgii amerykańskiej. Ponieważ zasadą było zawsze w „Dialogu” drukowanie polskich sztuk przed sztukami tłumaczonymi, należy przyjąć, że tekst Różewicza został uznany jednak za esej i ze względu na rangę autora uhonorowany tak „wysoką” pozycją w spisie treści (jako otwierający część eseistyczną numeru). Mogłoby to świadczyć, że nie rozpoznano wówczas jego niejednoznacznego, nowatorskiego i granicznego statusu. Nie został wzmocniony potencjalnie inspirowany dla teatru impuls tekstu – co mogłoby się stać, gdyby umieszczono go pomiędzy dramatami. Warto dodać jeszcze, że tekst Różewicza ukazał się w burzliwym historycznie czasie, który musiał też odbić się bezpośrednio na pracy redakcji. Kwiecniowy numer „Dialogu”, gdzie opublikowano *Przyrost naturalny*, był ostatnim numerem, w którym jako redaktor naczelny figurował Adam Tarn, zmuszony pod wpływem antysemitkiej kampanii opuścić Polskę. Numer majowy został już podpisany przez zespół redakcyjny.

Oslabienie pozycji *Przyrostu naturalnego* (umieszczenie po stronie eseju) spowodował poniekąd sam autor, wpisując tytuł w cudzysłów („*Przyrost naturalny*”) i sugerując tym samym, że nienapisana sztuka *Przyrost naturalny* jest jedynie tematem opublikowanego na łamach „Dialogu” tekstu²⁰. Ale tylko na łamach „Dialogu” tekst Różewicza ukazał się pod takim tytułem. Dyktansujący cudzysłów znikł, gdy cztery lata po publikacji w „Dialogu” autor zdecydował się włączyć *Przyrost naturalny* do wydanego przez wrocławskie

²⁰ Można też rozważyć propozycję Andrzeja Skrendy innego odczytania cudzysłowu, silnie związanego z Różewiczowską poetyką powtórzenia: „Cudzysłów nie prowadzi od poezji do metapoezji, lecz – na odwrót – mocniej i wyraźniej sytuuje poezję w jej – by tak rzec – historycznej przygodności”. Właśnie w perspektywie „historycznej przygodności” staram się czytać *Przyrost naturalny*.

Ossolineum tomu *Sztuki teatralne. Przyrost naturalny* otwiera w tym wydaniu cykl *Teatr niekonsekwencji*. Była to najwyraźniej próba wzmocnienia rangi tego tekstu, związania go z korpusem tekstów dramatycznych, wpisania w mocniejsze paradygmaty estetyczne, chociażby w tak silny na początku lat siedemdziesiątych nurt sztuki konceptualnej. Próba otwarcia przed tym tekstem perspektywy „nowego życia”. Nie zdecydował się natomiast Różewicz włączyć *Przyrostu naturalnego* do pierwszego wydania *Przygotowania do wieczoru autorskiego* (w roku 1971); chociaż autorska relacja o nienapisanym dramacie świetnie pasowałaby do formuły całego tomu, w którym znalazła się zresztą część utworów z cyklu *Teatr niekonsekwencji*. Wniosek jest jeden: w chwili przygotowywania pierwodruku w „Dialogu” sam Różewicz mógł nie być jeszcze pewien statusu własnego tekstu, wybrał rozwiązanie mniej prowokacyjne, przesądając być może o pozbawieniu *Przyrostu naturalnego* silniejszego wpływu na polski teatr, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przechodził dość radykalne przeobrażenie.

Rok po publikacji *Przyrostu naturalnego* ukazuje się w „Dialogu” rozmowa Konstantego Puzyny z Różewiczem pod tytułem *Wokół dramaturgii otwartej*. Z tej rozmowy wynika, że Różewicz wiązał jednak z *Przyrostem naturalnym* pewne nadzieje, które jak na razie nie zostały przez teatr spełnione. Wyraźnie wskazuje na możliwość traktowania *Przyrostu naturalnego* jako sztuki teatralnej: „Chciałbym, żeby zrealizowano ją na podstawie tego projektu. Byłoby to dla mnie o wiele ciekawsze, niż realizacja tejże koncepcji poprzez napisanie odpowiedniego tekstu”²¹. Puzyna wydaje się zaskoczony taką możliwością, mówi o *Przyroście naturalnym* jako artykule, w którym autor tylko „zreferował” niezrealizowany projekt. Pyta więc wprost: „A więc trzeba by traktować ten artykuł [podkreślenie – G.N.] jako projekt scenariusza dla reżysera?”. Różewicz odpowiada jednoznacznie: „Tak, o tym właśnie projekcie rozmawiałem z Jerzym Grotowskim. Myśleliśmy o ewentualnej współpracy przy takiej realizacji”. Widać więc, iż wygłoszoną wcześniej przez Różewicza w tej samej rozmowie deklarację, że teatr jest mu właściwie obojętny i że nie przywiązuje żadnej wagi do tego, kto zajmuje się w teatrze jego tekstami, należy traktować w trybie warunkowym, dopuszczającym wyjątki i odstępstwa. Puzyna dopytuje się więc o możliwy kierunek takiej pracy: „Czy miałby to być utwór pantomimiczny, czy jednak rozpisany na dialogi?”. Odpowiedź Różewicza jest dłuższa i wymaga uwagi. Po pierwsze potwierdza się, że autor nie ma ochoty „dokończyć” *Przyrostu naturalnego* i nie jest jego intencją zrealizowanie wspólnie z reżyserem zarzuconego pomysłu napisania dramatu: „Dialogi są tam dla mnie sprawą drugorzędną”. Odpowiadając na pytanie Puzyny, relacjonuje swoje rozmowy ze studenckim teatrem, który zainteresował się *Przyrostem naturalnym*. Różewicz namawiał studentów, aby tekstów poszukali sami. Miałyby to być jednak teksty gotowe: znalezione i wybrane,

²¹ Wszystkie cytowane w tym i następnym akapicie wypowiedzi Różewicza i Puzyny pochodzą z tego samego źródła: K. Puzyna, T. Różewicz, *Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog” 1969, nr 7.

a nie napisane przez twórców spektaklu. Gdzie w takim razie należy sytuować autorstwo Różewicza w potencjalnym widowisku, gdzie on sam umieszcza w tym nieistniejącym jeszcze dziele swoją autorską sygnaturę? Można wskazać na trzy elementy. Po pierwsze, jest to pomysł związany z „przyrastaniem, rozrastaniem się masy ludzkiej”. Podkreślany jest zwłaszcza fakt „zgniatania, duszenia” gestu i słowa w zacieśniającej się coraz bardziej przestrzeni spektaklu. Po drugie, teksty mają pochodzić z „gazet, broszurek”, czyli mają należeć do mowy silnie zideologizowanej, pozbawionej indywidualnego charakteru, operującej gotowymi formułami, kliszami. Po trzecie wreszcie, ważny jest dla Różewicza układ tekstów („Ale ich układ chciałbym sprawdzić, bo to jest sprawa istotna”).

Można się tylko domyślać, że chodziło Różewiczowi o inicjowanie i częściowe tylko kontrolowanie procesu, w którym mechanizmy destrukcji biorą górę nad wszelkimi zasadami konstrukcji, w którym „literackość” zostaje ostatecznie wymazana z obszaru powstającego dzieła. W sytuacji, gdy dobór tekstów pozostawiony zostaje reżyserowi i aktorom, a akcja sceniczna zorganizowana jest przez prostą zasadę „zgniatania, duszenia”, nawet tak podkreślane znaczenie „układu” tekstów wydaje się raczej próbą regulowania intensywności procesu niż panowania nad sensem. Zasadę kontrapunktu w tej samej rozmowie Różewicz tłumaczy jako „logikę pewnego rytmu wewnętrznego, rzeczy utajonych, przeczuć nawet, intencji...”.

Stosunek Różewicza do teatru jest pełen uników, sprzeczności, nawet urazów. Co więcej, można odnieść wrażenie, że między rozmówcami – Puzyną i Różewiczem – brak porozumienia, że w gruncie rzeczy mówią odmiennymi językami, inne sensy wkładają w te same pojęcia. Inaczej definiują teatr i inaczej widzą jego sytuację w tamtym czasie²². Nawet jeśli czasami wydaje się, że dzielą ten sam radykalizm. Kiedy Puzyra mówi w pewnym momencie, że „teatr się skończył”, staje się wyrazicielem bliskich mu wówczas kontrkulturowych postaw, które podważyły ustabilizowaną w kulturze europejskiej instytucję teatrów repertuarowych:

Można jeszcze napisać wiele świetnych sztuk, zrobić niejedną dobrą sztukę, można jeszcze wiele lat mieć publiczność – na *Aidzie* też ciągle jest pełno. Ale znaczenie teatru w rozwoju kultury jest coraz bardziej problematyczne. Przestaje być nieodzowny. I nie pomogą nowe sztuki, choćby arcydzieła. Trzeba by znaleźć dla teatru taką – nową – funkcję społeczną, jaką miał kiedyś i jaką utracił. Nową zasadę porozumienia z widzami, która by sprawiła, że znowu stanie się potrzebny.

Puzyra najwyraźniej jest rzecznikiem szerokiego, rewolucyjnego otwarcia libidinalnych przepływów, których miejscem i impulsem może stać się teatr. Różewicz wydaje się natomiast bardzo daleki od idei poszukiwania nowych

²² Choć zwykle się ich uważa za sprzymierzeńców, działających na rzecz głębokich przemian teatru. Rozbieżności wydają się maskowane także przez samych rozmówców, gotowych łagodzić pewne sformułowania, nie podejmować kwestii, które mogłyby doprowadzić do ujawnienia konfliktu.

funkcji społecznych teatru i nowych zasad porozumiewania się z widownią. Teatr traktuje jako narzędzie dystansowania się wobec samego siebie – jako miejsce zakłóconego raczej niż odbudowanego porozumienia z widownią. Czasami lubi do niego chodzić i, jak się wydaje, nie odczuwa w odniesieniu do teatru żadnego poczucia misji. Jeśli pod spodem kryje się resentyment wobec teatru, z którym jako autor dramatów nie może się porozumieć, który psuje mu sztuki i nie rozumie jego idei teatralnych, Różewicz wydaje się taką sytuację akceptować, nawet po cichu wspierać i, co najważniejsze, jakoś z niej korzystać. Na pytanie Puzyny: „Może zbyt wielka jest odległość między tym, co w tej chwili robi teatr zawodowy, a tym, co chciałby pan pokazać czy powiedzieć?”, odpowiada ostrożnie:

Ja bym aż tak ostro nie powiedział, bo na przykład niektóre fragmenty moich przedstawień bardzo mi się podobają. Ale na jakiej zasadzie? Przychodzę do teatru z wielkimi oporami, ale w pewnym momencie przedstawienia – po dziesięciu, a czasem dwudziestu minutach – zaczynam reagować jak widz. Nagle się okazuje, że śmieję się, głośno reaguję, jest to aż tak odległe ode mnie, ta realizacja, że tracę po pewnym czasie zupełnie kontakt z utworem – i bawię się dobrze na własnej sztuce. To jest chyba dowód, że przedstawienie jest szalenie ode mnie odległe.

Bycie widzem w teatrze, a nie jego twórcą czy „odnowicielem”²³, jest dla Różewicza cenniejszym doświadczeniem. Ale doświadczeniem dość paradoksalnym, trochę uwierającym, a nawet, koniec końców, bolesnym. Rozwijając swoją opowieść o tym, jakie niespodzianki sprawia mu teatr, Różewicz wypowiada dość gorzką uwagę pod adresem teatru:

Z tym, że o dziwo, te rzeczy, które w swoich najtajniejszych marzeniach opiszę na papierze, przeważnie mi tych niespodzianek nie sprawiają, są one jakby tymi martwymi momentami, a dość marne, moim zdaniem kawałki zaczynają żyć.

To, co żywe i martwe, jest tutaj definiowane poprzez doświadczenie widza: nie w kategoriach odczytywania sensów, lecz samopoczucia, energetycznego zaangażowania w spektakl, stopnia intensywności przepływu impulsów. Konflikt autora z teatrem nie jest traktowany tutaj jako kolizja sprzecznych artystycznych wizji albo jako sprzeczność między praktyką teatru a utopią tekstu, lecz wyłącznie w perspektywie empirycznego doświadczenia krążenia energii lub jej paraliżu. Kładłbym również duży nacisk na historyczne okoliczności i kulturowy moment, w którym Różewicz traktuje własne doświadczenie teatralne jako stan nieporozumienia, zdystansowania, wyobcowania. Przyglą-

²³ Marta Fik w artykule *Różewicz a teatr* wciąż suponuje Różewiczowi ambicję „odnowienia” teatru i na tej podstawie obnaża niepowodzenie Różewiczowskiego projektu przemiany teatru, najwyraźniej mieszając z sobą postawy obu rozmówców; narracja o „odnowie” teatru należy bowiem do Puzyny, a nie Różewicza. Warto jeszcze dodać, że „niepowodzenie” należy uznać za podstawowy w tym wypadku model doświadczenia teatralnego Różewicza, który powinien stać się głównym przedmiotem zainteresowania – zarówno w swoim projektowanym, jak i rzeczywistym kształcie.

da się podejrzliwie łatwym libidinalnym przepływom („bawię się dobrze na własnej sztuce”), jakie uruchamia teatr, ale konstatuje libidinalną klęskę tam, gdzie napisany tekst ma dla niego szczególne znaczenie („są one jakby martwymi momentami”). *Przyrost naturalny* można uznać za projekt tego rodzaju klęski, próbę radykalnego związania teatru z popędem śmierci. To, co martwe dla teatru (a dla autora szczególnie ważne), zapisuje się w postaci tekstualnego śladu. Podobny projekt zniszczenia libidinalnego przepływu przedstawia przecież Różewicz w swoim tekście o *Apocalypis cum figuris* Grotowskiego, kiedy zastanawia się nad tym, w jaki sposób „przewyciężyć” Grotowskiego, „unieruchomić” jego teatr, „zatrzymać” jego aktorów. *Przyrost naturalny* można uznać za swoisty protest Różewicza wobec libidinalnych sukcesów teatru, próbę sparaliżowania ich.

3.

Dokładnie rok przed publikacją *Przyrostu naturalnego* ukazuje się na łamach „Dialogu” artykuł Jana Błońskiego *Rozważania na czasie*²⁴. Główna jego część została poświęcona dramatom Różewicza, a tak naprawdę – ich bezlitosnej krytyce. Błoński nie kryje irytacji, rozdrażnienia, wytykając Różewiczowi nieudolność konstrukcyjną dramatów i brak znajomości prawideł dramatycznych i scenicznych. Nie chodzi mu, rzecz jasna, o żaden dogmatyzm reguł, lecz o horyzont wartości, które powinny aktywizować postawy bohaterów, o dialektykę postaw rozumianą jako dynamikę wieloznaczności oraz o wspólnotową żywotność teatru. Trzeba pamiętać, że Błoński jest w tym czasie uważnym widzem teatralnym, i to bynajmniej nie bezstronnym: bliższy jest mu teatr Grotowskiego i Swinarskiego, ich bluźniercza gra z mitami, afektywna wieloznaczność i estetyczna dialektyka odczytywana jako „próba wartości”. Historycznie uwarunkowaną i mocno osadzoną w kontekście teatru polemikę Błońskiego z Różewiczem starano się później „uniwersalizować” i odnosić do „całego” Różewicza, odbierając jej charakter zdarzenia o niepowtarzalnej konfiguracji społecznych i estetycznych napięć.

Tak pisze Błoński o *Akcie przerywanym*:

Jest to – chciałbym streścić jak najwierniej – zabawa w pisanie sztuki: ale zabawa sarkastyczna. Sztuka nie „pozwala” się napisać; zapewne dlatego, że po to, by mogła ruszyć z miejsca, postacie musiałyby uwierzyć w miłość, pracę, w bunt swój czy nienawiść wreszcie, autor zaś w teatr.

Błoński trafia w sedno: sztuki Różewicza nie chcą ruszyć z miejsca, nie chcą ożyć, chcą pozostać martwe. Błoński w swoim zniecierpliwieniu wypowiada najtrafniejsze uwagi o dramaturgii Różewicza lat sześćdziesiątych.

²⁴ J. Błoński, *Rozważania na czasie*, „Dialog” 1967, nr 4.

Jedno tylko wciąż jeszcze roznieca w nim uczucie litości i pragnienie współudziału: cierpienie. Dlatego *Świadkowie* byli sztuką tak przejmującą: ukazywali, że „nasza mała stabilizacja” – nie tylko nasza, oczywiście, wszelka, wszelkie uspokojenie, wszelki konformizm – została zbudowana na krzywdzie, zapomnieniu i obojętności.

Wpisany w dramaty Różewicza paraliż zdarzenia zostaje przez Błońskiego trafnie uchwycony jako niemożność uruchomienia teatru²⁵. Co więcej, Błoński nie stosuje tutaj tekstualnego uniku, pozwalającego uznać dramaty Różewicza po prostu za poematy. Przeczuwa, że teatr nie będzie miał z Różewicza pożytku i nie zamierza autorowi udzielić łatwego rozgrzeszenia. Ciekawi go, choć bardziej irytuje, ten libidinalny paraliż, z jakim eksperymentuje Różewicz w swoich dramatach. Pomyłkę popełnia, odczytując go zbyt jednostronnie i własną jednostronnością projektując na autora: „Potrafi tylko wyłożyć przyczyny, które go paraliżują: określają one sytuację, chętnie powtarzaną w kolejnych wariantach czy rozwinięciach”. Dlatego Błoński przeciwstawia Różewiczowi Becketta:

Wbrew pozorom, zupełnie inaczej jest u Becketta, gdzie umieranie – temat i wątek jedyny irlandzkiego pisarza – łączy się z rozpaczliwym oczekiwaniem czy poszukiwaniem wartości: najwyraźniej w *Czekając na Godota*, ale również później (gdzie wartością miłość, wspomnienie, sens marzony życia).

Paraliż w sztukach Różewicza odczytuje więc wyłącznie jako symptom urazu, nie biorąc pod uwagę takiej możliwości, że paraliż jest tutaj formą świadomego i pożądanego wycofania się z pewnych form libidinalnych przepływów, jakie teatr ujawniał, wspomagał i prowokował w tamtym czasie w życiu społecznym.

Co jednak, zdaniem Błońskiego, najgorsze: dramaty Różewicza stały się wyrazem osobistych resentymentów ich autora, przerzucanych na kulturę, sztukę, tradycję humanizmu: „to Plato winien, że ludzie nie zachowują się jak czyste idee”. Nie zauważa jednak krytyk samozwrotnego mechanizmu resentymentu, którego sam pada ofiarą. Bo jak twierdzi Frederic Jameson: ktoś, kto demaskuje cudzy resentyment, działa pod presją własnego²⁶. Traumatyczne doświadczenie Różewicza przepisuje więc Błoński na „pospolity uraz kombatancki” i tak oto jego trwałość tłumaczy:

²⁵ Podobnie widział to zagadnienie Puzyna, uważany za sprzymierzeńca Różewicza. Tak komentował uwagę poety, że w dramacie *Stara kobieta wysiaduje* wątek fabularny jest „tylko dosztyty, luźno dofastrygowany”: „A czy pan nie sądzi, że to źle? Przecież to akcja, fabuła własnie powinna prowadzić do puchnięcia, rozrastania się baby, albo z tego puchnięcia wynikać. Scenicznie dałoby to wiele większą dynamikę – i sztuce, i roli, Kobiecie. A tak sprawa jest dwutorowa – akcja płynie sobie, a baba puchnie sobie” (K. Puzyna, T. Różewicz, *op.cit.*).

²⁶ F. Jameson, *The Political Unconscious*, Routledge, London–New York 2002, s. 189.

[...] po tym, co przyszło nam przeżyć w lesie, okopach, w obozie, zwyczajne i codzienne życie będzie mdłe, pozorne, niegodne uwagi. Kto raz skosztował alkoholu, nie polubi lemoniady – nawet jeśli alkohol znieawidził.

Napisane w trybie ośmieszającym uwagi odnoszą się do doświadczenia, które długim cieniem położyło się na całym powojniu aż po nasze czasy – do doświadczenia uzależnienia od traumy. To uzależnienie przybierało różne formy, także resentymentalne. Nie zauważył (nie chciał zauważyć?) Błoński, że to właśnie sam Różewicz zaczął ryzykownie w obszarze swoich dramatów ujawniać tkwiący w doświadczeniu traumatycznym resentyment. Więcej nawet: Różewicz wziął go na siebie. Co ciekawe, w pisanych kilka miesięcy później uwagach na temat *Rzeczy listopadowej* Ernesta Brylla²⁷ Błoński nie usłyszy resentymentu pod pseudoromantycznym rynsztunkiem tego dramatu, choć dudni on tam donośnie. Jakby jego wyparcie należało do niekwestionowanych i niedyskutowanych obowiązków kultury.

Bryll, choć bezwstydnie na polskich resentymentach żerował, dostarczał równocześnie estetycznych narzędzi ich maskowania, przepisywania na język polskich mitów. Różewicz wprost przeciwnie: tworzył radykalną mowę resentymentu i nie podejmował z narodowymi mitami gry innej niż jawne i świadomie płaskie szyderstwo (choć tak naprawdę wołał je po prostu wykluczać).

Ceną wyparcia resentymentu będzie wymazanie świeżych, bądź co bądź, doświadczeń historycznych. Tego Błoński nie mógł już oczywiście nie zauważyć, więc pod koniec swojego przychylnego omówienia *Rzeczy listopadowej* konstatuje trzeźwo, że dramat Brylla równie dobrze mógłby zostać napisany po roku 1905. Jest jednak zasadniczo dla Brylla bardziej wyrozumiały niż dla Różewicza. Fakt przeoczenia pewnych wydarzeń przez Brylla wydaje się więc w konsekwencji mniej społecznie szkodliwy niż natrętne rozgrywanie przez Różewicza tego, czego się nie da przeoczyć (a co można ośmieszyć pod nazwą „kombatanckiego urazu”).

Sukcesu scenicznego sztuki Brylla, granej jak Polska długa i szeroka, nie należy jednak traktować jako pomyłki krytyków, nawet tak wybitnych jak Błoński, lecz przede wszystkim jako libidinalny, bezapelacyjny triumf teatru, którego i sam autor nie mógł zapewne przewidzieć. Samobiczowanie się zbiorowości, która przeoczyła jakieś wydarzenia historyczne – oto wzór zbiorowego pragnienia odkrytego dzięki niebywałemu sukcesowi dramatu Brylla. Jednak pod maską pozornego nadmiaru pamięci skrywała się tutaj niepamięć, a poczucie winy (pozbawione w *Rzeczy listopadowej* jakichkolwiek realnych historycznych powodów) przyjmowało postać narcystycznego *grand spectacle*. Potraktujmy zatem libidinalny sukces sztuki Brylla jako punkt wyjścia do rozważenia libidinalnej porażki Różewicza. Zwłaszcza że zarówno *Rzecz listopadowa*, jak i *Przyrost naturalny* operują w punkcie wyjścia tym samym obrazem gigantycznego – w sensie jak najbardziej realnym u Różewicza, a symbolicznym u Brylla – cmentarza. U Różewicza chodzi o konkretne

²⁷ J. Błoński, *Brylla obrachunki z Polską*, „Dialog” 1968, nr 10.

zbrodnie ludobójstwa dokonane na polskich ziemiach, u Brylla o chorobliwe przywiązanie do społecznych rytuałów żałoby. „Akt pierwszy na cmentarzu, jak *Dziady*” – wskazuje Błoński na oczywiste skojarzenia, jakie wywołuje sztuka Brylla. Różewicz, pisząc o „największym cmentarzu w dziejach ludzkości”, dba, aby tego rodzaju skojarzeń nie wywoływać²⁸.

Nie ulega wątpliwości, że Różewicz musiał być świadom (a nawet doświadczyć jako widz) tej libidinalnej żałobnej aktywności polskiego teatru pod koniec lat sześćdziesiątych. Przy czym pod terminem „żałoba” nie należy rozumieć wyłącznie symbolicznych obrzędów, które tak przewrotnie – jak chce Błoński – parafrazuje Bryll, lecz bardziej skomplikowane procesy przezwycięzania traumatycznej przeszłości, a w dalszej perspektywie – zapomnienia o niej. Stąd resentymentalna odpowiedź Błońskiego na resentyment Różewicza. Świadectwem przenikliwości Błońskiego było jednak samo odsłonięcie powiązań dramatów Różewicza z doświadczeniem resentymentu, nawet jeśli fakt ten został przez krytyka tak jednoznacznie osądzony i pozbawiony wszelkiej wartości społecznej, etycznej i artystycznej. A przecież właśnie resentyment pozwalał wprawić w ruch doświadczenie paraliżu: nie tyle go przezwyciężyć i przepracować, ile ujawnić społeczną żywotność tego, co martwe, co opiera się pozytywnej dialektyce przepracowania. Z tego powodu i dramat Brylla – czytany w perspektywie żywotności resentymentu, a nie romantycznego mitu – wart jest dzisiaj lektury. Powstający wówczas projekt przepracowania i tym samym opanowania traumatycznych mechanizmów przeniesienia i powtórzenia, jakim podlegała polska kultura (a zwłaszcza teatr) w latach sześćdziesiątych, miał swoje poważne uzasadnienia polityczne (ideologiczna działalność państwa wykorzystywała potężny społeczny potencjał tych mechanizmów dla swoich celów), ale i wytwarzał własne ideologiczne pułapki oraz zaślepienia. „Pomyłkę” Błońskiego w ocenie dramatów Różewicza i Brylla wśród nich bym właśnie umieszczał. Oba jego przywoływane artykuły, o Różewiczu i Bryllu, są przecież częścią tego rozwijającego się spontanicznie projektu żałoby (charakterystyczne, że interludium na cmentarzu w *Wyszedł z domu* Różewicza nazywa Błoński „arcydziełkiem”, oceniając równocześnie bardzo surowo sam dramat). Bryll mimowolnie sparodiował – niejako *avant la lettre* – gorączkę romantyczną lat siedemdziesiątych, krytycy szybko więc dokonali korekty oceny tego dramatu, pozbywając się wstydliwego już wówczas patronatu Brylla nad zainicjowanym przez środowiska niezależne projektem żałoby i przepracowania²⁹.

Na tym tle projekt uśmiercenia dramatu w *Przyroście naturalnym* („Nie mam już chęci i potrzebnej energii, nie wierzę w potrzebę powołania do życia

²⁸ W krótkim tekście *Cmentarzyk okresu małej stabilizacji*, wskazującym na związki między tematem żałoby a doświadczeniem resentymentu, wszelkie romantyczne skojarzenia związane z obrazem cmentarza zostają całkowicie zerwane (T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 244–247).

²⁹ Por. teksty Stanisława Barańczaka o Bryllu zamieszczone w *Ironii i harmonii*, Warszawa 1973.

tej sztuki”) nabiera ciężaru, a nawet patosu. Czytany w trybie negatywnym – jako porzucony projekt komedii o apokalipsie przyrostu naturalnego – ukrywa w sobie obraz śmierci, wobec którego polskie romantyczne mity żałobne pozostawały najzwyczajniej bezsilne. Obraz stłoczonych w przedziale ludzi, „żywej masy w zamknięciu”, obraz „przerażającej metamorfozy wywołanej brakiem przestrzeni” – najważniejszy obraz ocalony z uśmierconego dramatu – nie należy do porządku żałoby i przepracowania, lecz wyłącznie do porządku traumatycznego powtórzenia albo – co gorsza – nieświadomego pragnienia powtórzenia czegoś, co w historii już zaistniało³⁰. Różewicz nie pokazuje w *Przyroście naturalnym* mieszkańców wielkich miast w libidinalnej ekstazie złej pamięci (jak dzieje się to u Brylla w *Rzeczy listopadowej*), lecz w milczeniu, które jest zarówno figurą autorskiej niewiedzy o kształcie jakiegokolwiek zbiorowego doświadczenia, jak i jedyną właściwie realną pozostałością uśmierconego dramatu. Teatr nie jest więc w *Przyroście naturalnym* tylko metaforą tekstualnego spektaklu, ale zostaje konsekwentnie umieszczony w obszarze Realnego. Relacje z teatrem mają tutaj raczej charakter metonimiczny niż metaforyczny, oznaczają zerwanie nie z jakimś dawnym, przestarzałym modelem teatru, lecz przede wszystkim z teatrem-instytucją, podlegającą zbyt gorliwie libidinalnym żądaniom zbiorowej nieświadomości.

Różewicz genialnie rozmontowuje żałobne paradygmaty polskiego teatru, aktywizowane tak mocno pod koniec lat sześćdziesiątych („teatr mnie interesuje jako maszyna, którą chciałbym rozbierać, oglądać” – wyznaje w rozmowie z Puzyną). Po pierwsze, żałobny temat pierwszego zapisu w *Przyroście naturalnym* („ja, mieszkaniec największego cmentarza w dziejach ludzkości”) zostaje rozwinięty w porządku powtórzenia, bez podsuwania czytelnikowi wyraźnego tropu, pozwalającego mu od razu „zobaczyć” w obrazie ludzi stłoczonych w przedziale kolejowym inny obraz: śmierci w komorach gazowych. Głoszone w *Przyroście naturalnym* zerwanie z teatrem – jednorazowe i incydentalne, a nie programowe i systemowe – utrudnia w tym wypadku pracę skojarzenia, ponieważ uwaga czytelnika zostaje skierowana na inny rodzaj negatywności obrazu. Negatywność oznaczona zostaje przez autora przede wszystkim jako fakt niezrealizowania tego obrazu (i *de facto* niemożność zrealizowania go) w teatrze; inna – istotniejsza i lepiej zamaskowana – negatywność naprowadza na zdarzenie zrealizowane w przerażającej pełni w porządku rzeczywistości i historii. Skojarzenie prorokowanej apokalipsy przyrostu naturalnego ze spełnionym horrorem masowej śmierci w komorach gazowych może się więc pojawić tylko na odpowiedzialność czytelnika, bez autorskiego uwierzytelnienia i poza mechanizmami metafory. Pozbawienie czytelnika statusu widza (dramat o przyroście naturalnym nie został napisany i nie może

³⁰ George Steiner przedstawia w podobnej perspektywie mechanizm „postkultury”, która zmaga się zarówno z „gwałtownym wzrostem gęstości zaludnienia”, „presją wzrastającej liczby ludzi”, „duszącą masą anonimowości”, jak i „odruchem przeciwnym” – potrzebą „oczyszczenia terenu”, „ślepą potrzebą [...] zrobienia sobie miejsca” (G. Steiner, *W zamku Sinobrodego*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 60).

zostać zrealizowany w teatrze) pozwala zmienić go w świadka historycznego zdarzenia pozbawionego świadków (obraz może zostać zrealizowany przez teatr, ale wyłącznie w porządku powtórzenia, w polu suponowanej niepamięci i milczenia, a nie reprezentacji i społecznie ukonstytuowanej świadomości historycznej). Wzajemne wykluczenia uruchomione przez Różewicza między teatrem a tekstem pozwalają taką właśnie figurę niemożliwego świadka ustanowić (jej wcieleniem jest zarówno Jim z powieści Conrada, przywołany przez Różewicza w finale *Przyrostu naturalnego*, jak i przemawiający w tym fragmencie Marlow, narrator i świadek zawstydzającego zdarzenia w sądzie). Nieobecność teatru – porzuconego, choć wciąż potencjalnego medium – staje się więc przesłoną innej nieobecności i otwarciem pola dla nieznanymi afektów. Na podtrzymaniu tej metonimicznej relacji między tekstem, teatrem i rzeczywistością bardzo Różewiczowi zależy.

Chciałbym odczytać *Przyrost naturalny* jako odpowiedź Różewicza na tekst Błońskiego. Nie chodzi o subiektywną intencję polemiczną (tej nie jestem przecież w stanie udowodnić), lecz o historyczny porządek tekstów, drukowanych na łamach najważniejszego w tej części Europy miesięcznika poświęconego teatrowi i dramatowi. O dialog tekstów, a nie autorów. O niepowtarzalną konstelację afektów i postaw. Odpowiedź zawarta w *Przyroście naturalnym* jest bardzo precyzyjna, głęboko przemyślana. Przede wszystkim wynika z niej, że resentyment „anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem a ciągle rosnącym polis”, nie powinien być wpisywany w uniwersalistyczne porządki i mity (wtedy dopiero naprawdę staje się szkodliwy), lecz rozpoznawany w porządku genealogicznym (kultura ma również swoje „płytsze” zakorzenienia, których nie należy sprowadzać wyłącznie do dezawuuującego „kombatanckiego urazu”). Różewicz pozbawia teatr porządkującą narrację (w postaci dramatu jako dialektycznej i ideologicznej maszyny racji, pragnień i wieloznaczności), tak jak milczenie anonima pozbawia ustabilizowanych ram zbiorowej pamięci. Każde przemyśleć teatr jako zdarzenie przekazywania doświadczenia, a nie miejsce praktykowania obronnych mechanizmów wspólnotowych (nawet „świętokradcza komunია” w przedstawieniu Grotowskiego do nich należy). Nie dokonuje mediacji między zdarzeniem a strukturą, lecz je gwałtownie zrywa. Dlatego „płytsze” i historycznie jednorazowe doświadczenia dają się wspólnie ująć jedynie za pomocą kategorii milczenia. Milczenie nie oznacza tutaj jednak żadnej „tajemnicy”, nie jest figurą wzniosłości, jest synekdochą, fragmentem, śladem; wskazuje na „zdarzenie jednostkowości”, dla którego kategoria resentymentu – a nie mitu – wydaje się stosowniejsza. Jest zemstą na „kapłanach” i na teatrze.

Jeśli pójść za koncepcją politycznej nieświadomości Frederica Jamesona, kwestia resentymentu stanie się zagadnieniem kluczowym. Paradygmat modernistycznej sztuki zakłada, jego zdaniem, utrzymywanie resentymentu w obszarze nieświadomości. Tym samym rozwiązywanie konfliktów społecznych przenosi się zawsze w obszar estetyki. Jameson twierdzi, że paradygmat modernistyczny zakłada konieczność wmontowania w dzieło mechanizmu

falszywej interpretacji. I tak, na przykład, *Lord Jim* Josepha Conrada tylko pozornie opowiada o honorze i wierności wartościom moralnym. Poprawne odczytanie reguł estetycznych prowadzi do innych konkluzji: analityczne procedury narracyjne Conrada skrywają zawsze pustkę przedstawionych zdarzeń, wyrażają niemożność uchwycenia w procesie narracji ich realnego wymiaru historycznego i politycznego. Tak więc przedmiotem śledztwa staje się nie zdarzenie, ale „dziura w czasie”. Graniczna sytuacja, jak w tym przypadku katastrofa Patny, na poziomie fabuły uruchamia wprawdzie opowieść o tchórzostwie i heroizmie, ale w warstwie tekstualnej wytwarza procedury ideologiczne, które umożliwiają snucie tego rodzaju opowieści. Procedury te pozwalają czytelnikowi „przepisywać” tekst zgodnie z powszechnym, jak twierdzi Jameson, pragnieniem unikania wiedzy o historii.

Różewicz w *Przyroście naturalnym* rozbraja modernistyczny mechanizm dostarczania czytelnikowi/widzowi pożądanej przez niego fałszywej interpretacji, pragnienie niewiedzy przepisuje na figury milczenia i wreszcie ujawnia resentyment jako wstrząsający fakt powtórzenia. W cytowanym fragmencie powieści Conrada Jim przypadkowe słowa na temat psa blakającego się między nogami ludzi odczytuje jako osobistą obelgę. Przypomnijmy definicję człowieka resentymentu podsunętą przez Deleuze’a: „człowiek resentymentu jest psem, pewnego rodzaju psem, który reaguje na ślady (ogar). Jest podatny tylko na ślady: gdy pobudzenie miesza się w nim częściowo ze śladem, człowiek resentymentu nie może już wpływać na swoją reakcję”³¹. Podobnie Jim każde terażniejsze pobudzenie odczytuje poprzez pamięciowe ślady ustanawiające jego poczucie winy, „inscenizuje” rzeczywistość według praw swojego resentymentu.

Już w *Akcie przerywanym* (który był dla Błońskiego artystycznym nieporozumieniem) to, co jest parodią w porządku reprezentacji (dramat rodzinny i zawodowy inżyniera, budowniczego zapory), nie może ustanowić żadnej relacji z tym, co jest oznaką cierpienia w porządku powtórzenia. Traumatyczny monolog Dziewczyny jawi się jako moment narodzin teatru, a nie fabularne zdarzenie w obrębie „akcji” dramatu. Źródła teatru – twierdzi Różewicz – biją nie w przeszłości, ale w terażniejszości, nie w micie, ale w doświadczeniu widzów, „mieszkańców wielkich miast”. Biją tuż obok i nie są „głębokie” (jak mit). Przy czym widzami są wszyscy: także aktorzy, reżyser, dramatopisarz (pamiętajmy o pozycji, jaką zajął Różewicz wobec teatru w rozmowie z Puzyną):

[...] jestem sam i jestem zmuszony do pisania utworu literackiego, do opisywania tego, co łatwiej byłoby przekazać w bezpośrednim zetknięciu się z żywymi ludźmi.

³¹ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 121.

Jedynie tak wyróżnione w całym tekście słowo sygnalizowało nie tylko nadzieję związaną z krążeniem doświadczenia, ale stanowiło także³² tekstową wizualizację „pewnej przestrzeni”, której potrzebują „formy”, aby „mogły rozwijać się”. I jeśli Różewicz ostatecznie odmawia sobie w *Przyroście naturalnym* tego przywileju rozwijania się form, to doskonale wie, pod naporem jakich sił zostają one zgniecione.



³² Piszę o tym w czasie przeszłym, ponieważ w ostatnim wydaniu *Przyrostu naturalnego* (T. Różewicz, *Dramat. Utwory zebrane*, t. 2, Wrocław 2005) to rozstrzelanie zniknęło.

Piotr Śliwiński

Uniwersytet im.
A. Mickiewicza w Poznaniu

Paradoksy idiomu. Glosa

Abstract

Paradoxes of idiom

The poetry of Tadeusz Różewicz – a prophecy of its own (and general) incapability and impossibility in the world where ‘poets are dead’ – starts to resemble prose. It is a poetry after the death of poetry, it is written in the world after the death of the world. Różewicz – with all his details, described episodes, references to various “life’s” situations, quotes of factual events – being an angry moralist, at the level of a general diagnosis of reality, seems to be, despite all hesitations, a writer resigned, even a nihilist. The key question of this text is as follows: how it was possible to form *own* poet’s language, his own *idiom*, how it was possible within the radical consciousness of the end? The answer: the paradox of Różewicz is constituted on the fact that he has to – in the same moment – construct and to ruin his own poetic singularity. On the one hand, this singularity is to be found among the most important marks that enable us to identify poetry, on the other, its desire transforms the very same singularity into a dwelling of vanity, lightness, triviality, a sick ambition of all writers, a fetish. To be and not to be a poet, that is the Różewicz’s dilemma.

Słowa kluczowe: idiom, styl, jednostkowość, świadomość

Keywords: idiom, style, singularity, consciousness

1.

Po wszystkim, co o nim napisano¹, jest dzisiaj Różewicz poetą nie tak znów trudnym do okiełznania na poziomie mniej lub bardziej abstrakcyjnej całości,

¹ To cała biblioteka, poprzestanę jedynie na wymienieniu kilku pozycji, które – jako wyjątkowo ważne – funkcjonują „w tle” mojej wypowiedzi: T. Kunz, *Strategie negatywne w poe-*

w perspektywie historycznoliterackiej, lub za pomocą pojęcia modernizmu (jako jego graniczny przypadek²), lecz widziany z bliska nadal pozostaje niewyczerpanym źródłem pytań, często tych samych, lecz ciągle frapujących. Powyższe zdanie brzmi jak banał i jest banałem, gdyż – jak sądzę – sprawdza się przy okazji czytania dziesiątków wierszy.

Oto jeden z nich, bardzo znany.

Ale Jezus schylił się
i pisał palcem po ziemi
potem znowu schylił się
i pisał na piasku

Matko są tak ciemni
i prości że muszę pokazywać
cuda robię takie śmieszne
i niepotrzebne rzeczy
ale ty rozumiesz
i wybaczysz synowi
zamieniam wodę w wino
wskrzyszam umarłych
chodzę po morzu

oni są jak dzieci
trzeba im ciągle
pokazywać coś nowego

Kiedy zbliżyli się do niego
uczniowie
zasłonił i wymazał
litery
na wieki
(*Nieznany list*, z tomu *Rozmowa z księciem*, 1960)³

Jest to jeden z wierszy apokryficznych, będący w istocie dopiskiem do tego, czego albo już nie ma, albo nie było nigdy; apokryf braku, forma znamienna dla poety, przypomniana tutaj nie w celu wzniecenia jeszcze jednej rozmowy o jego wierze/niewierze⁴, lecz dla pewnych obserwacji stylistycznych, które nasuwają się przy okazji lektury.

zji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury, Kraków 2005; Z. Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana”. *Czytając Różewicza*, Warszawa 1993; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.

² Por. A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

³ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja 2*, t. VIII, Wrocław 2006, s. 160.

⁴ Ateizm, albo – mówiąc ściślej – przeniesienie kwestii wiary z przestrzeni teologicznej do przestrzeni antropologicznej, omawia Mirosław Dzień. Być może porównawcza perspektywa

Oczywiście, kwestia, dlaczego Różewicz nie chciał uczynić ze swej poezji poszukiwaczki „nieznanego listu”, w którym przecież zapisane zostały słowa Boga, nie da się zupełnie przemilczeć. Zatem – nie był ich ciekaw? Przeczy temu nie tylko nieomal wszystko, co wiemy o jego wierszach, o ich gorzkiej, apofatycznej żarliwości, ale i warstwa stylistyczna przywołanego tekstu. Wystarczy wsłuchać się w tembr tworzących go słów: sytuują się zaledwie kilka taktów poniżej patosu, pomiędzy prostym oznajmieniem a stylizacją, na granicy rewelacji (odnowienie tajemnicy, sportretowanie Chrystusa jako właściciela zbawczego słowa) i repetycji („na wieki” zdaje się rodzajem niewiele znaczącego frazeologizmu), na obrzeżach *sacrum* i wyświechtania. Na trop świętości naprowadza konstatacja, maksymalnie oszczędna, wolna od wahań, obywająca się bez wszelkiej modalności. Jednak właśnie w tym tkwią przesłanki jej kompletnego zużycia, tak iż ostatecznie sprawia wrażenie świętości bez świata, a sugerowana przez nią tajemnica okazuje się wydmuszką. Wiersz nie szuka więc „nieznanego listu”, gdyż ten albo nie istniał, był pustą obietnicą sensu, albo – nawet jeśli coś znaczył – nie zdołamy tego stwierdzić. Od chwili, kiedy – usłyszawszy słowo Boga – nie umieliśmy już określić, czy to mówi Bóg, czy słyszymy w nim samych siebie, czy to, co słyszymy jest sensem, danym nam bezpośrednio, czy cytatem z naszych własnych potrzeb i marzeń, a może zwykłą halucynacją lub podróbką głębi, będzie ono już na zawsze podejrzane. Hieratyczna prostota oznajmującego zdania, atrybut proroka, denuncjuje prorockie intencje i możliwości. Potencjał orzekania o świecie, jak i potencjał performatywny, magiczny, zaczarowania świata ulegają równomiernemu rozproszeniu⁵.

jego rozważań doprowadziła do wyostrenia niektórych wniosków: „Autor *Kartoteki* pokazuje Chrystusa – «obcego człowieka» dokonującego aktu odmitologizowania własnej postaci, pozbywając ją boskich prerogatyw. Tym samym sprawia ostateczne uczłowieczenie samego siebie” (M. Dzień, *Człowiek w perspektywie eschatologicznej Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1, Bielsko-Biała 2010, s. 164). Wiersz *Obcy człowiek (Rozmowa z Księciem, 1960)* można odczytać inaczej jako – by ująć rzecz najkrócej – niemożność bycia człowiekiem, co dotyczy po równo Chrystusa i człowieka, gdyż to raczej człowiek zostaje odmitologizowany. Przypisywany mu głód świętości, sensu, tajemnicy, zaczarowania świata okazuje się nie istnieć. Przyniesione przez „obcego człowieka” (Chrystusa?) antyobjawienie („nie ma tajemnicy / nie czekajcie”) jest fundamentalnie spóźnione – człowiek nie pragnie już tajemnicy, już nie czeka. Demitologizacja Różewicza nie dotyczy Boga, tylko człowieka. Słowo „już” sugeruje, że kiedyś było inaczej, co – biorąc pod uwagę rozmaite utwory Różewicza – wcale nie jest pewne. Wtedy Bóg (Chrystus) nie byłby marzeniem, alegorią siebie lepszego, wytworzoną przez człowieka, lecz – na odwrót – to człowiek byłby niespełnionym marzeniem Boga, Jego porażką. Patrz również: R. Romaniuk, *Chrystus Różewicza*, „Znak” 2003, nr 3.

⁵ Relacja między konstatacją a performatywnym opisana została m.in. przez Johnatana Cullera: „[...] konstatacja to wypowiedź roszcząca sobie pretensje do przedstawiania rzeczy takimi, jakimi one są, wypowiedź performatywna natomiast to zabiegi retoryczne, akty językowe, podważające owe roszczenia przez narzucenie kategorii językowych, powoływanie czegoś do życia, organizowanie świata, a nie po prostu przedstawianie tego, co jest. Mamy tu do czynienia z aporią «między» językiem performatywnym a językiem konstatacji. Aporia oznacza «ślepa uliczka», «impas» w nie dającym się rozstrzygnąć dylemacie [...]” (J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 117).

Piszę o ostatniej strofie, jakby stanowiła osobną, samowystarczającą całość, choć przecież w strofach wcześniejszych istnieją przesłanki „wymazania” znaków, które kreślił na ziemi Jezus. Wynika z nich, że znaki te mogły mieć dla ludzi (którzy są „jak dzieci”) wartość podstawową, lecz równie dobrze mogły być zapisem niepoważnym i lekceważącym. Warto zauważyć, że Chrystus, który w wierszu nie czuje się jednym z ludzi (bo mówi o nich – „oni”), równie dobrze mógł wymazać treści zasadnicze, ponad miarę ludzkich („dziecięcych”) możliwości, jak i takie, których odsłonięcie obnażyłoby jego własną nijakość. Być może ludzie są, faktycznie, „jak dzieci”, ale może Chrystus najzwyczajniej ich nie rozumie, bo nie jest człowiekiem, albo na odwrót – jest człowiekiem aż nadto (o czym świadczy „ludzki” charakter jego narzekań na ludzką naturę).

Jak na wiersz na pierwszy rzut oka nieskomplikowany pytań powstaje bardzo dużo. Są one skutkiem niuansowania konstrukcji i stylu. Mówi podmiot, potem Chrystus zwraca się do niesłyszalnej, lecz obecnej – ale czy na pewno – matki, na końcu znowu podmiot. Beznamiętną, powściągliwą elegancką relację obserwatora przerywa nieelegancka, protekcyjna skarga Chrystusa na, jak się domyślamy, obcą ludzkość. Dowodem na słabość istot („jak dzieci”) jest pożądanie niezwykłości, poprzez którą rozpoznają Boga. Kolokwialne „wyobraź sobie” dopełnia nieporozumień: Chrystus odnosi się do ludzi z pobłażaniem, prawie z irytacją, dlatego że każą mu być Bogiem. Tymczasem on – sądząc po przeciwstawnym spójniku „ale”, powtórzonym dwukrotnie w pierwszej strofie, opisującym jego suwerenność, a może tylko niesterowność – nie zamierza spełniać ich oczekiwań, co dowodzi zarazem jego boskości i człowieczości.

To, co najważniejsze w tym wierszu, co go stwarza, nie wydaje się wierszem. Nie ma powodu – takie jest pierwotne wrażenie – by zajmować się poezją, jej aspektem technicznym, analitycznie; cały zdaje się filozofią w pewnej postaci, gestem, którym jest w istocie, wartością, której żywotność testuje. Można oczywiście to zdanie odwrócić i uznać, że w całości wierszów składa się ze znaczeń potocznych; byłby wówczas po prostu utworem religijnym, apokryfem niebudzącym zastrzeżeń, mieściłby się w obrazie osieroconych „dzieci”⁶.

⁶ Obraz „odchodzącego” czy „umierającego” Boga przewija się w wierszach Różewicza, lecz najdobitniej nakreślony został w *bez* z tomu *Plaskorzeźba* (1991): „czemuś mnie opuścił / czemu ja opuściłem / Ciebie”. Za szczególnie ciekawy uważam utwór *Z kroniki życia Lwa Tołstoja* (*Wiersze z lat 1971–1976*), spisany w formie monologu wewnętrznego, pełnego rozterki i udreki, utrzymanego w szybkim, nerwowym tempie: krótkie zdania, zadyszka, rwany oddech, poczucie „zaciskania się życia”, redukcja myśli do poziomu pierwotnych pragnień, monochromatyczność: „Moje serce jak ciężko / jestem lichym robakiem / jestem pyłem na sandałach / odchodzącego Boga // zbędny pragnę śmierci”. Bóg nie jest tu ucieczką, z dwojakiego powodu – bo sam się oddala, ale i dlatego, że mówiący „tęskni do miłości ziemskiej / nie do boskiej zimnej”. O Tołstoju w poezji Różewicza obszernie pisze: J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.

2.

Twórczość liryczna Tadeusza Różewicza – po wielokrotnym zakwestionowaniu poezji jako instytucji – nie daje się opisywać, albo raczej nie chce być opisywana jako poezja właśnie, przynajmniej w znaczeniu mniej czy bardziej tradycyjnym, jako tzw. sztuka słowa, zasada lub tajemnica wiersza, język specjalny czy wreszcie – jako suma wierszy. Jej fundamentalną intencją nie jest ani po prostu „bycie” (skupiskiem słów, przedmiotem estetycznym, gestem wobec języka), ani po prostu „znaczenie” czegoś poza sobą (Boga, świata, historii, egzystencji), tym bardziej zaś wyznaczanie „ścieżki”, prowadzącej z przestrzeni nieokiełznanego chaosu ku jakiemuś rozpoznaniu, choćby ciemnemu, przystani dla niespokojnych myśli, a tym bardziej ukojeniu, pewności⁷. Na poziomie założeń poezja ta poezją być nie chce.

Dlatego też zazwyczaj mówimy o jej negatywności, zarówno filozoficznej, jak i poetologicznej. Oto poezja – prorokini własnej i ogólnej niemożności – w świecie, w którym „umarli poeci” upodabnia się do prozy. Jest poezją po śmierci poezji, powstaje w świecie po śmierci świata. Różewicz, w szczegółach, przedstawionych epizodach, przywołaniach różnych „życiowych” sytuacji, cytatach z faktycznych zdarzeń, będący zagniewanym moralistą, na poziomie generalnej diagnozy rzeczywistości wydaje się, mimo wahań, pisarzem zrezygnowanym, a nawet nihilistycznym⁸. Śmierć jest bowiem jedyną rzeczywistością niepozorną, życie – tylko złudzeniem, fantomem, rytuałem pozbawionym odniesienia, wyjałowionym symbolem. Jego poetycka moralistyka opiera się na założeniu, że nie wolno zapomnieć o naszej pośmiertnej kondycji, gdyż, zapominając, pozbawiamy się być może ostatniej treści, o jaką warto się starać – samoświadomości i honoru, jaki jej towarzyszy.

O tych sprawach wielokrotnie pisano, chciałbym więc spytać o coś innego: jak w obliczu tego niekończącego się końca ukształtować się mógł w łasn y język poety? Prozaizacja i heterogeniczność były uważane za pomysł na nowy wiersz, a nie za autentyczne wycofanie się z wiersza; były przekroczeniem granic literatury, aktem *stricte* awangardowym, radykalnym i – dzięki temu, że wspaniale skoordynowanym z powojennym kryzysem wiary w kulturę – niezwykle pociągającym, wręcz koniecznym i głęboko moralnym. Był to więc pomysł, który – choć wymierzony w wiersz – daleko przesunął horyzonty poezji, zarazem budząc w odniesieniu do niej zrozumiałą podejrzliwość. Czy

⁷ Jednak potrzeba takiego zbudowania pozostaje silna i zrozumiała; patrz J. Adamowska, *Różewicz i Herbert...* (szczególnie w końcowej części pracy).

⁸ Nihilizm to również kontrowersja, dotycząca tego, czy jest on dla Różewicza narzędziem moralistyki, czy fundamentem wspólnym również dla moralistyki. Opowiadałbym się za pierwszym rozwiązaniem, lecz np. Michał Januszkiewicz twierdzi inaczej. Za A. Skrendą stara się uchylić opozycję nihilizm–moralizm na rzecz bardziej dynamicznego pojmowania nihilizmu: „[...] to raczej moralizm (choć szczególnie pojęty) jawi się jako «strategia» (jeśli to dobre słowo) nihilisty”. I dopowiada: „nihilista jest właśnie moralistą”. M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009. Na takim ujęciu najwięcej zyskuje, jak przypuszczam, nasze zrozumienie ponowoczesnego stosunku do nihilizmu, a niekoniecznie rozumienie poezji Różewicza.

wolno żyć nie tylko po własnej śmierci, ale i poniekąd dzięki niej lub z niej? Wyjściem z tej pułapki okazało się więc głoszenie nierealności życia, o które było się, lub mogło być, oskarżonym, nieustanna delegitymizacja własnej twórczości, coraz bardziej totalna negacja sztuk, ściślej – jej fałszywie konstruktywnej pozytywności, ukazywanie poezji jako aktu demonstracyjnego samobójstwa. W rezultacie twórczość mieliśmy pojmować jako demaskację, a nawet destrukcję uroszczeń i złudzeń.

Wracając do pytania, które przewija się w niniejszym tekście: czy wobec tak zarysowanego światopoglądu język poezji, a tym bardziej język własny, również nie jest niczym innym, jak tylko omamem lub uroszczeniem? Czyż nie jest bowiem styl, a tym bardziej styl własny, w uchwytym zakresie niepowtarzalny, idiomatyczny? Chciałoby się powiedzieć, za Michelem Foucaultem (i Heydenem White'em), iż jest:

[...] nazwą, jaką nadajemy sposobowi istnienia zdarzeń słownych, uporządkowanych w serie o pewnej regularności w określonych warunkach. Warunków tych nie należy poszukiwać w jakiejś korelacji między tym, „co powiedziane”, a przedustawnym „porządkiem rzeczy”, który sankcjonuje jeden „porządek słów” przeciw drugiemu⁹.

W wydaniu Różewicza brak tej korelacji uruchamia „obrotny język”, działający w pustce, zadający „torturę”, nie zaś swobodną grę dyskursów. W każdym razie nie delektuje się zniknięciem porządku¹⁰.

Styl ma zatem zniknąć w ślad za rzeczywistością, tym „przedustawnym porządkiem rzeczy”, o którym była mowa. Język nastawiony na osiągnięcie formy „specjalnej” byłby w oczach Różewicza niedającym się uzasadnić uwypukleniem spłaszczonego, prawie pustynnego krajobrazu, choć oczywiście w tym samym kontekście mógłby zostać ujęty jako szansa, minimalna i bezcenna jednocześnie, ustanowienia jakiegoś znaczenia na pustyni znaczeń. Byłby więc idiom świadectwem złudzeń, podszytych grubiańską bezmyślnością lub mimowiedną pychą, albo na odwrót – nieśmiałym w gruncie rzeczy wyrazem nadziei, że odcisnięcie sygnatury na wymazanej tablicy wartości pozostaje czymś wykonalnym.

Oczywiście, trzeba uprzednio założyć, że idiom w poezji nie jest przedmiotem tej samej dyskusji, która toczy się wokół idiomu w języku pozapoetyckim, dotyczącej jego transparentności¹¹. Idiom poetycki jest niekonwencjo-

⁹ H. White, *Dyskurs Foucaulta: historiografia antyhumanizmu*, przeł. M. Wilczyński [w:] *idem, Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010, s. 279.

¹⁰ Patrz: T. Różewicz, *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* [w:] *idem, Płaskorzeźba*, Wrocław 1991. Utwór ten jest dramatycznie, nawet apodyktycznie dosłowny, jakby poeta – w dążeniu do jakiegoś minimum twardego, choć negatywnego znaczenia – usiłował przedrzeć się wierszem przez wiersze, słowem przez słowa: „gadając straciliśmy godność / i powagę zwierząt / wprowadzamy nieład / między rzeczy i słowa / oto nowa miłość / co nie porusza serca / ani słońca ani gwiazd / oto nowa poezja / słowa zamieniły się w słowa”.

¹¹ Odsyłam do pracy: B. Keysar, B. Bly, *Intuitions of the Transparency of Idioms: Can One Keep a Secret by Spilling the Beans?*, „Journal of Memory and Language” 1995, nr 34.

nalny, nieprzezroczyści, autorski, osobowy i wyosobniający. Nadaje językowi gęstość, wagę, uwidocznia go. Zarazem „ciężki”, choćby i błyskotliwy, język świetnie nadaje się do rycia, odciskania specyficznych tropów. Idiom przełamuje opozycję hermetyczności i hermeneutyczności, gdyż jest zarazem językiem i odcisniętym, uobecnionym w ten sposób światem. Co najważniejsze – mocno istniejący język eksponuje podmiotowość.

W tym momencie poszukiwania odpowiedzi na pytanie o idiomatyczność Różewicza natrafiają na poważny kłopot, polegający na tym, że jego wiersz (tzw. czwarty system, żeby przypomnieć leciwą koncepcję¹²) ogranicza – opartą na idiomatyczności – podmiotowość. Wierszowe „ja” jest tu medium lub reprezentantem, a w mniejszym stopniu kreatorem sytuacji lirycznej. Przez długi czas Różewicz stosował wiersz z ograniczoną pulą właściwości¹³ i w dużym zakresie niewłasny, podatny na naśladownictwo, a tymczasem idiomatyka, rodzaj wielokrotnego niezgodnienia między konwencjami języka a jego użyciem, świadome popadanie w nadmiar czy błąd¹⁴, wydaje się główną przeszkodą do naśladowania danej poezji¹⁵. Oryginalny pomysł na wiersz ma więc charakter przechodni.

A przecież bez odzyskania drugiej strony, wierszowej właśnie, bez której twórczość Różewicza grzęźnie w obsesyjnej powtarzalności swego pesymizmu, stając się – może to jednak prawda – łopatą i kretem, nie oprze się procesom jałowienia. Może jest jednak inaczej, może Czesławowi Miłoszowi to efektowne, lecz zanedo kwitujące określenie nasunęło się w związku ze zbyt pospiesznym, choć pochwalnym stwierdzeniem, że zasługi Różewicza dla języka poetyckiego wiążą się głównie z „odtłuszczeniem” stylu?¹⁶ Poezja usytuowana „poniżej idiomu” staje się bowiem odmianą „kreciej roboty”, ale też – kolejny paradoks – sprawdza się w wierszach (istotnie, wspaniałych) monolitycznych. Mam na myśli arcydziełka w rodzaju *poeta emeritus* czy cze-

¹² Patrz: Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3; M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Wrocław 1962.

¹³ Znakomite uwagi na temat tych własności znajdują się w rozprawie Ryszarda Nycza *Tajemnica „okaleczonej poezji”*. Pisząc o traumatologii, badacz zauważa: „[...] twórczość Różewicza w swej istotnej części żywi się urazami (bez względu na to, czy są one wynikiem wydarzeń historii powszechnej czy intymnej, osobistej); najlepsze zaś jego utwory zawdzięczają swą niezwykłą siłę i skuteczność oddziaływania transpozycji zasad urazowej struktury na zasady własnej poetyki” (R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 202).

¹⁴ Patrz: J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 195–196.

¹⁵ O nieoczekiwanych skutkach wczesnego uznania i lawinowej popularności Różewicza pisał m.in. T. Drewnowski w książce *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990. Omawiając moment „uklasyfikowania” poety, przywołuje wypowiedzi Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego; obaj krytycy wskazywali na osiągnięcie przez tę poezję „dość pełnej jej całkowitej dojrzałości” (Wyka, 1958 r.), Kwiatkowski w 1959 r. pisał o „zastęgnięciu we własnych konwencjach” i stworzeniu „wbrew sobie jednej z najliczniejszych szkół epigonów” (za: T. Drewnowski, *Walka...*, s. 123).

¹⁶ Patrz: Cz. Miłosz, *Różewicz* [w:] *idem, To*, Kraków 2000; Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.

go *byłoby żal*, wiersze ciemne i krystaliczne, wypełnione rozpaczą i bardzo oszczędne.

Idiom jest więc jednocześnie formą zysku i zapłaty: ratuje wiersz przed posądzeniem o „łopatologiczność”, a zarazem spycha go na pozycje innych, częstokroć kwestionowanych poetyckich wytworów. Normalizuje jego sytuację jako stanu czy kształtu języka, twórcy zaś nadaje status... normalnego (nienormalnego?) poety.

W *Kup kota w worku* (2008) znajduje się interesujący wiersz zatytułowany *Normalny poeta*, który mimo iż wydaje się charakterystyczną dla Różewicza reprzyżą elementów znanych z jego wcześniejszych autoportretów, to jednak uwyrażnia trop prowadzący ku zrozumieniu jego światopoglądu.

Utwór zaczyna się od udawanego zakłopotania własną prostolinijnością, zgoła przeciętnością, które szybko zmienia się w konfuzję spowodowaną przez poetyckie *theatrum*. Po jednej stronie poeta jak niepoeta, po drugiej – poeta przebrany za arcypoetę: „czasem niepokoję się tym / że jestem taki zwyczajny [...] już czas wykreować siebie / poetyckiego malowniczego szalonego / (trochę) schizofrenika trochę kochającego”. Autoironia jest oczywiście symulowana, ironia zaś niewątpliwa, tym bardziej że ten ktoś „zwyczajny”, przywiązany do rytmu dnia, z wyglądu niekojarzący się z artystą, porusza się w paradygmatycznym szyku wszelkiej twórczej egzystencji, pomiędzy śmiercią, tekstem i życiem, kontemplacją, pracą i działaniem, pośród konkurujących z sobą, lecz pogodzonych, właśnie w „zwyczajnym” poecie, spraw pierwszych, najważniejszych: „przez chwilę myślę o śmierci / poprawiam jakiś wiersz / potem zanurzam się / w życiu”. I kto tu jest poetą, artychą, obnoszący się ze swą pawią osobowością, czy ktoś wcale nie „zwyczajny”, gdyż zredukowany do rzeczy istotnych?

Za tym fragmentem stoi opozycja tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, istoty i pozorów, bycia świadomego i posiadania. Jej nieskomplikowana, a nawet upraszczająca natura przeważa również w części przedostatniej, przeciwstawiającej znaki upływu czasu („wieczorem zdzieram / kolejną kartkę z kalendarza”) i konsumpcji („na odwrocie kartki / jest przepis na kotlety”), lecz nie przeszkodziła rozwinąć się wierszowi w sposób znacznie ciekawszy w samej końcówce, w której pod ciśnieniem wszechwładnej nieistotności opozycje się rozpadają: „i widzę (ze zdziwieniem) / że wiersze moich znakomitych / kolegów (i koleżanek) / stają się powoli podobne / do moich wierszy / a moje stare wiersze / są podobne do / ich nowych wierszy”.

Kamila Gieba w szkicu na temat tego wiersza wysuwa hipotezę, iż „w rzeczywistości podmiot sytuuje siebie ponad współczesnymi mu poetami, a swojej twórczości nadaje rangę prototypu, wzorca podejmowanego w poezji najnowszej”¹⁷. Nie podzielałam tej opinii, zdecydowanie silniejszy akcent

¹⁷ K. Gieba, „Czasem niepokoję się tym że jestem taki zwyczajny”. *O paradoksach Różewiczowskiego myślenia na temat poety i poezji (na przykładzie utworu „Normalny poeta”)* [w:] *Ewangelia odrzuconego. W 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 282.

wolę postawić na „podobieństwie” wierszy, nowych do nowych, starych do nowych, „cudzych” i „własnych”. Należałoby zapewne powrócić do omówień aleatoryczności (poetyki fragmentu) oraz recyklingowości (swobodnego mimetyzmu formalnego), które specyficznie, w ostatecznym rachunku negatywnie wyróżniają Różewicza. Prototypowość, jeśli o niej mówić, dotyczy znikania wiersza, faktycznie zapowiedzianego we wczesnym dorobku poety, co wszakże – ponieważ „prototyp” jest intelektualną matrycą końca, homogenizacji, unicestwienia podmiotowej różnicy – trudno uznać za walor i powód do wywyższenia nad innych. To podobieństwo jest skutkiem braku idiomu, a ów brak – skutkiem braku rzeczywistości. Rozbicie opozycji nie prowadzi do większego zróżnicowania, na odwrót – odcina drogę artykulacji indywidualnego doświadczenia, stając się punktem kulminacyjnym modernistycznego dramatu tożsamości¹⁸.

3.

Paradoks Różewicza polega więc na tym, że musi – w tym samym czasie – konstruować i rujnować swą poetycką niepowtarzalność. Z jednej strony należy ona do zasobu najważniejszych znaków identyfikujących poezję, ale z drugiej – jej pożądanie czyni z niej siedlisko próżności, lekkości, nieważkości, chorą ambicję wszystkich piszących, fetysz. Jak być i nie być poetą, oto Różewiczowskie pytanie.

¹⁸ Bardzo ciekawie przestawia tę sprawę Wojciech Browarny w nieopublikowanej jeszcze książce *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*. Znajduje się w niej – oparty na analizie prozy – opis jednego z Różewiczowskich paradoksów, polegającego na tym, że twórca, szczególnie ostro dostrzegający silne znamiona rozpadu człowieka w rzeczywistości pokruszonych, reszkowych idei i wartości, jednocześnie kształtuje swój silny profil, dba o charakterystyczne właściwości pisarskiego głosu, wewnętrzną spójność przekonań oraz nadaje swemu dziełu cechy bardzo osobiste. Nie dąży tym samym do przeciwstawienia podmiotowości własnej brakowi podmiotowości wokół, nie wywyższa świadomości artysty ponad nieświadomy siebie świat. Siła Różewicza nie jest kontrapunktem ogólnego kryzysu, lecz – jako gest, retoryczny, o dużych walorach poznawczych, motywowany moralnie – tylko jednym ze sposobów ukazania go. Podobnie jak słabość czy nieomal nieobecność podmiotu w niektórych utworach. Pisarz, według Różewicza – można rzec – jest głęboko wpłątany w świat, będąc zarazem czynnikiem sprawczym ujawniania się tego świata przed nim samym i czytelnikiem.

Tomasz Kunz

Uniwersytet Jagielloński

Różewicz. Nekrografie

Abstract

Różewicz. Necrographies

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ *Ibidem*, s. 44.

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

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

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

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

¹¹ *Ibidem*.

¹² L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 52.

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

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

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

¹⁴ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 79.

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

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

¹⁷ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 113.

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

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

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

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

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

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 85.

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

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

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

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

moja dziewczyna
nuci piosenkę
o białych różach

pomordowani
z krzywym uśmiechem
zachichotali

[...]

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

mojej dziewczynie
dom rozwalają
pomordowani
(VII, 86)

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

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

²⁵ L.-V. Thomas, *Trup...*, s. 85.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ Por. wiersz *bez* (IX, 254).

³¹ Zob. też Ef 2:5 i Kol 2:13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hanna Marciniak

Uniwersytet Karola
w Pradze

Wizualna przestrzeń
postpamięci. Poetyka
sekundarnego świadectwa
w *nożyku profesora*
Tadeusza Różewicza¹

Abstract

The visual space of postmemory. The poetics of secondary testimony in Tadeusz Różewicz's *nożyk profesora* (*professor's little knife*)

This essay discusses the problem of postmemory and secondary testimony, including their visual and textual manifestations in Tadeusz Różewicz's late poem *nożyk profesora* (2001). The essay deals with theoretical background of the concept of postmemory (according to Marianne Hirsch and Dori Laub) in its psychoanalytical and aesthetical aspects. It focuses on the experimental style and composition of Różewicz's poem which combines visual (3 photographs) and textual (or, more precise, intertextual) means of expression to articulate a multilayered and polyphonic secondary Holocaust testimony.

Słowa kluczowe: Różewicz Tadeusz, świadectwo, postpamięć, Holocaust, empatia, fotografia

Keywords: Różewicz Tadeusz, testimony, postmemory, Holocaust, empathy, photography

¹ Artykuł powstał w ramach projektu grantowego nr 585912 Grantové agentury Univerzity Karlovy v Praze.

Artykuł poświęcony jest odczytaniu poematu Tadeusza Różewicza *nożyk profesora* (2001) w kontekście dyskusji na temat etycznych aspektów (nie) artystycznej (nie)przedstawialności Zagłady oraz fenomenu postpamięci i sekundarnego świadectwa². Różewiczowski poemat – niezależnie od tego, czy odczytujemy go w perspektywie ewolucji twórczości autora (jak proponuje Aleksandra Ubertowska)³, czy też na tle przemian zachodzących w literaturze postholokaustowej, w różny sposób czerpiącej z poetyki testimonialnej – zdaje się potwierdzać diagnozę Dominicka LaCapry, że z fenomenem postpamięci ściśle wiąże się eksperymentalny i performatywny status tekstów literackich, „odgrywających”⁴ świadectwo.

W literaturze i sztuce obserwuje się od niedawna wzrost znaczenia praktyki, którą można znaleźć zwłaszcza we wcześniejszej sztuce świadectwa; chodzi mianowicie o eksperymentalne, fascynujące i ryzykowne symboliczne imitowanie traumy. W efekcie powstaje coś, co można nazwać strumatywowanym lub post-

² Ustalony w literaturze przedmiotu termin *secondary witness* tłumacząc jako świadectwo „sekundarne”, a nie „wtórne”, ze względu na negatywną konotację, jaką słowo „wtórny” ma w języku polskim. Ujmując rzecz w największym skrócie, chodzi mi tu o świadectwo niebezpośrednie, podawane przez osobę, która sama nie wzięła udziału w wydarzeniu, o którym zaświadcza. Dori Laub precyzuje ów sekundarny poziom świadectwa jako „poziom bycia świadkiem świadectw innych oraz poziom bycia świadkiem samego procesu bycia świadkiem” (D. Laub, *Zdarzenie bez świadków: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 118). W badaniach nad niebezpośrednim świadectwem stosowane są również takie pojęcia, jak *intellectual witness* (Geoffrey Hartman), *vicarious witness* (Froma Zeitlin) czy *received history* (James Young). Terminy te dookreślam w dalszej części tekstu, dookreślając również związek między sekundarnym świadectwem a postpamięcią.

³ Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, glos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

⁴ Pojęcie „odgrywania” rozumieć tu możemy dwojako. Z jednej strony chodzić może o psychoanalitycznie rozumiane odgrywanie traumy (*acting out*), polegające na powtarzaniu jej symptomów. „Procedurę tę można traktować jako formę kompulsywnego, dyskursywnego powtarzania zdarzeń, która pozostaje w nieokreślonej relacji do rytualizacji czy magicznej wypowiedzi” (D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 178). Jak zauważa LaCapra, odgrywanie nie musi być przeciwstawiane przepracowywaniu i traktowane jako prosta, niekrytyczna odpowiedź na traumę, która może zaledwie otwierać możliwość przepracowania. Zamiast owej binarnej koncepcji proponuje on ujmować odgrywanie w perspektywie performatywnej, zgodnie z którą jest ono nierozłącznie powiązane z przepracowaniem (zob. *idem, Representing Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca–New York 1994; J. Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005). Z drugiej strony, akcent padać może na wielokrotnie podkreślany przez badaczy (m.in. Dorigo Lauba czy Shoshanę Felman), performatywny aspekt świadectwa, które jest nie tyle tekstem, ile gestem, inscenizacją. Geoffrey Hartman, odróżniając pamięć narracyjną od pamięci traumatycznej, wskazuje, że ta ostatnia wiąże się z własną przetrzeźnieniem „sekundarnej wyobraźni, w której do doświadczenia afektywnego nie odsyła się, lecz uaktywnia je czy też w pewnym sensie wystawia” (Zob. G. Hartman, *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington 1996). Ujmując rzecz w skrócie, w przypadku sekundarnego świadectwa performatywność można zatem rozumieć jako swego rodzaju odgrywanie lub wystawianie traumy, które niesie z sobą – na co zwracał uwagę Hartman – ryzyko powtórnej traumatyzacji.

traumatycznym pisarstwem czy nadawaniem znaczeń. To wyraźnie performatywne pisarstwo wydaje się medium zaświadczenia, odgrywania i do pewnego stopnia przepracowywania traumy, czy to doświadczonej osobiście, przekazanej przez bliższych, czy odczuwanej w szerszym społecznym i kulturowym otoczeniu⁵.

Jak dowodzi Aleksandra Ubertowska, analogiczna sytuacja powstała w literaturze polskiej; przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wyznacza jej zdaniem „cezurę, która znalazła swój wyraz w poszukiwaniu nowych form opisu tego doświadczenia”⁶. Dominująca dotychczas poetyka doświadczenia ewoluuje w kierunku literatury bardziej eksperymentalnej z punktu widzenia formy oraz w pewnym sensie „odważniejszej” w perspektywie etycznej. Etyczne wyzwanie stosowności – które jednak, paradoksalnie, u podstaw odwołuje się do kategorii *stricte* estetycznej⁷ – swoje źródło znajduje w przekonaniu o niewyraźności czy też nieprzedstawialności radykalnej negatywności nie-doświadczenia, jakim była Zagłada. Przeświadczenie to nabierało różnych dyskursywnych kształtów, począwszy od słynnego Adornowskiego „zakazu obrazów”⁸, poprzez ikonoklastyczną postawę Claude’a Lanzmanna, teoretycznie uzasadnianą przez takich badaczy, jak Gérard Wajcman czy Jean-Luc Nancy⁹, aż po – jak to określa Hayden White – zmienną dla pewnych skrajnych postaci teorii świadectwa (jak choćby u Berela Langa) „ideologię realizmu”. Zgodnie z ową ideologią

[...] artystyczne, poetyckie i literackie potraktowanie rzeczywistych wydarzeń konstytuuje rodzaj pomyłki kategorialnej. [...] Od artystycznego potraktowania wydarzeń Holocaustu oczekuje się, że będzie je ono „estetyzować” lub wciśnie techniki poety czy artysty pomiędzy świadka i rzeczy, o których mówi. Język poetycki uważany jest ze swej natury za zaciemniający¹⁰.

⁵ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 177–178.

⁶ A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma...*, 2007, s. 126.

⁷ Zob. F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żaloba i melancholia* [w:] *idem, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 403.

⁸ Więcej o niejednoznacznym stosunku Adorna do „tworzenia poezji po Oświęcimiu” – zob. A. Ubertowska, *op.cit.*, s. 32–38. „[...] Adorno nie opowiada się w sposób jednoznaczny po stronie pisarstwa dokumentalnego czy też literatury świadectwa, a więc form reprezentacji operujących kryterium «referencjalnej wiarygodności», przynajmniej na poziomie twórczych deklaracji. [...] intencją autora Dialektyki negatywnej nie było ustanowienie nowego paradygmatu estetycznego, ale raczej rozmontowanie uwarunkowań, umożliwiających zaistnienie poetyki normatywnej. Interesuje go uchYLENIE systemu, rozchwianie tradycyjnych typologii estetycznych i wynikający z tego nakaz pisania w rozsunięciu, powstałym na skutek tego konsekwentnego, choć nieukładającego się w żadną metodę, podważania warunków wstępnych literatury. Literatura powinna niejako powtórzyć proces destrukcji, jaki dokonał się w historii i w zniszczonych przesłankach, w zgruchotanych fundamentach poszukiwać zalążków nowych form, naznaczonych w jakiś sposób pamięcią o Auschwitz” (*ibidem*, 36–37).

⁹ Zob. J.-L. Nancy, *Forbidden representation* [w:] *idem, The Ground of the Image*, przeł. J. Fort, New York 2005.

¹⁰ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 217–218 (przekład nieznacznie zmieniony).

Owej „ideologii realizmu” podlegała również wczesna twórczość Różewicza. Jego metapoetyckie deklaracje zdawały się czerpać z utopii „czystego języka”, przezroczywej reprezentacji, która nie przykuwa uwagi do siebie samej, lecz daje bezpośredni wgląd w to, co reprezentowane. W eseju *Do źródeł* czytamy:

Dla mnie twórczość poetycka to było działanie, a nie pisanie ładnych wierszy. Nie wiersze, ale fakty. [...] Dlatego, mimo pilnego praktykowania u mistrzów słowa, nigdy mnie nie interesowały tzw. szkoły poetyckie oraz ich jarmarki i przetargi dotyczące wersyfikacji, metafory... [...] Nie znaczy to, że wśród moich utworów nie ma wierszy, które miały dostarczyć odbiorcy „przeżyć estetycznych”. Takie utwory są. Uważałem je za ćwiczenia, „palcówki”, niezbędne, aby nabrać wprawy. Te ćwiczenia, zabiegi techniczne przydały się przy tworzeniu prawdziwych wierszy, tych, co miały zupełnie inny cel niż wywołanie przeżycia estetycznego. Ich celem było wywołanie „wstrząsu”, poruszenia¹¹.

Już w stosowanych przez poetę określeniach („fakty”, „nagie wiersze”, „prawdziwe wiersze”, „mówienie wprost) manifestuje się – dość niezwykle na tle nowoczesnego rozumienia języka i literatury – postrzeganie problemu reprezentacji, której celem jest osiągnięcie statusu dokumentu. Wielokrotnie udowodniano (m.in. Tomasz Kunz, Andrzej Skrendo), że Różewiczowska poetologia ma charakter ideologii estetycznej (w rozumieniu De Mana) i już na poziomie teoretycznych deklaracji dochodzi w niej do chiazmu, czyli sprzeczności między płaszczyzną semiotyczną a retoryczną¹². Towarzyszy temu sformułowane eksplicytnie, w patetyczny sposób, przeświadczenie o niewystarczalności i bezradności poezji oraz niemożności i niechęci pisania. W *nożyku profesora* owo dramatyczne rozdarcie między poetyką postulowaną a poetyką immanentną usunięte zostaje na rzecz przekonania o konieczności pamiętania i przedstawienia czegoś, co przejawia się tylko jako symptom, zaburzenie spójnego dyskursu i porządku codzienności. Skutkuje to próbami wynalezienia możliwie najmniej symbolicznego kodu reprezentacji, które, co postaram się ukazać, polegają przede wszystkim na substytucji językowego opisu przez fotografię, odwołującą się do afektywnej pamięci wizualnej. Przedstawienie zostaje tu zdestabilizowane również na skutek przemieszania poziomów czasowych – co daje efekt anachronizmu w rozumieniu Georges’a Didi-Hubermana, który określa go jako „montaż heterogenicznych czasów”¹³ – a także zniweczenia efektu realności poprzez tekstowy montaż fragmentów odnoszących się do różnego poziomu referencji.

¹¹ T. Różewicz, *Do źródeł* [w:] *idem, Proza 3. Utwory zebrane*, Wrocław 2004, s. 146.

¹² Na temat chiazmu zob. P. De Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004.

¹³ Zob. G. Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000. Dalej odwołuję się do czeskiego przekładu: *Před časem*, przeł. M. Hybler, Praha 2008.

Warto już w tym miejscu dookreślić pojęcie postpamięci, którym posługuję się w artykule. Dla koncepcji tej, wprowadzonej do badań nad Shoah przez Marianne Hirsch w książce *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) istotne są dwa aspekty: czasowy i pokoleniowy oraz przedstawieniowy. W perspektywie czasowej postpamięć oznacza pamięć generacyjnie zapośredniczoną i w pewien sposób fantazmatyczną – „pamiętamy” wydarzenia, które nie zostały przez nas osobiście przeżyte, stanowią jednak integralny składnik naszej tożsamości. Hirsch opiera się na wprowadzonym przez Evę Hoffman rozróżnieniu na postpamięć afiliacyjną (*affiliative postmemory*), która ma charakter międzypokoleniowy i horyzontalny, opiera się na „strukturach zapośredniczenia, które są przyswajalne, dostępne i wystarczająco zobowiązujące, aby towarzyszyć większej społeczności w organicznej sieci przekazywania”¹⁴, a postpamięcią rodową czy też dziedziczną (*familial postmemory*), która przekazywana jest w ramach rodziny i rodzinnej pamięci. Problem przekazywania czy też przenoszenia zbliża nas do kwestii przedstawienia oraz nośników postpamięci. Pisząc o postpamięci w kontekście Różewiczowskiego poematu, szczególną uwagę pragnę zwrócić właśnie na aspekt medializacji przeszłości. W *nożyku profesora* mamy do czynienia z pamięcią Holocaustu (niedoświadczonego bezpośrednio przez autora, jednak stanowiącego dlań determinujące doświadczenie generacyjne oraz kulturowe) wielokrotnie przefiltrowaną i zapośredniczoną przez media reprezentacji. Najistotniejszym z nich wydaje się właśnie fotografia.

Poemat w pierwodruku sygnowany jest datami 1950–2001. W części IV poematu, zatytułowanej *Odkrycie nożyka*, czytamy: „zobaczyłem go pierwszy raz / na biurku Profesora / tak gdzieś w połowie wieku XX”¹⁵. Datowanie tekstów to nie tylko jedna z częstych Różewiczowskich sygnatur (w rozumieniu Derridy), czyli śladów empiryczności w tekście, umiejscowionych na jego obrzeżu, strategii zaburzania granic między autorem a podmiotem poetyckim. Jak dowodzi Robert Eaglestone, to również jedna z podstawowych konwencji literatury świadectwa¹⁶. Przywoływane wydarzenia nie ograniczają się jednak do wyznaczonej za pomocą dat płaszczyzny czasowej; pierwsza i piąta część poematu, dla których wspólny jest motyw fantazmatycznego pociągu, wykraczają wstecz poza nakreślone ramy. Przyjrzyjmy się dokładniej konstrukcji narracyjnej obu części.

¹⁴ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, s. 36. Zob. również: E. Hoffman, *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*, London 2005.

¹⁵ T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław 2002, s. 18. Dalsze cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

¹⁶ Zob. R. Eaglestone, *Identyfikacja i świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

pociąg towarowy
 wagony bydłące
 bardzo długi skład

idzie przez pola i lasy
 przez zielone łąki
 idzie po trawach i ziołach
 tak cicho że słycać brzęk pszczoł
 idzie przez chmury
 przez złote jaskry
 kaczeńce dzwonki
 niezapominajki
 Vergissmeinnicht

ten pociąg
 nie odjedzie z mojej pamięci

odlatuje piękniejąc w świetle
 przebudzonej wiosny

(s. 5–6)

Na skutek zastosowania we fragmencie czasu teraźniejszego, trzykrotnego powtórzenia czasownika, paralelizmów i wyliczeń obraz ten staje się płynny, zarówno w sensie ontologicznej nieokreśloności, jak i temporalnej ciągłości. Pociąg – drugi obok tytułowego nożyka spośród najistotniejszych motywów utworu – jest tu treścią pracy pamięci, obiektem reminiscencji. Ostatnia z zacytowanych strof zaskakiwać może na tle następujących po niej wersów; nostalgiczno-nastrojowa stylizacja to znamieny dla późnej twórczości Różewicza gest estetycznej prowokacji, do którego jeszcze powrócę. Następna strofa to już bowiem nawiązanie do konkretnego pociągu – „złotego pociągu z Budapesztu”, którym pod koniec wojny wywieziono do obozów Zagłady węgierskich Żydów. Za chwilę wspomnienie to materializuje się w postaci ekspresu „Inter Regnum – pociągu do Berlina”, a następnie przybiera kształt obiektu czysto tekstualnego (aluzja do Przybosiowego „w głąb las”, nawiązanie do Norwidowskiej figury czasoprzestrzennej z *Vade-mecum*, mostu spinającego przeszłość z teraźniejszością i przyszłością). Pociąg z Różewiczowskiego poematu to również jeden z toposów literatury i sztuki holokaustowej; z najsłynniejszych przypomnijmy tu choćby teksty Zofii Nałkowskiej czy Idy Fink, malarstwo Alfreda Aberdama i Mordechaja Arдона¹⁷.

Wydaje się, że siła oddziaływania *Pociągów* wynika właśnie z umiejętnego balansowania między czytelniczymi schematami odbioru (swoiste *decorum* świadectwa: styl faktograficzny, rzeczowość, stylistyczna surowość) a „niestosownością” nostalgicznej konwencji przedstawiania; pęknięcia pojawiają się jednak również na poziomie retoryki.

¹⁷ Zob. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001.

młoda kobieta
z chorągiewką w ręce
daje znaki
i ginie
w niepamięci

(s. 6)

wysiadamy w Treblince
wie Pan umieram z głodu
naprawdę umieram
jestem taka głodna
że zjadłabym konia z kopytami
albo marchewkę
brukiew
głęb kapuściany

(s. 24–25)

Dzięki charakterystycznej dla Różewicza dekonstrukcji językowych klisz (stosowanej przez poetę konsekwentnie od pierwszego tomu, przypomnijmy choćby wiersz *Księżyc świeci*) pozornie niewinne frazeologizmy (ginać w niepamięci, umierać z głodu, zjeść konia z kopytami) ukazują swój niepokojący, dosłowny rewers. Istotnym motywem wydaje się w tym kontekście postać „Dziewczyny”, „Róży z Radomska”, która poprzez sieć aluzji (przede wszystkim do *Róży* z tomu *Niepokój*) odsyła do wczesnej twórczości poety. W *Róży* czytamy: „Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny [...] // Ogrodnik troskliwie krzew pielęgnuje / ocalony ojciec szaleje [...] // Dzisiaj róża rozkwitła w ogrodzie / pamięć żywych umarła i wiara”¹⁸. W *Nożyku* zaś: „czy to już Treblinka / pyta mnie młoda / w pełnej wiośnie lat / Dziewczyna [...] // «zwałem ją Różą / iż trzeba było nazwać / więc jest nazwana» / jak miała na imię / nie pamiętam” (s. 23–24). A następnie: „pani pozwoli że się przedstawię / mam na imię Tadeusz / a ja Róża...” (s. 24). Motyw nazywania rzeczy, nadawania im nowych, właściwych imion – który pozostawał kluczowy dla wczesnej Różewiczowskiej koncepcji odrodzenia zdewaluowanego języka poetyckiego po katastrofie, przez co wpisuje się ona w nurt nowoczesnej utopii czystego języka¹⁹ – sprowadzony zostaje zatem do codziennej, „banalnej” sytuacji przedstawiania się sobie nieznanym w pociągu. *Nożyk profesora* sytuuje się między anomią a logoreą, niemożnością i niechęcią poszukiwania „właściwego” słowa a erupcją komunikacyjnych „form gotowych”. Do problemu anomii przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Jak trafnie zauważa Aleksandra Ubertowska, sieć wspomnianych przed chwilą autoaluzji buduje sobowtórową tożsamość podmiotu opartą na identyfikacji.

Liryczna scena w pociągu nosiłaby więc znamiona traumatycznego spotkania z wewnątrztekstowym „alter ego” i zarazem konfrontacji z niespełnionym wariantem własnego losu. Dramaturgię tego spotkania wzmacnia wewnętrznie sprzeczny gest sugestii tożsamości i zamazania, zatarcia linii identyfikacyjnej, która wpraw-

¹⁸ T. Różewicz, *Róża* [w:] *idem, Poezja I. Utwory zebrane*, t. VII, Wrocław 2005, s. 7.

¹⁹ Piszę o tym w książce *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosa*, Kraków 2009.

dzie często bywa stosowana w ramach różnych form piśmiennictwa autobiograficznego, tutaj jednak uzyskuje szczególne znaczenie²⁰.

Motyw sobowtóra odczytywać tu można w perspektywie psychoanalitycznej – jako niesamowite. Według Freuda, w relacji sobowtórowej wobec „ja” znajdować się może instancja „nad-ja”, co prowadzi do wewnętrznego rozszczepienia podmiotu, równie dobrze jednak „mogą to być wszystkie pozostałe możliwości ukształtowania losu, których chce się uchwycić fantazja”²¹. Kryptogramy alternatywnych tożsamości obecne są w twórczości Różewicza od dawna, na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście jego relacja z Kafką i Celanem, dla której znamienity jest ambiwalentny gest maskowania i odkrywania, mylenia tropów tożsamościowych²². Wydaje się, że mamy tu do czynienia z identyfikacją, którą za Kają Silverman nazywam heteropatyczną; polega ona na wykroczeniu poza granice „ja”, podjęciu ryzyka identyfikacji z innym jako innym, zamiast przyswajania go i przepisywania jego tożsamości według własnych parametrów (identyfikacja idiopatyczna)²³.

Kluczowe dla zrozumienia zjawiska identyfikacji wydaje się pojęcie empatii, które Jill Bennett w książce *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* formułuje następująco:

Empatia w tym kontekście oznacza coś więcej niż podzielenie afektywnego doświadczenia czy też rozpoznanie czyjegoś doświadczenia jako podobnego do tego własnego; chodzi o sposób myślenia, który osiąga się, kiedy jednostka pozwala gwałtowności afektywnego doświadczenia rzeczywiście wpłynąć na własne myślenie. Z tego względu artysta nie tylko *opisuje* wewnętrzne doświadczenie, lecz pozwala owemu doświadczeniu zaczepić się powtórnie w świecie w sposób, który może wpłynąć na rozumienie zarówno charakteru relacji z innymi, jak i politycznego charakteru przemocy i bólu²⁴.

Nie chodzi zatem o przyswojenie i pełne zasymilowanie cudzego doświadczenia, lecz o rodzaj intruzji, w trakcie której dochodzi do naruszenia czy

²⁰ A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, glos...*, s. 139.

²¹ S. Freud, *Niesamowite* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 248.

²² Pisała o tym wyczerpująco Aleksandra Ubertowska w książce *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.

²³ K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York 1996, s. 23–24. Silverman odwołuje się tu do teorii identyfikacji autorstwa Jacques’a Lacana, Henriego Wallona, Sigmunda Freuda oraz Maxa Schelera. Freudowskiej identyfikacji inkorporacyjnej, opisywanej za pomocą kanibalistycznej metafory jako asymilacja przez pożarcie innego (symbolicznego Ojca), przeciwstawia koncepcję ekskorporacyjną, w której „wizualne imago pozostaje uparcie zewnętrzne”, niczym lustrzany obraz, zakłócając iluzję scalenia i obecności „ja”. Warto zauważyć, że koncepcja Silverman cieszy się wielkim powodzeniem wśród badaczy fenomenu empatii oraz postpamięci; odwołują się do niej m.in. Marianne Hirsch (zob. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012) oraz Jill Bennett (*Empathic Vision...*).

²⁴ J. Bennett, *Empathic Vision...*, s. 56.

nawet rozbicia tożsamości tego, kto owo doświadczenie „odbiera”. Dominick LaCapra definiuje empatię jako reakcję odmienną od włączającej czy projekcyjnej identyfikacji, która „wydobywa «ja» z niego samego i kieruje je ku innemu, bez ograniczania czy osławiania odmienności czy różnicy. W tym sensie nie jest ona projektowaniem na innego tego, czego się doświadczyło, ale pozostaje bardziej «ekstazyjna»”²⁵. Dla autora *Writing History, Writing Trauma* nienarcystyczna, nietraktowana instrumentalnie empatia stanowi również gwarancję możliwości i skuteczności aktu zaświadczenia, w tym świadectwa drugiego stopnia.

Postać „Dziewczyny” pojawia się w tomie raz jeszcze. Na stronie tytułowej *nożyka profesora* umieszczona została fotografia przedstawiająca „martwą więźniarkę obozu koncentracyjnego” (informacja z noty edytorskiej). Zdjęcie to, wyretuszowane i stylizowane w nostalgicznej konwencji na sepiową fotografię z początku wieku, kojarzyć się może nawet z artystycznym aktem kobiecym²⁶. Podejmując grę z silnie obecnym w ikonografii sztuki europejskiej toposem „pięknego trupa”, Różewicz demaskuje estetyzujące konwencje, klisze i rekwizyty reprezentacji śmierci oraz własne w nie uwikłanie. Prowokacyjny artyzm tej fotografii wydaje się zadaniem czytelnikowi na wstępie pytaniem o osobiste etyczne przyzwolenie (lub jego brak) na dany sposób przedstawiania Zagłady. Uświadamiając odbiorcy niemożliwość pozostania neutralnym i nieporuszoną dzięki ukryciu własnej tożsamości, uruchamia on mechanizm czytelniczej empatii.

Zdaniem Marianne Hirsch, przed fotografią holokaustową stoi szczególne zadanie utrzymania nieprzekraczalnego dystansu między przeszłością a teraźniejszością – który fotografia jako medium pamięci zdaje się często zacierać, ukazując przeszłość jako „wielowarstwową teraźniejszość” – a tym samym uniknięcia projekcyjnej, idiosyncrasyjnej identyfikacji odbiorcy z tym, co przedstawione.

Holokaustowe fotografie, pozostałości i ruiny zniszczonej kultury, którym wartość nadaje wpisana w nie monumentalna strata, z pewnością mają zdolność utrzymywania swej radykalnej inności. Fragmentaryczne źródła i elementy pracy postpamięci afirmują przeszłość, jej „bycie tam” i – w swej płaskiej dwuwymiarowości – sygnalizują jej nieprzekraczalne oddalenie. [...] Wyzwaniem dla artystów postpamięci jest właśnie znalezienie równowagi, która pozwala widzowi wejść w obraz, wyobrazić sobie katastrofę, lecz nie pozwala mu na nadmiernie zawłasz-

²⁵ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 102.

²⁶ Mówił o tym Marek Zaleski w dyskusji na temat *nożyka profesora*, oceniając kompozycję tomu jako „estetyczną nekrofiliję” oraz niepokojącą i perwersyjną „estetyzację śmierci”. Sąd krytyka daleki jest jednak od moralnego potępienia; według niego, „jest w tym próba zwrócenia uwagi na dwuznaczność podejmowania tematu jako tematu artystycznego właśnie. [...] Mamy tu do czynienia z próbą przepracowania tego tematu, taką, która artystom każe ciągle pamiętać, że podejmując temat, budząc litość, zgrozę, solidarność z ofiarą, nie mogą sprzeniewierzyć się sobie jednocześnie jako artyści. Są więc wielorako wodzeni na pokuszenie” (*Jak wysławiać sekcję zwłok?* „Rs Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 80).

czającą identyfikację, na skutek której zanika dystans i która wytwarza zbyt łatwo osiągalny dostęp do owej przeszłości²⁷.

Ów balans między identyfikacją a empatią jest o tyle trudniejszy do utrzymania, że mamy tu do czynienia z reprezentacją wizualną, która ewokuje pamięć zmysłową i afektywną w dużo większym stopniu niż przedstawienie dyskursywne czy narracyjne. Jak twierdzi przywoływana już Jill Bennett,

[...] obrazy mają zdolność zwracania się do własnej pamięci cielesnej odbiorcy: dotykania widza, który raczej odczuwa niż po prostu widzi wydarzenie, wpisane w obraz poprzez proces afektywnego zarażenia. [...] Dlatego cielesna odpowiedź poprzedza inskrypcję narracji, moralnych odczuć czy empatii²⁸.

Pamięć zmysłowa opiera się więc w pewnym sensie historyzacji, konserwuje doświadczenie afektywne jako takie, dając iluzję jego teraźniejszej obecności. Poetyka pamięci zmysłowej jest raczej transaktywna (zakłada „nie tyle mówienie o, ile mówienie z wewnątrz pewnej pamięci lub doświadczenia”²⁹, ewokując w widzu podobny afekt), niż komunikacyjna czy reprezentująca.

W *nożyku profesora* owa funkcja uobecniająca nadana zostaje przede wszystkim fotografii widniejącej na okładce tomu. Chodzi o tytułowy nożyk. Część czwarta poematu to nieudana i nieudolna próba uchwycenia jego fenomenu; deskrypcja ma tu charakter czysto negatywny, zaś językowa referencja wciąż się oddala.

[...]
zobaczyłem go pierwszy raz
na biurku Profesora
tak gdzieś w połowie wieku XX

dziwny nożyk – pomyślałem –

ani to nóż do cięcia papieru
ani do obierania (strugania) kartofli
ani do ryby ani do mięsa

leżał między Matejką i Rodakowskim
między Kantorem Jaremianką i Sternem
między kartkami papieru
między Aliną Szapocznikow
Brzozowskim („Tadziem”, „Taziem”)
i Nowosielskim między

²⁷ M. Hirsch, *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy* [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, London–Hanover 1999, s. 10.

²⁸ J. Bennett, *Empathic Vision...*, s. 36.

²⁹ *Ibidem*, s. 38.

referatami i „fiszkami”
 „dziwny nożyk” pomyślałem
 wziąłem go do ręki
 odłożyłem na miejsce

[...]
 minęło znów dwadzieścia lat

„dziwny nożyk” pomyślałem
 leżał między książką o kubizmie
 i końcem krytyki
 pewnie otwiera nim koperty
 a w obozie
 obierał kartofle
 albo się golił
 [...]

(np 18–19)

Trzykrotne powtórzenie epitetu „dziwny” zdaje się sugerować niesamowitość przedmiotu w rozumieniu Freudowskim: „niesamowite jest czymś, co samowicie-swojskie, czymś, co doznało wyparcia i powróciło zeń”³⁰. Traumatyczna resztką, przedmiot ocalały z katastrofy nie daje się opisać ani poprzez swą funkcję („ani to nóż do cięcia papieru / ani do obierania (strugania) kartofli / ani do ryby ani do mięsa”), ani poprzez deskrypcję materialnych właściwości (nie dowiadujemy się o nim nic poza tym, że jest „dziwny”). Opis gubi się w ostentacyjnie byle jakiej gadaninie o gotowaniu jajek, chlebie z masłem i herbacie, w banale dnia codziennego³¹, które składają się na antypatetyczną konwencję „holokaustowej” poezji Różewicza. W miejsce niemożliwego symbolicznego opisu pojawia się zatem indeksalna fotografia.

Pisząc o indeksalności fotografii, nawiązując oczywiście do rozpoznań Rolanda Barthes’a z książki *La chambre claire*, gdzie indeksalność rozumie on jako niezaprzeczalność obecności przedstawionego przedmiotu oraz jej przedstawienie na podstawie materialnego śladu.

³⁰ S. Freud, *Niesamowite*, s. 256.

³¹ Dowartościowanie banału, zarówno językowego (frazologia), jak i tematycznego (realia i rekwizyty powszedniego życia), staje się od pewnego momentu stałą właściwością poetyki Różewicza i jego kreacji własnego wizerunku jako poety. We wczesnym eseju *Do źródła*, „banał” i prostota języka poetyckiego zostają pozytywnie waloryzowane przez skojarzenie z cnotami ewangelicznymi: „Mówienie «wprost» miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości” (T. Różewicz, *Do źródła*, s. 147). Wszystkie te refleksje (warto dodać także myśl Hannah Arendt o „banalności zła”) wydają się istotnym kontekstem dla wersów poematu, w których pojawiają się „pociągi towarowe / [...] / naładowane banalnym Złem / banalnym strachem / rozpaczą / banalnymi dziećmi kobietami / dziewczętami / w samej wiośnie życia // słyszycie ten krzyk / o jeden łyk / [...] / banalnej wody” (np 8). W tym kontekście warto przypomnieć również „Adornowski” wiersz Różewicza *Widziałem cudowne monstrum*.

Referent Fotografii nie jest tym samym, co referent innych systemów reprezentacji. Przez „referent” fotograficzny rozumiem nie rzecz *fakultatywnie* realną, do której odsyła obraz lub znak, lecz rzecz *realną w sposób konieczny*, tutaj, która stała przed obiektywem i bez której nie byłoby zdjęcia. Malarstwo może pozorować rzeczywistość, nie widząc jej. Język składa znaki, które niewątpliwie mają jakieś referenty, te jednak mogą być – i najczęściej również są – „chimerami”. W odróżnieniu od tych imitacji w przypadku fotografii nie mogą nigdy zaprzeczyć, że *ta rzecz tu była*³².

Epifanię owego „to było” określa Barthes mianem *punctum*, swego rodzaju pęknięcia obrazu. Z koncepcji tej Georges Didi-Huberman wywodzi pojęcie obrazu-rozdarcia, „które tworzy ujście dla ułamka rzeczywistości”³³, przeciwstawiane kategorii obrazu-zasłony, fetysza. Polemizując z wyznawcami ikonoklastycznego dyskursu nieprzedstawialności Shoah, którzy zarzucali mu swoisty wizualny fetyszyzm, kult obrazu na niekorzyść werbalnego świadectwa, Didi-Huberman broni fotografii jako materialnego śladu w archiwum, wizualnej resztki, która nie rości sobie pretensji do kompletności. W koncepcji Didi-Hubermanowskiej archiwum i świadectwo nie wykluczają się wzajemnie; archiwum nie jest „zwyczajnym «odbiciem» wydarzenia, ani też jego zwyczajnym «dowodem». Ponieważ zawsze powstaje przez nieustanne nakładanie, montaż z innymi archiwami”³⁴. Potencjał archiwum i świadectwa opiera się właśnie na ich „resztkowości” oraz heterogeniczności (zwłaszcza czasowej).

[...] gdy filozoficzna refleksja absolutyzuje tę niespójność i słabość właściwe świadectwu (w celu ich konceptualizacji), otrzymujemy konfiguracje, w których narracyjne nieczystości i wizualne resztki zostają zniszczone w celu zapewnienia „czystsze” i bardziej uniwersalnego pojęcia owych paradoksów. W rezultacie gardzimy tym, co w świadectwie najcenniejsze *mimo wszystkich* jego wad i niespójności – tj. tymi resztkami, tymi pozostałościami, gdzie wada jednocześnie jest (skoro pozostałość zakłada wcześniejsze zniszczenie) i sobie przeczy (skoro udaje jej się stawić opór i to zniszczenie przetrwać)³⁵.

Z jednej strony zatem fotografia stanowi dla reprezentacji Holokautu narzędzie wyjątkowo atrakcyjne (performatywne uobecnianie zamiast przedstawiania, indeksalność zamiast bezużytecznej symbolizacji), a zarazem niebezpieczne, podatne na manipulację. Jak trafnie zauważa Jill Bennett, „przekazywanie czy powtórne przeżywanie traumy poprzez sztu-

³² R. Barthes, *Světla komora. Poznámka k fotografii*, przeł. M. Petříček, Praha 2005, s. 74–75.

³³ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 104. Zob. również: *idem*, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000. Didi-Huberman posługuje się tam pojęciem obrazu-matrycy, przeciwstawianym obrazowi-iluzji.

³⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 128.

³⁵ *Ibidem*, s. 134.

kę – uobecnianie traumy zamiast jej prostej reprezentacji”, postrzegane w perspektywie psychoanalitycznej, wydaje się wysoce problematyczne, bowiem „znajdować się pod wpływem pamięci zmysłowej oznacza, z definicji, być prześladowanym przez pamięć, która opiera się kognitywnemu opracowaniu”³⁶.

Fotografie w Różewiczowskim poemacie współtworzą rodzaj archiwum, w znaczeniu zaproponowanym przez Didi-Hubermana, a także konceptualną całość, którą za Marianne Hirsch chciałabym określić mianem „wizualnej przestrzeni postpamięci”³⁷. Koncepcje te wiąże temporalna różnica, na której są ufundowane, a także fragmentaryczność i szczątkowość, osadzenie w intersubiektywnym porządku języka i innych kodów reprezentacji, a w końcu – złożona na skutek montażu kulturowych matryc pamięci³⁸ – referencjalność. „Postpamięć – pisze Marianne Hirsch – jest tak silne oddziałującą formą pamięci właśnie dlatego, że jej powiązanie z obiektami czy źródłami zapośredniczone jest nie przez wspomnienie, ale przez projekcję, inwestycję i kreację”³⁹. Zdaniem Ernsta van Alphen, najbardziej elementarną różnicą między pamięcią indywidualną a kulturową postpamięcią jest różnica semiotyczna. Ujmując rzecz z tej perspektywy, możemy stwierdzić, że „standardowa trajektoria pamięci jest zasadniczo indeksalna. [...] Zachodzi ciągłość między wydarzeniem a pamięcią. Ciągłość ta ma zaś jednoznaczny kierunek: wydarzenie jest początkiem, pamięć jest skutkiem”. W przypadku postpamięci natomiast „indeksalna relacja, która definiuje pamięć, nigdy nie istniała”⁴⁰. Reprezentacja fotograficzna musi być zatem dla badaczy postpamięci o tyle ciekawszym medium, że nieobecna relacja indeksalna między pamięcią a doświadczeniem dąży do zastąpienia przez opisywany już indeksalny związek obrazu z jego przedmiotem.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze zamieszczonym w *nożyku profesora* fotografiom. Omawiane już zdjęcie nożyka – poza tym, że obnaża niewydolność symbolicznego kodu reprezentacji i zdaje się wskazywać na przeszłą rzeczywistość, która „była” – jest również uwikłane w złożoną sieć zapośredniczeń. Po pierwsze, to przedstawienie przedmiotu – „nośnika” pamięci wtopionego w codzienność, jednak nie w pełni zasymilowanego – za pomocą innego medium, jakim jest fotografia, wykonana najprawdopodobniej po wielu latach od samych wydarzeń. Po drugie, ów przedmiot – pamiątka należy do kogoś innego niż podmiot poematu, który pełni tu rolę sekundarnego świadka, podającego świadectwo wielorako (temporalnie, osobowo, medialnie) zapośredniczone.

³⁶ J. Bennett, *Empathic Vision...*, s. 57.

³⁷ M. Hirsch, *Projected Memory...*, s. 7.

³⁸ Zbliża to obie koncepcje do Warburgowskiej idei archiwum jako modelu pamięci kulturowej, atlasu uprzednio ustalonych form ekspresji.

³⁹ *Ibidem*, s. 8.

⁴⁰ Cyt. za: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today”, t. 29, nr 1, s. 109.

Ostatnia z fotografii, umieszczona na tylnej stronie okładki, przedstawia pomnik ofiar Shoah w Ogrodzie Muzeum Yad Vashem, autorstwa Moshe Safdiego (1995). Pomnik ten, zatytułowany *Train Car on Rails*, to wagon bydlęcy ustawiony na szynach, na skraju urywającego się wiaduktu, opatrzony napisem „Deutsche Reichsbahn”. Ów obraz fotograficzny znajduje w poemacie Różewicza bezpośrednie przełożenie na opis: „przerzucam / most który łączy przeszłość / z przyszłością” (np 8) oraz „kamienny pociąg / stoi nad otchłanią / jeśli go ożywią krzyki nienawiści / [...] / runie jak lawina / na ludzkość / nie na «ludzkość»! // na człowieka” (np 9). Zarówno pomnik Safdiego, jak i poemat Różewicza wpisują się w motywikę pohołokaustowej „ikonografii nicości”⁴¹, unikającej symbolizacji i monumentalizacji. Bydlęcy wagon wydaje się czymś bezpośrednio przeniesionym z wojennej rzeczywistości, nie jest jej metaforą, raczej metonimią, nie odnosi się do niej na zasadzie symbolicznej referencji, lecz bezpośredniej partycypacji, wskazywania. Funkcjonuje „jak (metonimiczny) drogowskaz [...] jak wskaźnik: wymaga od nas spojrzenia w konkretnym kierunku, nie precyzując, co ostatecznie tam zobaczymy”⁴². Pokazuje, przypomina, zdaje się mówić „to było”, ale „nigdy nie będzie w stanie dodać znaczenia do czystego odniesienia”⁴³. Jego indeksalny i deiktyczny charakter przybliża go do dyskursu pamięci, który, odmiennie niż dyskurs historyczny, nie ucieka się do metaforyzacji, do tworzenia uniwersalizujących figur, w których to, co dziwne i obce, niezrozumiałe i niepowtarzalne, sprowadzone zostaje do ogólnej matrycy, ukazane w kategoriach już rozumiałych. W ten sposób stanowi rodzaj antypomnika, *counter-monument*, specyficzną formę upamiętniającą ofiary Shoah, która neguje i znosi sama siebie⁴⁴.

W przypadku obu zdjęć mamy do czynienia z grą przybliżeń i oddaleń, zapośredniczeń i epifanii, mediacji i partycypacji. Ową nieusuwalną dwuznaczność uznać można za poetykę charakterystyczną dla świadectwa drugiego stopnia lub też – jak określa je Geoffrey Hartman – „świadectwa intelektualnego”⁴⁵. Powracając do przywołanej już kategoryzacji postpamięci autorstwa Evy Hoffman, Różewiczowską postpamięć określiłabym mianem afiliacyjnej, międzypokoleniowej, horyzontalnej, opartej na empatii i silnie zapośredniczonej. Dane przez Różewicza „po latach” świadectwo, dzięki obranej strategii reprezentacji, nie podważa ani nie znosi wpisanej w świa-

⁴¹ E. Jedlińska, *Sztuka po Holokauście*, Łódź 2001, s. 108.

⁴² F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, s. 407.

⁴³ *Ibidem*, s. 413.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 407–408. Zob. także: J. Young, *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*, przeł. G. Dąbkowski. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

⁴⁵ Zob. G. Hartman, *Shoah and Intellectual Witness*, „Partisan Revue” 1998, nr 1. Często stosuje się również kategorię „świadectwa zapośredniczonego” (zob. F. Zeitlin, *The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature*, „History and Memory” 1998, nr 10).

dectwo niemożliwości, czy też raczej aporii mówienia „z wnętrza” śmierci, a zatem mówienia całkowicie odpodmiotowanego⁴⁶. Wskazuje ono raczej na jego powikłany, niejednoznaczny i niebezpośredni charakter.



⁴⁶ Koncepcję tę radykalizuje Giorgio Agamben, który przesuwając problem na samą strukturę języka. Jak pisze Tomasz Majewski: „Jeśli w strukturze świadectwa zawiera się od początku, *implicite*, coś takiego, jak niemożliwość niesienia świadectwa, to zdaniem Agambena dzieje się tak nie z powodu niemożliwości zajęcia określonej pozycji egzystencjalno-poznawczej (bycia wewnątrz doświadczenia śmierci oraz powrotu stamtąd), ale właśnie ze względu na stricte językowy charakter poświadczenia. Świadectwo dla Agambena sytuuje się od początku w niepokojącej cezurze – nieciągłości – między czystą możliwością mowy a jej zaistnieniem, między *langue* i archiwum, będąc *re w e r s e m* możliwej dla każdego podmiotu mowy sytuacji, by nie móc mówić, nie móc czegoś wypowiedzieć, będąc do tego «w prawie» jako podmiot mowy znajdujący się we wnętrzu języka” (T. Majewski, *Świadectwo – między wnętrzem i zewnątrz języka*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5). Z radykalnym, absolutyzującym ujęciem Agambena zaprezentowanym w *Co zostaje z Auschwitz* (przeł. S. Królak, Warszawa 2008) oraz *Il linguaggio e la morte* (przekład na j. angielski: *Language and Death. The Place of Negativity*, przeł. K.E. Pinkus, M. Hardt, Minneaoplis–London 1991) polemizowali m.in. Georges Didi-Huberman czy Dominick LaCapra.

Dariusz Szczukowski

Uniwersytet Gdański

Do kresu nocy. Tadeusza Różewicza podglądanie śmierci

Abstract

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

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

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

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

Keywords: Różewicz Tadeusz, dream, death, Orphic myth

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

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

„Bezsłoneczna praca”

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

Składał słowa
dźwigam swój czas

Już tak długo
twa bezsłoneczna praca
trwa

(P1, 325)

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

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

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

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

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

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

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

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

te czarne kopczyki
 na zielonej łące
 to jedyne pamiątki
 po pracy bez końca
 to moje pomniki tęskniące do słońca

[...]

Ty zmarłeś więc nie pytasz
 co ze mną? pewnie odrzucę starą
 formę szatę
 i z Orfeusza zmienię się
 w łopatę

(P4, 381–382)

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

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

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

(P4, 384)

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

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

Joanna Kisiel trafnie zauważa:

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

Postać tę przywołuje Różewicz wprost w *Równinie*.

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

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

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

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

dzwonie bez serca
pytam po raz trzeci
kto za mną idzie

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

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

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

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

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

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

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

Krzyczałem w nocy

umarli stali
w moich oczach
cicho uśmiechnięci

ostrze z ciemności
wchodziło we mnie
zimne martwe

otwarło
moje wnętrze
(P1, 382)

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

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

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

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

przebudzony dotykam
mojego ciała
twarzy
miejsc obolałych w pamięci

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

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

dotykam skóry

dotykam obcego ciała

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

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

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

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

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

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

w snach widzę tłum
co do mnie idzie

w snach widzę coraz więcej ludzi
mówią krzyczą

(P4, 225)

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

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

słyszę jak Wawel się kołysze
usypia naród

(P4, 225)

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

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

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

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

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

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

(P2, 382)

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

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

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

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

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

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

Andrzej Skrendo stwierdza:

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

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

„Usta pełne piachu”

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

wicher dobijał się do okien
 budził
 sny pajęczyny majaczenia
 niebo było miedziane
 trawa granatowa
 ołowiana
 czarna
 zwierzę
 mutant hieny i lisa
 z pyskiem przy ziemi
 wężąc
 sunęło w gęstniejącą ciemność
 na granicy snu
 i jawy pomyślałem
 poczułem
 że to ja jestem

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

biegnę w stronę cmentarza
grobu

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

układam się do snu
otulam kocem
biegnę leceć

nie zatrzymam tego biegu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maurice Blanchot zauważa:

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

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

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

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

[...]

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

z oddali dochodzą jeszcze
głosy słowa
ziarnisty śmiech
kobiet

ale nie wolno mu
spojrzeć
za siebie

wyrzucony na powierzchnię
pusty ponieważ się
po mieszkaniu

[...]

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

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

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

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

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

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

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

Koda

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

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

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

W tym kontekście słowa Różewicza

„życie ma sens tylko dlatego
że musimy umierać”

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

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

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



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

Maciej Jakubowiak

Uniwersytet Jagielloński

Niebezpieczeństwa
zbawienia (Adama Lipszycy
*Sprawiedliwość
na końcu języka.*
Czytanie Waltera Benjamin)

Abstract

Dangers of salvation

This review of *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamin* by Adam Lipszyc locates the book in the framework of a wider phenomenon of interest in Walter Benjamin's writings in contemporary Polish humanities. Author of the review indicates the basic assumption of homogeneity of the Benjamin's writings, involving continuous elaboration of the "justice act" formula. The resulting preference for theological perspective, which becomes axiological frame for the analysis contained in the book, is questionable to reviewer. Despite these methodological concerns, the review underlines the impressive character of the analyzes conducted by Lipszyc, including not only a detailed reconstruction of Benjamin's thought, but also the broader context of the philosophy of the twentieth century. The most important idea for literary studies turns out to be a dialectical relationship between philosophy and literature (criticism, history, translatology), which is being introduced by Lipszyc following Benjamin's work.

Słowa kluczowe: mesjanizm, nowoczesność, sekularyzm, Benjamin Walter, Lipszyc Adam

Keywords: messianism, modernity, secularism, Benjamin Walter, Lipszyc Adam

Walter Benjamin należy do tych myślicieli nowoczesnych pierwszej połowy XX wieku, których znaczenie dla późniejszych zjawisk intelektualnych

pozostaje nie do przecenienia. Choć w Polsce funkcjonował on przez wiele lat, głównie za sprawą wyboru tekstów *Twórca jako wytwórca* z roku 1975¹, jako autor kilku zaledwie esejów, z których niewątpliwie najważniejszym był flirtujący z marksizmem, zatytułowany *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, to jego obecność znacznie silniej (ale pewnie mniej zauważalnie) zaznaczała się za pośrednictwem jego spadkobierców i późnych wnuków: Adorna, Arendt, Derridy. Dokonująca się od kilku lat żmudna praca redaktorsko-tłumaczeniowa, która uczyniła Benjamina jednym z najczęściej wydawanych ostatnio autorów², uzmysławia nam, w jak wielkim stopniu współczesna świadomość teoretyczna zapożycza się w tekstach autora *Pasaży*, i pozwala zarazem dostrzec pracę myśli i pojęć, tkwiącą u źródeł nowoczesnej refleksji. Prześledzenie w trybie drobiazgowej lektury przebiegu tej pracy stwarza przed nami szansę wydobycia z niej przegapionych dróg i niespełnionych możliwości myśli nowoczesnej.

Właśnie takiej pieczołowitej i szczegółowej pracy analitycznej podejmuje się w książce *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* Adam Lipszyc³, bodaj najbardziej aktywny w ostatnim czasie tłumacz i komentator pism niemieckiego filozofa. Już na wstępie warto zaznaczyć, że uzupełnieniem książki jest wydany właśnie zbiór *Konstelacje*, zawierający nowe tłumaczenia (głównie autorstwa samego Lipszyca) najważniejszych (a zarazem omawianych w *Sprawiedliwości...*) esejów Benjamina⁴. Książka Lipszyca nie jest więc wyłącznie przedsięwzięciem analitycznym, ale częścią szerokiego translatorsko-krytyczno-wydawniczego projektu przenoszenia (i przynoszenia zarazem) tekstów Benjamina na grunt polszczyzny.

Teologia sekularna

Istotnie, wśród trzech zasadniczych celów przyświecających pisaniu *Sprawiedliwości...* wymienia Lipszyc zamiar dydaktyczny, mający służyć przedstawieniu pisarstwa Benjamina w sposób całościowy, zrywający z dotychczasową praktyką wyrywkowego cytowania fragmentów o flâneurze, zaniku aury czy epoce reprodukcji. Autor traktuje teksty Benjamina jako zbiór, za którym

¹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. Hubert Orłowski i inni, Poznań 1975.

² W ostatnich latach ukazały się: *Pasaże*, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005; *Berlińskie dzieciństwo na przelomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010; *O haszyszu*, przeł. E. Drzazgowska, wstęp H. Schwepenhäuser, Warszawa 2010; *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011; *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011; *Dziennik moskiewski*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012.

³ A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012. Cytaty z tego wydania oznaczam w tekście głównym, w nawiasach podając numer strony.

⁴ W. Benjamin, *Konstelacje*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012. Część spośród zawartych w tej antologii przekładów ukazała się wcześniej w Benjaminskim numerze „Literatury na Świecie” 2011, nr 5–6.

stoi pewna mniej lub bardziej konsekwentnie rozwijana myśl filozoficzna: „Sądzę, że wszystkie jego prace układają się w konstelację, która odsyła do pewnej koncepcji filozoficznej, i że to owa koncepcja stanowi ich faktyczną esencję” (s. 7). To mocne założenie, które przekłada się wyraźnie na uprawianą przez Lipszyca metodę czytania (o czym jeszcze będzie mowa), jest przede wszystkim wyzwaniem rzuconym nadzwyczajnej różnorodności pism Benjamina, z jednej strony, i utartym ich interpretacjom, z drugiej.

Ową koncepcją, stanowiącą samo sedno tekstów Benjamina, jest – zdaniem autora – „sprawiedliwy akt językowy”, czyli szczególnie spłot zwrotu językowego oraz przekonania o primacie etyki w filozofii, zapośredniczony w teologicznych schematach myślowych. Zdaniem Lipszyca, we wszystkich tekstach Benjamina, począwszy od tych najwcześniejszych, wyraźnie naznaczonych teologią żydowską, przez teksty jawnie odwołujące się do, wulgarne momentami, marksizmu, aż po ostatnie szkice związane z pracami nad *Pasażami*, pomimo ich narzucającej się heterogeniczności, daje się wyśledzić konsekwentna pojęciowa praca, zmierzająca do stworzenia koncepcji językowego działania mesjańskiego, pozwalającego na wykroczenie poza opresyjną przestrzeń mitu.

Kluczowa dla takiego trybu lektury jest kategoria sprawiedliwości, traktowana jako „zasadniczy punkt odniesienia wszystkich wysiłków Benjamina, coś w rodzaju Gwiazdy Polarnej jego dzieła” (s. 573). Choć, jak zauważa Lipszyc, jest ona przywoływana wprost w kilku zaledwie tekstach, to podskórnie organizuje całość Benjaminowskiego projektu. Tam, gdzie się pojawia, jak np. w *Przyczynku do krytyki przemocy*, sprawiedliwość zostaje wprost przeciwstawiona pojęciu prawa, wraz z nim tworząc opozycję immanencji mitu (prawo) i transcendencji ocalającego pojedynczość gestu mesjańskiego (sprawiedliwość). W ogólniejszym sensie kategoria sprawiedliwości obejmuje wszystkie te działania, które zmierzają do przekroczenia mitu, ocalenia jednostkowości, uwolnienia imienia. Tak rozumiane pojęcie sprawiedliwości staje się nieodłączne od mesjanizmu. I to właśnie tradycja, czy lepiej: tradycje mesjanistyczne, wraz z ich schematami konceptualnymi i zapleczem pojęciowym, stają najważniejszym kontekstem dla lektury tekstów Benjamina, a sam autor *Pasaży* okazuje się przede wszystkim filozofem mesjanistycznym. Jest to wszak mesjanizm specyficznie rozumiany, podobnie jak właściwego spreparowania wymaga całe zaplecze teologii żydowskiej, obecne w pismach Benjamina i analizach Lipszyca.

Podstawowe, w opinii autora, kategorie teologii żydowskiej: stworzenie, objawienie, zbawienie – zostają poddane reinterpretacji, która ma pozwolić na ich zasadne wykorzystanie w ramach dyskursu filozoficznego.

Po pierwsze, kategoria stworzenia prowadzi do ujęcia świata jako odseparowanego od bytu pełnego i samowystarczalnego (niekoniecznie wszak Boga), tzn. ujęcia rzeczywistości jako pozbawionej swojej własnej zasady.

Po drugie, kategoria objawienia prowadzi do uznania – wspomnianego już – prymatu etyki jako sposobu odnoszenia się człowieka do świata. Jeśli

objawienie ma charakter głównie normatywny (to przede wszystkim dziesięć przykazań, a nie wykład prawd o rzeczywistości), to oznacza, że „[k]ontakt z prawdą możliwy jest tylko dzięki pewnemu działaniu moralnemu” (s. 13). Jednocześnie kategoria objawienia każe zwrócić uwagę na język jako właściwą przestrzeń myślenia, ujawniania się świata i objawienia. To założenie odgrywa kluczową rolę w pismach Benjamina, dla którego „znaki są zawsze działaniami” (s. 20), co oznacza, że działania sprawiedliwe to przede wszystkim działania językowe.

Po trzecie wreszcie – i najważniejsze – filozoficznej reinterpretacji podlega kategoria zbawienia (a wraz z nią idea mesjańska), które zajmuje miejsce wyznaczone przez dwa wcześniejsze założenia. Jeśli świat jest pozbawiony pełni obecności, a właściwym sposobem odnoszenia się do niego jest relacja etyczna, to działanie mesjańskie polega właśnie na etycznym – czyli sprawiedliwym – działaniu skierowanym ku niedoskonałej rzeczywistości:

[...] działania nakazane w objawieniu to działania przyczyniające się do dopełnienia czy naprawy dzieła stworzenia. Innymi słowy – i tu z kolei odwołania się związek z ideą mesjańską – przyczyniające się do zaprowadzenia utopii, czyli do zbawienia (s. 14).

Lipszyc wprowadza dodatkowo rozróżnienie na mesjanizm nieapokaliptyczny – zakładający procesualne przechodzenie do stanu zbawionego, oraz mesjanizm apokaliptyczny – nadający aktowi zbawienia charakter skokowy (uprzedzając nieco problem mariażu teologii i marksizmu w myśli Benjamina, moglibyśmy powiedzieć: rewolucyjny). Myśl Benjamina, oczywiście, przynależy do tego drugiego typu mesjanizmu, co niesie z sobą konsekwencje dotyczące rozumienia momentu destrukcji we wszystkich aktach mesjańskiego działania sprawiedliwego.

Te trzy punkty wyraźnie wskazują, że Lipszycowi zależy na znalezieniu w teologii żydowskiej czegoś w rodzaju prefiguracji dla z gruntu nowoczesnych przekonań dotyczących kolejno: kryzysu immanentnego logosu rzeczywistości, roli języka w zapośredniczeniu stosunku do świata oraz myślenia utopijnego. Powstaje w związku z tym pytanie o zasadność i celowość wykorzystywania języka teologicznego w refleksji o nowoczesności. Odpowiedź Lipszycza na tak sformułowane zastrzeżenie wskazuje na to, że w pismach Benjamina ten związek po prostu występuje, i dlatego domaga się analizy: „[...] odpowiedzialna interpretacja myśli Benjamina [...] musi zdać sprawę z tej istotowej obecności teologii w jego myśli [...]” (s. 18). Sam badacz usiłuje uniknąć prostego przejęcia takiego teologicznego instrumentarium, na jego miejsce proponując koncepcję „języka trzeciego”, sytuującego się między filozofią a teologią, a rozumianego jako „niestabilne miejsce spotkań, jako niemożliwy język, którym mówi się nie w Atenach i nie w Jerozolimie, lecz w Aleksandrii” (s. 18, przypis 5). Czy Lipszycowi udaje się wypracować taki niemożliwy język – pozostaje kwestią sporną.

Problem relacji między mesjanizmem a filozofią przewija się zresztą przez całą książkę i stanowi jeden z najciekawszych jej wątków. Podążając za Benjaminem, autor z konieczności musi konfrontować ideę mesjańską z różnymi jej „innymi”, a szczególnie z dialektyką, materializmem i sekularyzmem. Relacja z dialektyką znajduje swój biograficzny odpowiednik w skomplikowanych stosunkach łączących Benjamin z Adornem. Ten ostatni nie był wolny od mesjanistycznych pokus, o czym świadczy jeden z najczęściej chybą cytowanych fragmentów jego pism, czyli koniec *Minima moralia*:

Filozofia, jedyna, za jaką można wziąć odpowiedzialność w obliczu rozpacy, byłaby próbą potraktowania wszystkich rzeczy tak, jak się przedstawiają ze stanowiska zbawienia. [...] Trzeba stworzyć perspektywy, w których świat odnajdzie się, obcy, ujawniający rysy i pęknięcia, tak jak kiedyś, biedny i zniekształcony, będzie leżał w mesjanicznym świetle⁵.

Lipszyc upatruje w tej krótkotrwałej filiacji próby przechwycenia mesjanizmu i doprowadzenia go do pełnej sekularyzacji. Choć problem, z jakim mierzy się Adorno, jest w gruncie rzeczy ten sam co u Benjamin – immanencja mitu unieważniającego pojedynczość imienia – to zupełnie odmienny jest sposób jego rozwiązania. Adorno, tworząc model dialektyki negatywnej, mającej służyć rozrywaniu siatki uogólniających pojęć, nie potrafi czy nie chce przekroczyć progu transcendencji, pozytywnego rozstrzygnięcia w perspektywie mesjańskiej. Uporczywe trzymanie się dialektyki – ostatecznie zasklepiającej się w sobie i niezdolnej do wyprowadzenia poza ograniczenia immanencji – skazuje ostatecznie Adorna na niepowodzenie, na nieustający ruch krytyki, pozbawiony elementów pozytywnych. Mesjanizm Adorna, twierdzi Lipszyc, to mesjanizm negatywny, który doprowadzić może w najlepszym wypadku do wytworzenia wyrwy w immanencji. W związku z tym Lipszyc pyta jednak: „Czy jego [Adorna – M.J.] stanowisko nie jest uczciwsze, bardziej trzeźwe niż teologiczne fantazje Benjamin?” (s. 324). To pytanie należałoby skierować również do samego Lipszyca, który właśnie na „teologicznych fantazjach” opiera swoją interpretacyjną machinę. W końcu to on sam, podążając za oddalającą się od dialektyki późną myślą Benjamin, przyznaje, że „mesjanizm – ze swoim wiecznym «trochę inaczej», ze swoim apokaliptycznym impulsem zaburzenia immanencji – okazuje się najwierniejszym sojusznikiem oświecenia i «klasycznego ideału emancypacyjnego»” (s. 586). Tylko czy jeśli mesjanizm miałby stanowić lekarstwo na uwikłaną w immanencję dialektykę oświecenia, to nie okazuje się on po prostu, ostatecznie nieskutecznym, placebo?

Lipszyc wskazuje jednak, że zarażenie dialektyki szczepionką teologii wymaga również mutacji tej ostatniej. Ten ruch obustronnych „mutacji” szczególnie dobrze widać w konfrontacji Benjaminowskiego mesjanizmu z marksistowskim materializmem. W jej wyniku ani teologia nie pozostaje już po prostu teologią, ani materializm materializmem. Marksizm ma posłużyć

⁵ Th.W. Adorno, *Minima moralia*, przeł. M. Łukasiewicz, postłowie M.J. Siemek, Kraków 2009, s. 328 (fragment 153).

– powiada Lipszyc – do otrzeźwienia teologii, do jej „niszczącej i ocalającej krytyki” (s. 351). Z kolei impuls teologiczny ma doprowadzić do odkrycia w samym marksizmie tych momentów, które pozwalają wykroczyć mu poza horyzont immanencji, skłonić go do tego, „by odnajdywał w sobie rzeczywiste wątki mesjańskie, a nie tylko ich topornie zsekularyzowane formy” (s. 351). Mogłoby się wydawać, że tak postawiony postulat realizuje w *Widmach Marksa* Derrida, który wskazując na zawartą w marksizmie formalną strukturę mesjanizmu, mesjanizm bez treści nazywany przezeń „mesjańskością” – osłabia (otrzeźwia?) zarazem dyskurs teologiczny, na miejsce transcendencji podstawiając ducha⁶. Derridiańskie rozwiązanie nie satysfakcjonuje jednak Lipszycy, który upatruje w nim jedynie pozorowanych działań, zmierzających w ostatecznym rozrachunku do utwierdzenia w sobie immanencji mitu (por. s. 565). Czy wobec tego nie okazuje się, że postulat wzajemnych przekształceń uprzywilejowuje teologię, która ma doprowadzić do odkrycia momentów transcendencji w dyskursie marksistowskim, ale sama nie może zrezygnować ze swoich transcendentnych roszczeń? Czy ostatecznie w tym starciu mesjanizmu z sekularyzmem, w którego środku znajduje się Benjamin, a na dwóch przeciwnych biegunach Scholem i Adorno, Lipszyc nie popycha autora *Pasaży* w stronę tego pierwszego? Czy w kolejnych ruchach mesjanizacji: dekonstrukcji (s. 583), psychoanalizy (s. 581) i liberalizmu (s. 585) – nie idzie przede wszystkim o wydobycie spod stołu szachowego na światło dzienne „małej i brzydkiej” teologii?⁷

Astrolog, kolekcjoner, mesjasz

W perspektywie stworzonej przez Lipszycy optyki, stawki podejmowanej przez Benjaminą pojęciowej pracy, zmierzającej do wynalezienia skutecznych działań mesjańskich, są dwie.

Po pierwsze, chodzi o przewycięzenie mitu, który w pismach Benjaminą niezmiennie odgrywa rolę czarnego charakteru. Przestrzeń mitu to sfera uwikłania podmiotu w działanie alienujących go sił, uwikłania w los, który wpędza go w nieuchronne poczucie winy. Właśnie kategorie losu i winy najlepiej definiują przestrzeń mitu. Najlepiej to widać we wspomnianym już *Przyczynku do krytyki przemocy*, w którym z mitem wiąże się obowiązywanie prawa, ale prawa demonicznego, które nie pozwala uniknąć występku, ale niejako zmusza podmiot do przekraczania arbitralnie wyznaczonej granicy i ściągania na siebie kary:

⁶ Por. J. Derrida, *Specters of Marx*, transl. by P. Kamuf, New York–London 2006.

⁷ Por. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc [w:] *idem, Konstelacje*, s. 311.

Pycha Niobe sprowadza na nią nieszczęście nie dlatego, że narusza prawo, lecz dlatego, że wyzywa los do walki, w której musi on zwyciężyć i dopiero ewentualnie w chwili zwycięstwa odsłania pewne prawo⁸.

Mit nie należy wyłącznie do przeszłości, ale ujawnia się w samym sercu nowoczesności (właśnie Benjaminowskie pojęcie mitu przejęli Horkheimer i Adorno w *Dialektyce oświecenia*), wklajając pozornie wyemancypowany podmiot w nieprzerwany ciąg dwuznaczności. W konsekwencji niedopełnionego – czy po prostu upadłego – charakteru świata, przestrzeń mitu to zarazem sfera immanencji, uniemożliwiająca wywikłanie się z niej własnymi siłami. Oznacza to, że przewyciężenie mitu wymaga aktu wykraczającego poza immanentne uwarunkowania – aktu właśnie mesjańskiego, wyprowadzającego w przestrzeń transcendencji. Takie właśnie działania sprawiedliwe, obecne w tekstach Benjamina, systematyzuje Lipszyc w postaci czterech „zadań”: tłumacza, filozofa, krytyka i historyka, odpowiadających różnym etapom przemian pisarstwa niemieckiego myśliciela.

Drugą stawką mesjańskich poszukiwań Benjamina jest według Lipszyca ustanowienie podmiotu mesjańskiego, czyli podmiotu sprawiedliwych aktów językowych. Immanentna przestrzeń mitu jest zarazem przestrzenią obowiązywania ogólności, w której zatracie ulega wszelka jednostkowość. Skuteczne przewyciężenie mitu oznacza więc także wynalezienie sposobu na to, aby jednostkowość odnalazła rację bytu. Działanie mesjańskie nie tylko ma zmierzać do ocalenia jednostkowości, ale samo ma ustanawiać jednostkowy podmiot. To prowadzi Lipszyca do postawienia radykalnej hipotezy, która pismom Benjamina i analizom jego komentatora nadaje przy okazji fundamentalne znaczenie: „podmiot możliwy jest tylko jako podmiot mesjański” (s. 67). Takie postawienie sprawy unieważnia – czego Lipszyc doskonale jest świadomy – inne możliwe formuły podmiotowości, które „poddają się dialektyce oświecenia, logice, która wypycha jednostkę w taką czy inną postać ogólności mitu” (s. 544). Ten radykalizm jest charakterystyczny dla całej książki Lipszyca, który niełatwo zadawała się jakimikolwiek rozwiązaniami wyprowadzanymi z pism Benjamina, wskazując każdorazowo na ich możliwe uwikłanie w mit: poprzeczka została zawieszona tak wysoko, że jej przeskoczenie staje się po prostu niemożliwe. Przypomina to jako żywo radykalne formy hermeneutyki podejrzeń, które przekreślają samą nawet możliwość zjawiska niepoddającego się ich krytyce.

Wprawienie w ruch maszyny interpretacyjnej, składającej się z pojęć sprawiedliwości i działania mesjańskiego oraz nastawionej na przewyciężanie mitu i ustanawianie podmiotu mesjańskiego, sprawia, że – z jednej strony – pisma Benjamina pozwalają się uporządkować i usystematyzować, ale z drugiej – zatracają swoją różnorodność. Rodzi to wątpliwość, czy przyjęte przez Lipszyca założenia nie są zbyt jednostronne. Jakkolwiek tłumacząc wybór

⁸ W. Benjamin, *Przyczynek do krytyki przemocy*, przeł. A. Lipszyc [w:] *idem, Konstelacje*, s. 87.

kategorii zaczerpniętych z teologii, Lipszyc zastrzega się, że ma na myśli teologię „skażoną” filozofią, teologię „w procesie rozkładu” (s. 21)⁹, to pozostaje pytanie, czy nawet taka *quasi*-teologia to już nie nazbyt wiele?

Chociaż można się spierać co do wstępnych założeń procedur analitycznych prowadzonych przez Lipszyca, to same te procedury budzą podziw. Metoda, jaką obiera autor, aby ustanowić porządek w dziele, które samo sprzeciwia się porządkowi, polega na śledzeniu pojęć, motywów i schematów konceptualnych – ich przepływow, przekształceń, wykluczeń i zaprzeczeń. Lipszyc skrupulatnie analizuje kolejne argumenty, pojawiające się w tekstach Benjamina, próbując każdorazowo zrekonstruować rządzącą nimi logikę, a gdy zachodzi taka potrzeba, wytykając niemieckiemu filozofowi niekonsekwencję bądź brak zdecydowania. Rozwiązując kolejne zagadki, czające się w eliptycznych, silnie zmetaforizowanych pismach, Lipszyc sprowadza je w rezultacie do poręcznych formuł, które pozwalają następnie porównywać je z innymi tekstami, czy to samego Benjamina, czy też innych autorów. Ta, wydawałoby się, prosta egzegeza, zmierzająca do ustalenia właściwego znaczenia tekstu i porównania go z innymi, wyłuskany tak znaczeniami, jest imponująca ze względu na skalę przedsięwzięcia. Lipszyc systematyzuje w ten sposób bowiem niemal całe dzieło Benjamina, sprawiając przy tym wrażenie, jakby całe znał je na pamięć (do podobnego stanu pamięci absolutnej przyznawał się niegdyś Jerzy Jarzębski w *Grze w Gombrowicza*). To sposób lektury dostępny, jak się wydaje, wyłącznie tłumaczowi – wszak Lipszyc nim jest – który zanim przystąpi do interpretacji, przedziera się najpierw przez najmniejsze konstrukcje zdaniowe, poszukując dla nich językowych ekwiwalentów. Tym samym ujawnia się także głębokie pokrewieństwo między translacją i interpretacją, świadczące również o tym, że wspomniany już tłumaczeniowo-analityczny projekt Lipszyca stanowi spójną całość.

Autor *Sprawiedliwości...* śledzi jak pod mikroskopem zmiany, jakim ulegają poszczególne wypracowywane przez Benjamina mechanizmy działań mesjańskich, i ujawnia przy tym ich nieoczywiste pokrewieństwa lub sprzeczności. Pisze np.:

Benjamin nie porzuca dawnych sformułowań czy kategorii, starając się połączyć je z kategoriami nowymi. Widzieliśmy, jak coś w rodzaju rozszerzonego odpowiednika modelu z książki o Berlinie ulega tu stopniowej komplikacji, by ostatecznie właściwie ustąpić miejsca modelowi opartemu na kategorii obrazu dialektycznego, będącemu efektem spotkania modelu z przedmowy do książki o baroku oraz pewnych wątków z esejów o podobieństwie, poddanych wszakże uhistorycznieniu i głębokiej dramatyzacji, wydobywającej zasadniczy wymiar etyczny (s. 525–526).

Widzimy, jak worek z pozornie niezbornymi tekstami, za jaki można by uznać dzieła zebrane Benjamina, przekształca się pod spojrzeniem Lipszyca w zło-

⁹ Można by powiedzieć, odwracając kolejność tych pojęć, że chodzi tu po prostu o filozofię postsekularną. Z zupełnie niejasnych powodów termin ten nie pada w książce ani razu.

żoną, gęsto utkaną konstelację. Temu popędowi astrologa (a nie jest to figura przypadkowa, bo właśnie do astrologa zostaje porównany podmiot, który dołączając się do skrytych w micie podobieństw, stwarza konstelację i w mesjańskim akcie ocala imiona) towarzyszy pasja kolekcjonera (kolejna figura z pism Benjamina), zaprzątniętego katalogowaniem i porządkowaniem swoich zbiorów. W taki właśnie sposób Lipszyc szereguje poszczególne modele działań mesjańskich i zestawia je na podstawie szczegółowych i precyzyjnych kryteriów, nie zadowolając się prostackim porządkiem chronologicznym. Nie ogranicza zresztą swojej kolekcji tylko do tekstów sygnowanych nazwiskiem Benjamin. Poszczególne rozdziały książki Lipszyca są skomponowane na podobnej zasadzie, polegającej na umiejscowieniu analizowanego tekstu Benjamina w kontekście koncepcji innych myślicieli, mniej lub bardziej narzucających się jako potencjalni rozmówcy niemieckiego filozofa. Z jednej strony, Lipszyc przywołuje Scholema, Adorna, Rosenzweiga, Blocha, Lévinasa, Deridę i de Mana, z drugiej zaś – Ricoeura, Winnicotta, Klein, wreszcie Freuda i Lacana. Aranżując w ten sposób intelektualne kolizje, Lipszyc próbuje – po pierwsze – lepiej, dzięki porównaniom, uchwycić specyfikę Benjaminowskiej myśli, a po drugie – udowodnić jej niesłabnącą żywotność, pozwalającą na, najbardziej nawet nieoczekiwane, rekontekstualizacje.

Autor *Sprawiedliwości...* wciela się wreszcie – jak można by się tego zresztą spodziewać – w podmiot mesjański, podejmując się działań krytycznych znacznie przekraczających zadania egzegety. Lipszycowi nie tylko zależy na uporządkowaniu i usystematyzowaniu tekstów Benjamina, chce on je także ocalić – nawet te, które, jak tzw. eseje brechtowskie, pisane pod silnym wpływem zwulgaryzowanego marksizmu, uznaje za prostackie. Pomimo bezlitosnej oceny, jaką im wystawia, nie poprzestaje na niej, ale doszukuje się takich momentów, które pozwoliłyby – mimo wszystko – uznać je za wartościowe. Podsumowując swoje rozważania dotyczące tekstów brechtowskich, wskazuje na moment szoku jako niespójny z rządzącą nimi logiką likwidacyjną:

Byłaby to wszakże sprzeczność **zbawienna**, która pozwalałaby na **ocalającą krytykę** całego tego przedsięwzięcia i wydobyć bardziej pozytywnego znaczenia owego prostactwa [s. 494, podkreślenia moje – M.J.].

Tę strategię doskonale widać również w wydanej w ubiegłym roku książce Lipszyca *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*¹⁰. W tym zbiorze poświęconych literaturze esejów autor bez wahania szereguje teksty na lepsze i gorsze, niektóre nazywa „zbyt natrętnymi”, inne „zbyt jednoznacznymi”. O Teodorze Parnickim pisze bez skrępowania, że „trudno powiedzieć, by zapomnienie, w którym stopniowo pograża się jego twórczość, było całkiem niezasłużone”¹¹. A o *Księdze pytań* Edmonda Jabësa, który szczególnie musiał dać się autorowi we znaki, powiada: „Być może naprawdę nie ma tam nic

¹⁰ A. Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011.

¹¹ *Ibidem*, s. 114.

poza egzaltacją, nieświeżą mitologią Księgi oraz wątpliwym dyskursem o Zagładzie z łzawym wątkiem romansowym”. Ale przecież i dla autora *Księgi pytań* znajduje Lipszyc odrobinę sympatii: „A jednak wydaje się, że tu i ówdzie coś się Jabèsowi udało”¹². Nie ma w tym przekory. Lipszyc w swoich esejach nieustannie krąży między śmiercią a życiem: uporczywie przeprowadza martwych na stronę życia.

Te niebagatelne ambicje realizuje Lipszyc za pomocą języka zaskakująco prostego i przystępnego. Sprowadzając finezyjne akrobacje interpretacyjne do poręcznych formuł, sprawia, że momentami wywód – jeśli tylko zapomniemy o stojącym za nim analitycznym zapleczu – zdaje się banalny. Autor nie rezygnuje z plastycznych obrazów, którymi w nieoczekiwany sposób potrafi ubarwić fundamentalne spostrzeżenia („[...] samo wtargnięcie destrukcji pod hasłem imienia nie jest zbawieniem, tylko eksterminacją, napalmem o poranku, którym [...] zawsze pachnie akt apokaliptyczny” – s. 342), bezpośrednio wyrażanych ocen („[...] brechtowskie pisma Benjamina bywają płaskie, wernopoddańcze, bywają też zwyczajnie głupie” – s. 459) czy familiarnych pseudonimów („Raz jeszcze widzimy, że pod względem teologicznym Derrida to prawdziwy kaczkozając [...] – s. 584, przypis 50).

Z podobną swobodą traktuje autor językowe dziwactwa Benjamina, nie zawsze świadczące o ezoterycznym charakterze jego myśli, lecz czasem będące po prostu rezultatem niefortunnnych wyborów retorycznych, nie bagatelizując ich jednak nigdy. Taki sposób prowadzenia wywodu wywołuje wrażenie ogromnej biegłości autora w prezentowanej problematyce, zaznacza w tekście jego podmiotowość, ale przede wszystkim niweluje dystans, który może być największym problemem w odbiorze nieraz ekstrawaganckich tekstów Benjamina. Ostatecznie jednak Lipszyc, podążając ze Benjaminem, nie ogranicza się do zadań filozofa i nie waha się w rozprawie filozoficznej uprawiać jednocześnie literatury. Wzbrania się jednak przed fetyszyczą tej ostatniej. Dostrzegając potencjalnie przełomowy status Benjaminowskiej narracji *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiącdziewięćsetnego*, w ramach której miałyby dochodzić do mesjańskiego odzyskania imion, czyli przewyciężenia problemu, z którym nie potrafi sobie poradzić filozoficzna spekulacja, Lipszyc zastrzega szybko, że to wszystko może być tylko grą pozorów, paradoksalnie wzmacniającą panowanie mitu. (Trzeba jednak zaznaczyć, że w eseju *Walter Benjamin: To nie moja historia*, zawartym w *Rewizji procesu...*, Lipszyc z większym przekonaniem głosi szczególną funkcję przypadającą literaturze).

Jakie zatem korzyści dla wiedzy o literaturze można wynieść z czytania Waltera Benjamina? Wydaje się, że zamiar wyprowadzenia myśli z mitycznych struktur przemocy można również potraktować jako próbę wyjścia z (post)strukturalistycznej pantekstualności, *par excellance* immanentystycznej. Niszcząco-ocalający gest mesjański, jakiego domaga się Lipszyc, może okazać się zbawienny także dla współczesnej teorii. Na czym miałyby polegać taki gest?

¹² Ten i poprzedni cytat: *ibidem*, s. 113.

Lipszyc, wkraczając – bardziej wyraziście w *Rewizji procesu...*, w mniej oczywisty sposób w *Sprawiedliwości...* – na pole literaturoznawstwa, przynosi z sobą rozwiązanie być może najważniejszego dylematu, z jakim zmagają się badania literackie: co jest ważniejsze, teoria czy historia? Otóż z perspektywy, jaką wnosi on za pośrednictwem Benjamina, tak postawiona kwestia nie ma większego sensu. Nie ma teorii bez historii, nie ma historii bez teorii: „nie tylko prawdziwa historia musi być filozoficzna, ale też [...] powołaniem filozofa jest zostać historykiem” (s. 496). Nie idzie tu o pragmatyczne zbanalizowanie tego problemu, ale o rzecz najważniejszą. Niemożliwa jest teoria, która nie byłaby zapośredniczona w historycznym fenomenie; żaden historyczny fenomen nie może być dostępny bez tej teorii. Jeszcze inaczej: „Benjamin uprawia wielką krytykę literacką, ponieważ uprawia filozofię, a jego filozofia jest zaskakująca i odkrywczą w dużej mierze dlatego, że rodzi się w żywiole krytyki literackiej” (s. 230). Być może, najważniejszą lekcją, jaką późnonowoczesne badania literackie mogą wyciągnąć z lektury tekstów jednego z fundatorów filozoficznej nowoczesności, jest zwrócenie się ku tej dialektyce i podjęcie decyzji – która może okazać się niszcząca, ale wydaje się jedyną szansą na ocalenie – o przedzierzgnięciu się w filozofię.



Adam Lipszyc

IFiS PAN

Najoryginalniejsza książka
o Schulzu, jaką do tej pory
napisano (Michała Pawła
Markowskiego *Powszechna
rozwiązłość. Schulz,
egzystencja, literatura*)

Abstract

The most original book on Schulz written so far

The paper is a review of Michał Paweł Markowski's book *Powszechna rozwiązłość* (*Universal promiscuity*) devoted to the work of Bruno Schulz. The author acknowledges that certain elements of Markowski's reading – such as pointing to the links between Schulz and German Romanticism – are of undeniable value. However, the main line of the reading which sets Schulz's work against the background of Hegel's and Nietzsche's philosophy is criticized as shallow and inconsistent. Moreover, whereas the author agrees with Markowski's criticism of Władysław Panas's all too theological reading of Schulz, he also tries to show that a more subtle interpretation of Schulz's work in messianic terms does more justice to it than the one offered by Markowski.

Słowa kluczowe: Schulz Bruno, życie, forma, mit, mesjanizm

Keywords: Schulz Bruno, life, form, myth, messianism

Tytuł niniejszej recenzji nie wyraża opinii recenzenta o recenzowanej publikacji¹. Jest to cytat z noty anonsującej ową publikację na stronie wydawnic-

¹ M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012. Cytaty z książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

stwa. Należy oczywiście wyrazić żal, że prostotę przytoczonej frazy zakłóca trwożliwe zastrzeżenie „do tej pory”, które dopuszcza przyszłą detronizację opiewanego dzieła. Co gorsza, tę szczerą i jasną ocenę z niezrozumiałych względów zarezerwowano tylko dla zbłąkanych żeglarzy sieci: nota wydrukowana na okładce książki pokrywa się z tą umieszczoną w Internecie – opuszczono w niej tylko zdanie formułujące ów klarowny osąd. Mało brakowało, a czytelnik bez stałego łącza sam musiałby sobie wyrobić zdanie na temat tego utworu. Ale nie jest tak źle. Fanfary autocelebry i samozaaferowania rozbrzmiewają donośnie na pierwszych kilkunastu stronach książki, a na dobre nie milkną właściwie nigdy. Nie ma zatem szans, byśmy zapomnieli, że czytamy coś wielkiego.

Nie mam zamiaru wytykać Markowskiemu samochwalczego tonu – po części dlatego, że nie chcę sprawiać autorowi *Powszechnej rozwiązalności* większej frajdy, niż sam sobie sprawił, w ów ton uderzając, po części zaś z poczucia zażenowania, które ma dość prostą przyczynę. Otóż w pierwszych słowach swojego listu Markowski stwierdza, że dawniejsze, całościowe odczytania Schulza są już przestarzałe, a nowsze prace poświęcone jego twórczości – choć czasem pożyteczne – mają niemal wyłącznie charakter przyczynkarski. Co więcej, całą schulzologię do kupy wziętą trapi wada akademizmu i muzealnictwa. On, Markowski, łupnie teraz odczytaniem całościowym, żywym, potężnym, a na dodatek zupełnie nieakademickim, które Schulza osadza w całkiem nowych kontekstach i – co może ważniejsze – nie odrywa go od autentycznych problemów ludzkiej egzystencji. Nie będzie to odczytanie prawdziwe w sensie korespondencyjnej teorii prawdy, lecz prawdziwe pragmatycznie, bo mocne, zaangażowane i angażujące (tak chyba należy rozumieć przydługie rozważania metodologiczne, które wypełniają spore partie pierwszej części książki). Posługując się zaskakującymi kluczami hermeneutycznymi, przełoży się tutaj „obce na własne za pomocą bardziej obcego” (s. 28) – tak, bardzo udanie, definiuje Markowski pracę interpretacji. I wszystkie jego narcystyczne pohukiwania byłyby właściwie wybacalne, gdyby te obietnice zostały spełnione. Nie mam pełnego obrazu schulzologii, nie wiem zatem, czy istotnie należy ją potępiać w czambuł. To, co znam, wskazuje, że Markowski ma sporo racji, choć nie dezawuowałbym tak szybko odczytań fragmentarycznych, które potrafią przecież czasem rzucić na całość światło ostrzejsze niż interpretacje w zamierzeniu wszechogarniające. Ale niech będzie – autor nowego odczytania zawsze potrzebuje paru hałaśliwych uogólnień, by dodać sobie animuszu. Kłopot w tym, że książka Markowskiego nie jest tym, czym być miała. Nie tworzy – jak chciał autor (s. 31) – nowej, mocnej „legendy” Schulza i sama nie ma raczej szans, by do legendy przejść. Miejscami jest niezła, przeważnie przeciętna, chwilami kiepska. W sumie – taka sobie.

Zniecierpliwiony polonistyczną dłubaniną, Markowski nie dba o „prześwietlenie metafor”, „tropienie zwrotów języka”, nie interesują go „detale stylistyczne”, wszystko to bowiem „na miłą” pachnie dlań „apteką tuż przed zamknięciem” (s. 28 i 33). Te kuriozalne deklaracje zabawnie kontrastują zresztą

z opinią wyrażoną w innym miejscu, zgodnie z którą „u Schulza w ogóle nic się nie wydarza, a jeśli tak, to w języku, gdzie dzieją się rzeczy najciekawsze” (s. 83). W każdym razie proszę się nie spodziewać zbyt wielu ważniejszych odczytań choćby fragmentów prozy Schulza – poza bardzo piękną, przepelnioną autentycznym czytelnictwem entuzjazmem lekturą *Sierpnia* (s. 83–92) właściwie nic takiego tutaj nie ma. Pędząc na skróty, Markowski poszukuje bowiem „filozofii” Brunona Schulza, która wyraża się jakoby zarówno w utworach prozatorskich, jak i w esejach oraz listach: autor *Powszechnej rozwiązalności* broni bardzo wątpliwej tezy, że między tekstami przynależącymi do tych gatunków, na które rozpada się Schulzowska spuścizna, nie ma żadnej zasadniczej różnicy pod względem koncepcji w nich zawartej (s. 167). Ta „filozofia” jest podobno bardzo ciekawa, ale też zarazem bardzo prosta, tak prosta, że można ją streścić w paru zdaniach (co też Markowski czyni aż dwa razy: s. 17–18, 59). Schulz mówi rzeczy, które „można znaleźć w wielu bardziej uczonych, w obcych językach pisanych książkach” (s. 31), co każe się zastanawiać, czy biedaczysko z Drohobycza nie wylewał atramentu na darmo. Tak czy owak, z pomocą tych bardziej uczonych ksiąg dowiemy się wreszcie, co też tam ten Schulz ma nam tak ważnego – i niemuzéalnego – do powiedzenia.

Co to za uczone księgi?

Jeśli idzie o wskazanie filozoficznych powinowactw Schulza, największą zasługą książki Markowskiego jest wypuklenie jego związków z romantyzmem niemieckim. Rzeczywiście, trudno oprzeć się wrażeniu, że wiele idei, a nawet podstawowych kategorii – na czele z figurą „panironii” – przywędrowało do tekstów Schulza z pism jenajskich romantyków. Wydaje mi się, że gdyby Markowski przeszedł te powiązania, wyszłaby mu o wiele ciekawsza książka. Zamiast jednak trzymać się Novalisa i Fryderyka Schlegla, których jest wybitnym znawcą, autor *Powszechnej rozwiązalności* zwraca się w stronę dwóch innych myślicieli: Georga W.F. Hegla i Fryderyka Nietzschego. Od tej pary Markowski bierze kilka myśli rzeczywiście nader prostych, nie mam więc pewności, czy warto było celem zaciągnięcia tych długów niepokoić duchy tak szacowne. To trochę tak, jakby mówiąc: „Taka jest prawda”, powoływać się na Martina Heideggera. Otóż Hegel zjawia się na kartach tej książki jako myśliciel, który uczy, iż rzeczywistość jest rezultatem dialektycznego rozwoju, aktualizacji wyjściowej, czysto potencjalnej substancji – rozwoju, który można też opisać jako przejście do stanu dyskursywnego zróżnicowania, jako wkroczenie w przestrzeń języka; co istotne, zdolność do tej aktualizacji, zdolność do samoporóżnienia i zróżnicowania, tkwi w samej substancji. Nietzsche natomiast zjawia się tutaj jako filozof, który uczy, że nie ma prawdy obiektywnej, ni żadnego absolutu, my zaś jedynie tworzymy wokół siebie tymczasowe, sensowne konstrukcje mocą interpretacji. I to by było na tyle.

Każdy ma takiego Hegla i takiego Nietzschego, na jakich sobie zasłużył. Ważniejsze, że odczytanie Schulza, które proponuje Markowski – w większym bądź mniejszym stopniu odwołując się do tak zmontowanego kontekstu

interpretacyjnego – jest w jakimś wymiarze przekonujące, lecz niedostateczne, w całości zaś niespójne. Ściślej rzecz biorąc, wydaje mi się, że zachodzi sprzeczność między dwiema zasadniczymi partiami interpretacji Markowskiego – tej, która stoi pod znakiem tytułu książki (*Powszechna rozwiąźłość*) oraz tej, która stoi pod znakiem podtytułu (*Schulz, egzystencja, literatura*). Ten pierwszy element interpretacji – wywiedziony po części z Hegła, przede wszystkim zaś z autodeklaracji Schulza i z rzeczywistej lektury przynajmniej jakiegoś wymiaru jego twórczości – do pewnego stopnia przekonuje, nie ma jednak charakteru odczytania pełnego. Element drugi – wywiedziony z innego aspektu Hegła, przede wszystkim zaś z Nietzschego – z Schulzem skomunikowany jest bardzo słabo i kłóci się z elementem pierwszym. Zobaczmy, jak to wygląda.

Zaczerpnięte z *Ulicy krokodyli* określenie „powszechna rozwiąźłość” ma charakteryzować zasadniczą cechę Schulzowskiego świata. Markowski zwraca uwagę – i to z kolei jest zapewne jego największe dokonanie, jeśli chodzi o lekturę samych tekstów Schulza – jak często w tych utworach pojawiają się słowa rozpoczynające się przedrostkiem „roz-”. Komponuje nawet kilkustronicową, całkowicie wolną od komentarza mikroantologię cytatów, która solidnie ilustruje to spostrzeżenie (s. 53–59). Ta masa dowodowa ma zaświadczać właśnie o panującej u Schulza „powszechnej rozwiąźłości”. Idzie mianowicie o to, że w świecie Schulza życie (= materia = substancja) jest domeną nieustannych przemian i przebiezanek: wyłania z siebie kolejne formy, które wszakże nigdy nie oddają sprawiedliwości szaleńczej dynamice i nieskończonym możliwościom żywiołu, ulegają więc rozwiązaniu i ustępują formom nowym. Zasadnicze znaczenie ma fakt, że to w samym życiu tkwi potencjał różnicujący, odpowiedzialny zarówno za generowanie form, jak i ich rozpraszanie, za ów wieczysty ruch powszechnej rozwiąźłości, panironicznej maskarady, wciąż otwierającej drogę nowym możliwościom. Wreszcie, ta podstawowa cecha Schulzowskiego świata wskazuje też, na czym polega zadanie artysty: ma on podpatrywać i współkatalizować nieustanną grę form, rozpraszać kształty zastane, gdy świat zakrzepnie w cesarstwo prozy pod wodzą jakiegoś Franza Josefa.

Podkreślenie panironicznego charakteru Schulzowskiego świata jest posunięciem słusznym, ale chyba nie jakoś szczególnie wstrząsającym. Że wszystko się u Schulza nieustannie zmienia – każdy widzi, a jak nie widzi, może sobie o tym przeczytać w słynnym liście do Witkacego. Pytanie, co dalej robimy z tym spostrzeżeniem, które może ewentualnie funkcjonować jako bazowa zasada tej rzeczywistości, ale jako jedna formuła, która ma uchwycić ten arcybogaty świat matki i ojca, Adeli i Józefa, ksiąg i genialnych epok, markowników i ptaków, wiosen i jesieni, sklepów i sanatoriów – to chyba jakoś mało. A Markowski dopełnia tę formułę wywodem, który nijak do idei powszechnej rozwiąźłości nie pasuje, a który stoi pod znakiem podtytułowej pary „egzystencji i literatury”. Zgodnie z tym wywodem, który ma nam chyba napędzić stracha – ale tylko troszkę – czyste życie jest groźnym żywiołem, działalność

człowieka polega zaś na konstruowaniu własnej egzystencji mocą interpretacji: istotą tej aktywności jest tworzenie, obrona i ewentualne poszerzanie wysepek sensu na oceanie bezkształtu. W ten sposób budujemy sobie ludzką rzeczywistość, jedyną jaką w praktyce dla nas istnieje. I ten proces utożsamia Markowski z Schulzowską mityzacją, która nie ma oznaczać regresji do jakichś kolektywnych historii, lecz właśnie tworzenie tego rodzaju sensownych światów. Zgodnie z tym ujęciem taki jest przede wszystkim cel działalności artystycznej, na czele z działalnością literacką samego Schulza, o czym Markowski pisze w najbardziej chyba zawstydzającym fragmencie swojej książki: obwieszcza tutaj, że najbardziej interesuje go „Bruno Schulz [...], nie Bruno filozof czy intelektualista, ale Bruno Schulz, niewysoki, nieśmiały nauczyciel rysunku z Drohobycza, który rozpaczliwie trzymał się literatury, żeby ocalić się przed naporem czystego życia” (s. 34).

Pał sześć ten patos niskiej próby. Gorzej, że cały ów wywód o czystym życiu i egzystencji konstruowanej mocą sensotwórczej interpretacji pozostaje w bardzo luźnej relacji z twórczością Schulza. Za świadectwo ma tutaj Markowski tylko dwa pierwsze zdania *Mityzacji rzeczywistości* (ponoć najbardziej heglowskie wypowiedzi w polskiej literaturze; s. 69) oraz kilka niezbyt interesujących fragmentów z listów i tekstów krytycznych autora *Sklepów cyrnamonowych*. A sprzeczność między tym wielce humanistycznym wywodem a ideą powszechniej rozwiążności jest aż nazbyt jawna. Trzeba się zdecydować: albo życie jest panironiczną maskaradą form, które wyłaniają się z żywiołu, by zaraz na powrót się rozpaść, teatrykiem, w którym zamazana jest granica między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, albo jest coś takiego, jak czyste życie, które człowiek stara się poddać procesowi usensownienia, nazwania, mityzacji. Albo działalność artystyczna polega na rozwiązywaniu zakrzepłych form cesarsko-królewskiej prozy, na przypominaniu o wiecznej metamorfozie świata i niedostateczności każdego kształtu, albo idzie w niej o desperacką obronę przed naporem czystego życia mocą interpretacji.

Cały kłopot widać bodaj najlepiej, jeśli przyjrzeć się temu, co Markowski ma do powiedzenia na temat postaci ojca w prozie Schulza. Markowski stawia tezę, którą z niezrozumiałych względów uważa za ryzykowną, a która głosi, że „podstawową figurą identyfikacji Schulza nie jest Józef, ale Jakub. Nie syn, ale ojciec” (s. 42). Konsekwentnie też w innym miejscu określa ojca mianem „*porte-parole* Schulza” (s. 101). Zaraz potem jednak zarzuca mu, że nie chce niczym Orfeusz podpatrywać natury (jak sam Schulz), lecz po prometejsku pragnie wydrzeć jej sekrety (s. 102). Nieco wcześniej jeszcze ojciec okazuje się jednak nie taki znowu ważny, a na pewno mniej istotny niż matka, jak enigmatycznie „podpowiada” Markowski, który wszelako w swojej – całościowej! – interpretacji Schulza nie ma zamiaru zajmować się zbyt intensywnie figurami rodziców (s. 84). *Nota bene* nie przejmuje się też specjalnie tym, że właśnie przywrócił ostry dualizm postaci rodzicielskich, podczas gdy wcześniej deklarował odrzucenie wszystkich dualizujących interpretacji Schulza (s. 13–14). Te niespójności to jednak drobnostka w porównaniu z tym, co

dzieje się z postacią ojca, gdy Markowski uruchamia swoją osobliwą gawędę o potrzebie tworzenia obronnych wysepek egzystencjalnego mitu. Wówczas bowiem wychodzi na jaw, że ojciec jest rozsądnikiem nieładu, a strażniczką porządku ludzkiego – interpretacji i mitycznego sensu – okazuje się Adela przepędzająca kolorowe ptaki (s. 164)! Ja się poddaję.

Wróćmy lepiej do idei „powszechnej rozwiązłości”. Przyjmując, że fraza ta opisuje podstawowy mechanizm Schulzowskiego świata, Markowski dochodzi do wniosku, iż Schulz jest myślicielem radykalnej immanencji. W związku z tym odrzuca tezę, zgodnie z którą zasadnicze znaczenie dla pisarstwa Schulza ma tradycja żydowska, a w jego twórczość wpisane jest dążenie mesjańskie. W tym punkcie Markowski przypuszcza atak na interpretację zaproponowaną przez Władysława Panasa w głośnej *Księdze blasku*. Ta sprawa domaga się szczególnej uwagi, choćby dlatego, że dla samego autora *Powszechnej rozwiązłości* wydaje się nader istotna. Otóż zgadzam się niemal ze wszystkim, co Markowski ma do powiedzenia na temat książki Panasa, sądzę jednak, że krytyka tej interpretacji nie wystarczy, by dokonać – słowami Markowskiego – „ostatecznej refutacji mesjanizmu” (s. 121), tj. by raz na zawsze pozbyć się idei odczytywania Schulza w kontekście mesjańskim czy ogólniej – judaistycznym. Markowski przyznaje, że książka Panasa to znakomity przykład mocnego odczytania: jest „świetnie napisana” i „niesłychanie perswazyjna” (s. 89). Zgadzam się w pełni, dodając tylko, że w odróżnieniu od Markowskiego – który trwoni czas na cyrkowe popisy (takie jak rzucony *en passant* dowód na nieistnienie Boga; s. 21) czy miałkie uwagi metodologiczne – Panas nie traci ani chwili i od pierwszej do ostatniej strony bombarduje czytelnika świetnie skrojoną argumentacją. Zgadzam się też jednak z Markowskim, że argumentacja ta jest chybiona: pomyśl, by z Schulza uczynić luriańskiego kabalistę pełną gębą, który ubolewa nad upadkiem świata w materię i marzy o jego restytucji, jest po prostu okropny. Nie chodzi nawet o faktyczną wiedzę Schulza na temat kabały czy tradycji żydowskiej w ogólności: Markowskiego także – i całkiem słusznie – nie interesuje faktyczna wiedza Schulza o niemieckiej tradycji filozoficznej (choć akurat jego głębokie zakorzenienie w niemieckiej literaturze nie podlega kwestii). Co innego jednak odczytywać jakiegoś pisarza na tle pewnej tradycji religijnej, a co innego – wtłaczać go w obręb tej tradycji i zredukować jego dzieło do poetyckiej parafrazy jej głównych dogmatów. To nigdy nie ma sensu, a w przypadku Schulza sensu nie ma szczególnie. Takie posunięcie wytlumia bowiem to, co w Schulzu prawdziwie modernistyczne, a z nowoczesnego polskiego pisarza robi chasydzkiego cadyka. Gdy zaś idzie o wewnętrzny świat utworów Schulza, interpretacja Panasa całkowicie prześlepia to, co – jak najślusniej – uwypukla Markowski, czyli upodobanie Schulza do ironii, parodii, do pałubiastej materii, pakuł i tandety, której nikt tu przecież nie chce przebóstwiać. Jeśli prawdą jest to, o czym pisze Markowski, że interpretacja Panasa zyskała w polskiej schulzologii niemal powszechne uznanie – na dowód Markowski przytacza odpowiednie fragmenty ze *Słownika schulzowskiego* – to korekta tego stanu rzeczy jest istotnie konieczna.

Argumentacja Markowskiego ma jednak poważne wady, także i tam, gdzie zasadniczo zmierza w słusznym kierunku, tj. stara się obronić Schulza przed nazbyt bezpośrednią kabalizacją. Myślowy bałagan panuje choćby w obszernym przypisie, gdzie Markowski wywodzi:

Tytuł książki Panasa i jej zawartość sugerują, że głównym odniesieniem intertekstualnym twórczości Schulza jest *Zohar*, średniowieczny zbiór mistycznych przypowieści i egzegez Tory. Nikt nie zwrócił uwagi na rzecz podstawową, a mianowicie na fakt, że *Zohar* jest dziełem „świętej wyobraźni” [...] i stanowi nie tyle tajemny klucz do rozwiązywania innych tekstów, ile klucz do mistyki żydowskiej. Schulz mistykiem nie był, nie ma bowiem w jego dziele, jak zobaczymy, miejsca na prawdy ostateczne, niepowątpiewalne, których mistyka musi bronić jako swego fundamentu (s. 90).

Nie bardzo rozumiem, co to znaczy, że księga *Zohar* – wariacka próba mistycznej reinterpretacji Pisma – sama jest „kluczem do mistyki żydowskiej” (dziwny błąd kategorialny), choć domyślam się, iż chodzi o to, że księga ta w mistycznym duchu traktuje o tajemnicach żydowskiego Boga. Ale to żaden argument. Owszem, jestem za niezależnością literatury od teologii, ale jeśli postawimy sprawę tak, jak to czyni Markowski, okaże się, że nie wolno nam zaglądać do Biblii podczas lektury Melville’a czy do Mistra Eckharta podczas lektury Celana. Nie chcę się też spierać o znaczenie terminu „mystyk”, który w swojej ogólnej postaci nie wydaje się jakoś szczególnie użytecznym narzędziem literaturoznawczym. Wystarczy może tylko zwrócić uwagę na jedną kłopotliwą okoliczność. Otóż kilka stron dalej (s. 101) Markowski cytuje fragment noty, którą Schulz umieścił na skrzydełku *Sanatorium pod klepsydrą* (nota jest anonimowa, ale także w tym przypadku badacze zgadzają się co do jej odautorskiego charakteru). Mowa w niej o tym, że u korzeni tego tomu tkwi „prastara wiara ludzka” w możliwość uwolnienia ukrytej „piękności rzeczy”. Markowski wszakże tendencyjnie urywa cytat, inaczej bowiem musiałby przytoczyć zdanie następne, gdzie wiara ta zostaje zidentyfikowana jako „stara wiara mistyków”, która – co gorsza – w książce Schulza miałaby formować się „w swoistą eschatologię”. Panas oczywiście cytuje całość tej noty nader skwapliwie – i trudno mu się dziwić.

Nie zamierzam – jako się rzekło – bronić Panasa przed Markowskim. Jednakże zakwestionowanie interpretacji Panasa to za mało, żeby załatwić się z obecnością tradycji żydowskiej i żydowskiego mesjanizmu w dziele Schulza. Nie wystarczy powiedzieć, jak czyni to Markowski, że to wszystko parodia, bo przecież Schulz jest immanentystą. Pewnie parodia, skoro biblijną kosmogonię realizuje się tutaj w żywole sukiennym, księga to klaser na znaczki, a zgodnie z wtórą księgą rodzaju pragnie się tutaj stworzyć człowieka na obraz i podobieństwo manekina. Błędem byłoby zapominać, że judaistyczne figury ukazują się u Schulza zawsze w żywole tandety, podróbki i błazeństwa. Błędem byłoby też jednak zapominać, że się ukazują i że fakt ten trzeba poddać jakiejś interpretacji: gdyby rzeczywiście szło tylko o immanencję, można by

w ogóle nie używać tych paradnych kostiumów. Podejmując próbę takiej interpretacji, ktoś mógłby zwrócić uwagę, że akt mesjański niekoniecznie polega na bezpośrednim składaniu w całość tego, co rozbite – i na pospiesznym przebóstwianiu materii. Akt mesjański jest przede wszystkim zakwestionowaniem samowystarczalności domkniętej immanencji, rozdarciem opresyjnego imperium tego świata. Jednym ze sposobów, by w swoich działaniach naprawdę odróżnić się od imperialnej prozy, a zarazem od chtonicznej immanencji natury, jest postawienie na twory sztuczne, nienaturalne, wybrakowane. Właśnie tą paradoksalną ścieżką zdaje się podążać Bruno Schulz. Nie chce wcale przebóstwić tego, co niskie, ale proponuje szczególny „mesjanizm tandety”, rozwiązał poezję pakuł i trocin, drugą księgę rodzaju, która przeciwstawia się tej pierwszej, zamykającej nas w nazbyt dobrze utoczonych formach immanencji. Judaizm ze swoją subwersywną, mesjańską siłą może pojawić się w tym świecie tylko w postaci błazeńskiego trzynastego miesiąca – inaczej byłyby tylko jeszcze jedną tradycją, która zasługuje na zakwestionowanie. Ale jako taki – w parodystycznej postaci – jest nader skuteczny. Przyjmując takie rozwiązanie nie tylko zrozumielibyśmy, co robią u Schulza te wszystkie kabalistyczne i mesjańskie tropy, lecz także dowiedzielibyśmy się może, w jakim celu Jakub, Józef i narrator tych opowieści podejmują iście rewolucyjne działania na rzecz rozbicia zastanych form i wygenerowania feerii kolorów, choćby były to kolory tekturowych ptaków, pocztowych znaczków i prasowych ogłoszeń. Idea Markowskiego, zgodnie z którą artysta jest po to, by przypominać o zmienności świata, nie potrafi uchwycić stawki błazeńskich knowań Schulzowskich bohaterów; natomiast sprzeczna z tamtą idea działań artystycznych jako prób tworzenia sensu na morzu czystego życia prześlepia z kolei ich błazeński charakter. Te knowania są rzeczywiście błazeńskie, ale w swoim błazeństwie – mesjańskie i rewolucyjne. Jako takie stają wobec tego świata okoniem, a nie poddają się jego regułom. Krocząc wąską ścieżką oddzielającą judaizm od modernizmu, w szalonym geście stawiając na to, co tandetne i odrzucone, Schulz starał się prowadzić swoją mesjańsko-artystyczną, rewolucyjną grę, w której chodzi chyba jednak o coś więcej niż tylko o horyzontalny, bezcelowy i cokolwiek mechaniczny dryf kształtów, krystalizujących się i rozpadających podług rytmu powszechnej rozwiązłości.

Michał Paweł Markowski

University of Illinois at Chicago

Osobliwym gawędom nie ma końca (Adamowi Lipszycowi w odpowiedzi)

Abstract

No end to weird narratives

In his polemic with the author of ‘Powszechna rozwiązłość: Schulz, egzystencja, literatura’, Adam Lipszyc defended a messianic interpretation of Schulz’s work, rejected by Markowski wholesale as based on insufficient textual evidence. According to Markowski all attempts at inscribing Schulz in the messianic tradition, no matter how defined, must fail because they do not acknowledge a parodic and ironic dimension of Schulz’s worldview, which ruins any serious access to religious thinking of which messianism is a clear example

Słowa kluczowe: Schulz Bruno, mesjanizm, parodia, ironia

Keywords: Schulz Bruno, messianism, parody, irony

1. Nie mam pretensji do Adama Lipszyca o to, że nazywa moją książkę „momentami niezłą, przeważnie przeciętną, chwilami kiepską”. Rozumiem, że jako strażnik wykładni, którą odrzucam w mojej książce, jako jednostronną i niezbyt dobrze udokumentowaną, by nie rzec, wyssaną z palca i nieopartą niczym poza paroma mglistymi aluzjami i zupełnie zbędną intelektualną ekwilibrystyką, że jako strażnik tej wykładni, przeciwko której moja książka została napisana, musi postawić mnie znacznie niżej niż siebie samego i innych zwolenników ideologii mesjańskiej. Rozumiem ten strategiczny zamiar, walka o uznanie – Hegłowskie rzecz jasna – jest poważną częścią pracy każdego humanisty, sam wielokrotnie w nią się angażowałem, więc nie będę tu

strzępił sobie języka. Nie podoba się Lipszycowi, że odrzucam wykładnię mesjańską dzieła Schulza? Proszę bardzo: interpretacja to nie jest zabawa dla duchów letnich. Tylko niech jego zaciętrzewienie z powodu odebranej zabawki nie przesłania mu tego, co jest w książce napisane.

2. Pomijam prostackie inwektywy i wysublimowane potrzeby Adama Lipszyca i skupiam się na tym, co recenzent wyczytał z książki. Zaczyna się od tego, że za „kuriozalny” Lipszyc uważa mój punkt wyjścia, w którym nie chcę zajmować się Schulzowską stylistyką (metafory, tropy), a za „zabawny” kontrast z pominięciem stylistyki uznaje moje zdanie, że „w języku dzieją się rzeczy najciekawsze”. Ciesząc się jak dziecko, że przychwycił mnie na niekonsekwencji, nie rozumie podstawowej rzeczy: że zdania te nie tylko nie są sprzeczne, ale wręcz domagają się rozłączności. Owszem, nie zajmuję się w mojej książce stylistyką, bo interesuje mnie (tu i w innych książkach) ścisły związek języka i egzystencji, którym jak dotąd nikt się w przypadku Schulza nie zajął. Zajmowano się analizą stylistyczną bardzo poważnie (i wiele na ten temat napisano ciekawych rzeczy), ale okazało się, że ten typ badań dość szybko się wyczerpał. Poza tym, że Lipszyc jest mądrzejszy i subtelniejszy, różnimy się tym, że ja mam pełny obraz Schulzologii, a on, co sam przyznaje, nie ma, oraz tym, że ja staram się powiedzieć coś, co nie zostało jeszcze z Schulzem powiązane (i dlatego jest na etapie próbowania i przymierzania), a on, pewny mesjańskiej wykładni, uznaje, iż należy ją jedynie doskonalić przez dodawanie kolejnych hopla-prestidigitatorskich chwytów.

Nie rozumiem za bardzo, dlaczego „bardzo wątpliwa” jest moja teza o ciągłości Schulzowskiego dzieła i dlaczego „filozofia” Schulza miałaby (recenzent ma tu poważne wątpliwości) „jakoby” się wyrażać w różnych gatunkach, nie zmieniając swojego kształtu. Lipszyc cytuje, ale nie rozumie. Pisałem o tym, że w dziele Schulza jest kilka sprzeczności, nad którymi przechodzi się najczęściej do porządku dziennego. Nie da się pogodzić z sobą kilku zasadniczych fragmentów, co oznacza, że albo Schulz się gubi w tym, co pisze, albo istnieje gdzieś, ponad lub pod różnymi gatunkami, jakaś myśl, która pozwoli te sprzeczności uśmierzyć. Jestem pewny, że tę zasadę pokazałem. I jestem pewny, że Lipszyc tej zasady nie jest w stanie znaleźć, nie odwołując się do Hegłowsko-Nietzscheańskiej tradycji (której dotąd nikt nie przywołał), albo odwołując się do ulubionej tradycji mesjańskiej (przywoływanej na kopy). Zgadza się, że „każdy ma takiego Hegla i takiego Nietzschego, na jakich sobie zasłużył”. Uważam, że nie zasłużyliśmy sobie na Hegla i Nietzschego, którego nie mogliśmy przełożyć na język, dający się zastosować w wielu różnych kontekstach, poza jednym, najwłaściwszym, a mianowicie kontekstem filozofii akademickiej. Nie miałem zamiaru, co ewidentnie rozczarowuje Lipszyca, dawać „pełnej” Hegłowskiej wykładni Schulza, podobnie jak mówiąc „całościowa” nie rozumiem przez to takiej wykładni, która zawrze każdy szczegół. Interpretację pojmuję jako przymierzanie różnych strojów, raz tego, raz tamtego, a nie jako znajdowanie ostatecznej odpowiedzi na to, jak się rzeczy

mają. I dopóki ktoś nie pokaże, że inna wykładnia jest ciekawsza, bo odwołując się do ogromnej liczby tekstów mówi coś całkiem innego, niż dotąd twierdzono, nie dam się przekonać i zastraszyć sądami typu „ale to żenujące”. Lipszyca może drażnić to i owo, ale dla jego przyjemności nie zrezygnuję z „przydługich rozważań metodologicznych”, bo są one częścią większego dyskursu. Odsyłają zarówno do tego, co się pisze w Polsce o literaturze, jak i do tego, co ja sam o niej pisałem. Gdybym ja recenzował Lipszyca, przeczytałbym uważnie jego książki, by się dowiedzieć, co też ciekawego się zmieniło w jego poglądach albo z czego nie może zrezygnować za cenę samookaleczenia.

3. Ale i ten rodzaj dąsów i grymasów jestem w stanie przyjąć, bo są to rzeczy mniejszej wagi. Co rzeczywiście waży, to nierozumienie rzeczy bardziej fundamentalnych.

Lipszyc powiada, że dwa wątki kompletnie do siebie w książce nie pasują. Pierwszy, dopatrujący się w „powszechnej rozwiązalności” głównej zasady Schulzowskiego świata, i drugi, łączący „egzystencję i literaturę”. Za „patos niskiej próby” i za „najbardziej zawstydzający” fragment książki Lipszyc uznaje moje stwierdzenie, że interesuje mnie, dlaczego Schulz „rozpaczliwie trzymał się literatury”. Rozumiem to doskonale: Lipszyca egzystencja nie interesuje, mnie bardzo. Lipszyc od razu skacze do siódmego nieba, ja nie widzę zarysów pierwszego. Dla Lipszyca literatura to przebranie idei, dla mnie narzędzie obłąkawiania świata. Dla Lipszyca cytowane przeze mnie kawałki Schulza, które nie zawierają mesjańskich aluzji, są „niezbyt interesujące”, dla mnie bardzo. Nie ma tu zgody, nigdy nie było, te dwa stanowiska nigdy się razem nie zejdą, ale czemu od razu mało elegancko grać na uczuciach? Egzystencja jest zawstydzająca? Owszem. Uważam, że Schulz był tego samego zdania, i mogę zacytować kilka fragmentów, które Lipszyc na pewno uzna za nieciekawe.

4. Przejdźmy do spraw poważniejszych. Lipszyc powiada (cytuję dłuższy fragment):

Trzeba się zdecydować: *albo* życie jest panironiczną maskaradą form, które wyłaniają się z żywiołu, by zaraz na powrót się rozpaść, teatrykiem, w którym zamazana jest granica między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, *albo* jest coś takiego, jak czyste życie, które człowiek stara się poddać procesowi uśensownienia, nazwania, mityzacji. *Albo* działalność artystyczna polega na rozwiązywaniu zakrzepłych form cesarsko-królewskiej prozy, na przypomnieniu o wiecznej metamorfozie świata i niedostateczności każdego kształtu, *albo* idzie w niej o desperacką obronę przed naporem czystego życia mocą interpretacji.

Otóż rzecz w tym, że nie trzeba się decydować. Owo życie rozwiązało, którego sens stanowi tworzenie i rozspychanie się form, to nie jest życie czyste, które (według zrównania czystego bytu z czystą nicością) zbudowane jest na nieistnieniu. Schulz, jak każdy człowiek i artysta podminowany depresją,

panicznie bał się braku form i pustki, która za tym by szła (czyste życie to brak ludzkich form, to tylko ślepy żywioł, który prze naprzód; biologia nie ma żadnego sensu, a opiera się na zmianie), ale jako ateistyczny dialektyk, nie wierzył także, by formy kiedykolwiek się ustały, zafiksowały, scaliły w jakiś zbawienny zbiór. Teatrzyk natury jest także naszym teatrzykiem o tyle, o ile przeczy nicości. Nie istnieje u Schulza opozycja natury i kultury, dlatego człowiek może naturalne sztucznie kształtować i naturalizować ukształtowane sztucznie. Istnieje natomiast opozycja egzystencji i życia, przy czym ta pierwsza jest sposobem, w jaki człowiek chroni się przed naporem nicości, temu drugiemu zaś odmówiony jest udział w języku. Jeżeli Schulz należy do tradycji heglowsko-nietzscheańskiej, to właśnie dlatego: świat albo ma sens (bo się w naszym wysłowieniu ulokował), albo sensu nie ma, bo się przed naszą dyskursywną interwencją wzbrania. Rzecz nie w tym, że wszystko się u Schulza zmienia, bo to byłoby za proste – bardzo proszę czytać mnie dokładnie. Rzecz natomiast w tym, iż rzeczywistość przechodzi przez język, kiedy sens wchodzi w rachubę, i dlatego wszystko, co ma mieć sens (a tylko to może się w literaturze znaleźć), dzieje się w języku. A jak nie przechodzi, to mamy kłopot, który się nazywa depresja, albo atak czystej biologii, na którą nie ma dyskursywnego uchwytu. I dlatego nie ma tu, jak lekkomyślnie historyzuje Lipszyc, sprzeczności, bo artysta rozwiązuje formy (by je na nowo zawiązać etc.) i tym samym broni się przed bezkształtem, który nie należy do ludzkiego obszaru. Jeżeli Lipszyc chce nazwać to rozumowanie „osobliwą gawędą”, bardzo proszę. Ja nazwę jego stanowisko pogardą dla ludzi, którzy muszą się czegoś trzymać (choćby był to język), żeby nie zwariować.

5. Skoro Lipszyc nie rozumie tak elementarnych rzeczy, to jak może zrozumieć drobiazgi lżejszej natury, jak na przykład moje odczytanie roli ojca. Tradycyjnie przyjmuje się, że Schulz pisarz podziwia ojca, ale identyfikuje się z synem. Ja powiadam inaczej (i głównie w przypisach, bo nie jest to temat główny mojej rozprawy): trzeba na nowo przemyśleć relacje męsko-kobiece u Schulza, bo w większości powtarzane tu są banały. Lipszyc twierdzi, że wklepałam się tutaj w sprzeczności, bo przywracam ostry dualizm, kiedy go wcześniej odrzuciłam. Jeżeli powiadam, że „nie wiadomo, kto jest naszemu małemu bohaterowi bliższy: matka czy ojciec” [85], i kiedy odwracam – dzięki Deleuze’owi, czego Lipszyc nie dostrzega – role między matką i ojcem, to gdzie tu jest „ostry dualizm”? W głowie Lipszycy, nie w mojej książce (na pewno nie w tej, w poprzedniej owszem, ale zdaję z tej pomyłki uczciwie sprawę). A kiedy, moim zdaniem dość konsekwentnie, staram się zastosować myśl Deleuze’a o masochizmie (strażnikom mesjańskiej idei nigdy ta myśl do głowy nie przyjdzie, bo mają w pogardzie niską ludzką kondycję, która nie da się przełożyć na akt mesjańskiego zbawienia, jak się to dzieje w przypadku zwykłej perwersji), który rolę łądotwórczą przypisuje kobietom, czyli matce i Adeli, odwracając tradycyjny rozdział ról (a więc naruszając metafizyczny dualizm), to Lipszyc „się poddaje” – na widok Adeli zamiatającej jego ptasią imprezę – bo nie rozumie,

że nagle może się okazać, iż kto walczył o wyższy porządek, może przegrać w porządku niższym, gdzie kto inny przejmuje władzę.

6. Kiedy nie wiadomo o co chodzi, gdy ktoś kogoś wyzywa, to znaczy, że chodzi o coś fundamentalnego i nie jest to tania psychoanaliza, lecz zwykła heglowska potyczka. Otóż Lipszyc nie może przeboleć, że zamykam Schulza w świecie immanencji, z którego chciałby on go wydostać za pomocą aktu mesjańskiego, który „jest przede wszystkim zakwestionowaniem samowystarczalności domkniętej immanencji, rozdarciem opresyjnego imperium tego świata”. Według Lipszyca, parodia Schulza ma wartość ocalającą, ale ocala nas ona od niewystarczającego objawienia i odmyka świat, w którym ugrzęźliśmy. Otóż to właśnie wydaje mi się chybione, a co więcej: mało udokumentowane. „Te wszystkie kabalistyczne i mesjańskie tropy”, jak pisze Lipszyc, czyli nader wąła garsteczka referencji, obracana w kółko przez wyznawców mesjańskiego odkupienia, mają na celu – jak to rozumiem – pokazanie, że żadne zbawienie nie jest w tym ani innym świecie możliwe, bowiem wszystkie eschatologiczne narzędzia się wyczerpały. Żeby pogodzić błżeństwo ze zbawieniem trzeba nie lada wysiłku egzegetycznego. Lipszyc powiada, że tylko jako parodia mesjanizm jest skuteczny. Problem polega na tym, że nie jest on skuteczny w ogóle, Mesjasz pojawia się bowiem u Schulza tylko raz, i to jako fetyszystyczny złodziejaszek. Jest to osobliwa gawęda, według której sparodiowany mesjanizm jest mesjanizmem jeszcze wyższego rzędu, właśnie dzięki parodii.

7. Nie ma więc i tu zgody (bo być nie może). Kiedy Schulz pisał do Witkacego, że łączy ich „skłonność do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady, autoironii”, to na pewno nie miał na myśli tajemniczej subwersywnej idei mesjańskiej, która wyzwoliłaby nas spod jarzma nieudanej kreacji, lecz to, że parodia broni przed jakimkolwiek marzeniem o wyjściu poza ten świat, który mamy i z którym trzeba robić to, co możliwe. W najbardziej zawstydzającym fragmencie swojej recenzji Lipszyc pisze:

Krocząc wąską ścieżką oddzielającą judaizm od modernizmu, w szalonym geście stawiając na to, co tandetne i odrzucone, Schulz starał się prowadzić swoją mesjańsko-artystyczną, rewolucyjną grę, w której chodzi chyba jednak o coś więcej niż tylko o horyzontalny, bezcelowy i cokolwiek mechaniczny dryf kształtów, krystalizujących się i rozpadających podług rytmu powszechnej rozwiązłości.

Nie był to żaden gest szalony, tylko świeckie przekonanie, że skoro nic w tym świecie nie jest wolne od parodii, to oznacza to, iż jedyne wyjście prowadzi od jednej parodii do drugiej. Jeśli, jak uważam, ontologia poprzedza tu teologię, to Schulzowska błżejada pokazuje niemożliwość pogodzenia ludzkiej egzystencji z mesjańską obietnicą. Piszę o tym obszernie w książce, ale Lipszyc tych fragmentów nie cytuje.

8. Nikt nie powiedział jednak, że chodzi tu o „bezczelowy i cokolwiek mechaniczny dryf kształtów”, któremu należałoby przeciwstawić projekt mesjański, by uratować sens. Powiedział natomiast, wielokrotnie, że egzystencja jest na tyle trudna, iż nie zawsze wszystko się udaje, więc trzeba próbować jeszcze raz. I jeszcze raz. I następny. I tak do końca, kiedy się okaże, że nie było w tym próbowaniu żadnej nagrody poza samym próbowaniem. Ale kto tego nie rozumie, ten rozpaczliwie wygląda mesjańskiego wyzwolenia, choćby wszystkie znaki na ziemi i na niebie mówiły, że jest wprost przeciwnie, co oczywiście tylko dowiedzie, na mocy osobliwej gawędy, prawdziwości autentycznego, nie zaś udawanego aktu mesjańskiego. W ten sposób można dowieść wszystkiego, na co się ma żywnie ochotę, nawet tego, że *Powszechna rozwiązłość* jest niewarta uwagi.



Henryk Markiewicz

MOJE ZDZIWIENIA

Abstract

My Marvellings

Moje zdziwienia/My Marvellings/ is a column run by Henryk Markiewicz, retired Professor of the Jagiellonian University and one of the most outstanding Polish literary historians and theoreticians. In his essays, Professor Markiewicz presents and discusses various literary theory publications, comments on current events at the academia, argues with and questions authors of scholarly and popular articles, all the time being indefatigable in his insistence on respecting standards of academic professionalism, competence, honesty and responsibility for judgments and opinions expressed. This time Henryk Markiewicz focuses his critical attention on Alina Nowicka-Jeżowa's article *Polish humanities traditions: burden or opportunity? Studies on Polish literature*, Jarosław Marek Rymkiewicz's essay on Adam Mickiewicz (*Mickiewicz in the wonderland*), and Krzysztof Stepnik's book on Józef Ignacy Kraszewski.

Słowa kluczowe: humanistyka, literatura polska, Nowicka-Jeżowa Alina, Rymkiewicz Jarosław Marek, Mickiewicz Adam, Stepnik Krzysztof, Kraszewski Józef Ignacy

Keywords: the humanities, Polish literature, Nowicka-Jeżowa Alina, Rymkiewicz Jarosław Marek, Mickiewicz Adam, Stepnik Krzysztof, Kraszewski Józef Ignacy

Pytajniki i wykrzykniki

Ukazała się niedawno książka *Humanistyka krajowa w kontekście światowym. Doświadczenia Polski i Rosji* pod redakcją Jerzego Axera i Iriny Sawielewej (Warszawa 2011), zawierająca m.in. referaty wygłoszone w roku 2007 na kon-

ferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Badań Interdyscyplinarnych UW. Wśród nich znalazł się tekst Aliny Nowickiej-Jeżowej pod skomplikowanym tytułem *Tradycje humanistyki polskiej: Obciążenie czy szansa? Nauka o literaturze polskiej*. Zabrałem się do lektury z ciekawością, zarówno ze względu na temat, jak i osobę autorki – wybitnej badaczki literatury staropolskiej. Niestety, w miarę czytania na marginesach tekstu mnożyły się znaki zapytania i wykrzykniki sprzeciwu. Spróbuję je tutaj zwerbalizować.

Moje zastrzeżenia zaczynają się już przy konfrontacji tytułu z pierwszym zdaniem tekstu. Tytuł mówi o nauce, o literaturze polskiej, pierwsze zdanie – o polskiej nauce o literaturze. A to przecież dwa krzyżujące się z sobą, ale nie identyczne pojęcia. Zygmunt Łempicki i Roman Ingarden o polskiej literaturze nie pisali, ale należą do polskiej nauki o literaturze. Backvis i Krejčí pisali o polskiej literaturze, ale do polskiej nauki o literaturze nie należą. To chyba jasne.

W uwagach wstępnych autorka nadmienia, że w zagranicznych syntezach literatury europejskiej znajdują się zaledwie ułamkowe wzmianki o naszej literaturze, a często w ogóle ich nie ma. Może się myłę, ale nie spotkałem się z kompendiami, w których literatura polska byłaby tak krzywdząco potraktowana, a tym bardziej w ogóle nieobecna. Inna rzecz, iż zdarzają się w nich błędy rzeczowe.

Dalszy ciąg artykułu sprawia nam zawód: wbrew zapowiedzi, że autorka zajmie się obecnością polskiej nauki o literaturze w międzynarodowym dyskursie naukowym, o tym w ogóle nie ma mowy. Nowicka-Jeżowa rozpatruje w osobnych rozdziałach „sprawy rzadziej poruszane i rozważane”. Przyjrzyjmy się im po kolei.

Nieostrość doktryny pozytywistycznej w polskiej nauce o literaturze

Tu od razu nasuwa się pytanie, czy w ogóle jednolita, sformułowana doktryna pozytywistyczna w nauce o literaturze istniała. Czy np. tę samą doktrynę wyznawali Hipolit Taine i Wilhelm Scherer? A w Polsce Ignacy Chrzanowski, który wciąż zadawał pytania typu: „Za co powinniśmy kochać *Pana Tadeusza*?”, i Julian Krzyżanowski, który według własnych słów kładł nacisk na specyfikę zjawisk literackich – „ładunek realizowanego w nich piękna” i eliminował aktualną wartość moralno-polityczną? (*Historia literatury polskiej*, wyd. 5, Warszawa 1979, s. 5; autor zresztą traktował swe dzieło jako „próbę przewyciężenia tradycji naukowych pozytywizmu”).

Nowicka-Jeżowa akcentuje „letnie przyczynkarstwo, znamionujące zwolenników tej orientacji”. A przecież właśnie pozytywiści zdobyli się na ambitne monografie i syntezy, których nie mieli odwagi podjąć ich następcy!

Ambiwalencja ukierunkowań narodowego i uniwersalnego (europejskiego)

Autorka przypomina na początku pogląd o izolacji nauki o literaturze polskiej, spowodowanej tym, że zajmuje się ona zjawiskami uznawanymi za ściśle narodowe (a nie zjawiskami o uniwersalnym znaczeniu – dopowiadam; niezbyt przekonującym na to dowodem ma być pogląd Chrzanowskiego, że przyczyną upadku polskiej literatury w okresie baroku były wpływy włoskie i francuskie). W dalszym ciągu przechodzi jednak do zupełnie innego problemu – do apologii badań prowadzonych na gruncie literatur narodowych. Zdaniem jej zdecydowanie górują one nad wysiłkami „globalistów”, którzy – czytamy – „destruują ład galaktyk narodowych, by przywrócić pierwotny chaos”. „Globaliści” mogliby odpowiedzieć, że jest wprost przeciwnie, bo eliminują oni chaos rozbieżnych galaktyk narodowych, by wprowadzić nadrzędny nad nimi ład. Dla Nowickiej-Jeżowej tytułowej ambiwalencji właściwie nie ma – badania narodowe są owocne, natomiast dyskusje abstrahujące od konkretów literackich osadzone w macierzystym kontekście kultur narodowych przynoszą owoce niewspółmiernie nikłe w stosunku do monumentalnych zamiarów. Opinia to w swym radykalizmie bardzo subiektywna. Nie będę z nią dyskutował, zwrócę tylko uwagę na jedną oczywistość: najlepsza nawet monografia polskojęzyczna o wielkim poecie polskim mało jednak znanym za granicą (np. o Leśmianie) ma mniej cytowań zagranicznych niż ogłoszony w języku kongresowym artykuł o tematyce „uniwersalnej” (np. o powieści w pierwszej osobie; oba przykłady dotyczą prac Michała Głowińskiego).

Dalej autorka z aprobatą przypomina, że w okresie międzywojennym nurt polonistyki zorientowanej na Europę jednak nie zniknął. Czytelnik może stąd wywnioskować, że wtedy nurt ten osłabł, co jest oczywiście mniemaniem fałszywym. Przykładów międzywojennej orientacji na Europę w sensie komparatystycznego traktowania literatury polskiej Nowicka-Jeżowa nie podaje. Przeskakuje do tematu innego – „poszukiwania nowych dróg badawczych”. Jednym, nawiasem mówiąc, zdaniem kwituje „znakomite prace Ingardena”, podobnie – idealizm Zygmunta Łempickiego (według Nowickiej-Jeżowej zmierzał on do wyjaśniania istoty zjawisk literackich w kontekście metafizycznym, co chyba nie jest charakterystyką trafną; Łempicki, zawsze eklektyk, skłaniał się ostatecznie ku egzystencjalizmowi. Uwagę swą skupia autorka na pracach teoretyków stylistyki, których skutkiem miało być wysunięcie tezy o autonomii dzieła literackiego i jego strukturalnym lub teleologicznym charakterze, najdobitniej sformułowanej przez Kazimierza Wóycickiego. Sporo tu nieścisłości. Najpierw – Wóycicki wystąpił z ową tezą już w roku 1914, a więc wcześniej niż ukazały się prace teoretyków stylistyki. Następnie – wymienione tu zostały nazwiska językoznawców (wśród nich, nie wiadomo dlaczego, znalazł się Baudouin de Courtenay, który stylistyką się nie zajmował). O poszukiwaniach literaturoznawców w tej dziedzinie, poza Komarnickim, autorka nie wspomina. Całą stronę natomiast poświęca „niepo-

kornemu wobec autorytetów Warszawskiemu Kołu Polonistów”, ale egzemplifikuje poglądy jego członków pracami nie przywódcy tej grupy, Franciszka Siedleckiego, lecz Dawida Hopensztanda¹. Niestety, interpretuje je nietrafnie. Hopensztand na pewno wiele zawdzięczał rosyjskiej szkole formalnej, ale nie reprezentował „tendencji formalistycznych”. Starał się uprawiać socjologię form literackich, nawiązując przede wszystkim (ale bez wymienienia tytułu) do książki Wołoszynowa–Bachtina *Marksizm i filozofia języka*. Nie można mu stawiać zarzutu, że „nie dopuszcza on do głosu żywiołu historii”. W zakończeniu pracy *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*, pisał przecież:

Twórczość Kadena nie może być rozpatrywana w abstrahowaniu od zjawiska społecznego, zwanego „legionami”, i od niezbadanego dotychczas zupełnie języka tej formacji społecznej (*Stylistyka teoretyczna w Polsce*, pod redakcją Kazimierza Budzika, Warszawa 1946, s. 329).

Nie można też twierdzić, że Hopensztand abstrahował od wartości pozaliterackich, skoro analizując formy kolejnych satyr Krasickiego, traktował je jako „specyficznie literacki wyraz głębszej, prawdziwszej postawy poznawczej [ich] twórcy” (*Stylistyka teoretyczna w Polsce*, s. 337).

Poświęcając tyle uwagi Warszawskiemu Kołu Polonistów, a właściwie tylko Hopensztandowi, autorka ani słowem nie wspomina o środowisku wileńskim i jego przywódcy, Manfredzie Kridlu. Nieobecne są tu też nazwiska innych ówczesnych nowatorów – Kleinera (jako komparatysty niewątpliwie nowatora), Adamczewskiego, Borowego, Zawodzińskiego, Weintrauba, Makowieckiego, Skwarczyńskiej, Troczyńskiego, a także Rzeuskiej i Wyki (ich pierwsze książki były już przed wojną gotowe). Przy takiej redukcji materiału egzemplifikującego obraz międzywojennego literaturoznawstwa jest tu krzywdząco zubożony i trudno domyślać się, z jakiej racji w następnym rozdziale mowa jest o jego apogeum.

Skutki przerywania ciągłości badań w ich apogeum przedwojennym i destrukcja środowisk humanistycznych po roku 1945

Krótki ten rozdział ma charakteryzować sytuację polonistyki literackiej w okresie PRL-u. W przeważającej części odnosi się on jednak tylko do okresu przedpaździernikowego, bo tylko wtedy władze polityczne zmierzały do „zerwania związków nauki o literaturze zarówno z wysoką tradycją humanistyki polskiej, jak i z europejską współczesnością”, polscy uczeni byli nieobecni na

¹ Znaczenie i oddziaływanie Hopensztanda autorka przecenia. W grupie warszawskiej stanowisko jego było odosobnione. Powojenne pokolenie młodych marksistów, owszem, pilnie Hopensztanda czytało, ale śladów jego inspiracji w ich pracach nie widać (proszę wybaczyć, że o sobie mówię, ale chyba tylko ja z niej korzystałem w ówczesnej interpretacji *Przedwiośnia*).

sympozjach i w prestiżowych gremiach naukowych (jeśli później też byli nieobecni – to przeważnie z własnej winy), tylko wtedy młody uczony nie miał możliwości szerszego spotkania z nauką zagraniczną. Później było znacznie lepiej; po Październiku – jak sama autorka przyznaje, polscy uczeni starszego pokolenia godnie reprezentowali polską naukę za granicą i zachowali swój prestiż, młodszy wyjeżdżali na stypendia i lektoraty. Artykuły polskich teoretyków literatury były publikowane w prestiżowych czasopismach fachowych i często spotykały się z uznaniem i rezonansem. (Inna rzecz, że wszyscy, bez wyjątku, za mało dbaliśmy o prezentację swych poglądów *pro foro externo*). Książki zagraniczne dochodziły do bibliotek (jeśli one o to dbały), były recenzowane w czasopismach naukowych, każdy numer „Pamiętnika Literackiego” przynosił tematyczny zestaw przekładów z prac zagranicznych. Ukazywały się one też w wielotomowych antologiach.

Na pewno ten stan rzeczy był niezadowolający, kontakty za granicą były połączone z trudnościami i przeszkodami natury finansowej, biurokratycznej i politycznej, ale młody uczony, jeśli chciał, mógł być *au courant* tego, co dzieje się w literaturoznawstwie zachodnim. I mówić w tym kontekście o izolowaniu polskich badaczy literatury od Zachodu, to rozmijać się z prawdą².

W tymże rozdziale znajdujemy zadziwiające zdanie:

W izolowanym i ściśle kontrolowanym kręgu najbardziej „cesarskie” były studia, które kontynuowały tradycje formalizmu i socjologizmu, były wprzęgnięte w proces awansów i nagród państwowych.

Nie wiadomo, dlaczego autorka nie chce nazwać po imieniu strukturalizmu i marksizmu. Nie wiadomo, co ma na myśli, pisząc, że ów krąg literaturoznawców był izolowany, i co to znaczy, że jakieś prace były „cesarskie”. Ale mniejsza z tym – z gruntu fałszywa jest tu opinia, że oba te kierunki były równouprawnione i jednakowo faworyzowane. To znowu nieprawda. Marksizm był uprzywilejowany, o ile nie stawał się rewizjonizmem. Strukturalizm zaś był co najwyżej niedyskryminowany. Było to zresztą zasługą uczciwości naukowej marksistów i eksmarksistów zajmujących kierownicze stanowiska w IBL oraz na uniwersytetach, a także – tolerancji władz wobec całej humanistyki niezaangażowanej politycznie przeciw ustrojowi.

Alternatywę dla marksizmu i strukturalizmu stanowiły, według Nowickiej-Jeżowej, prace kontynuujące tradycje pozytywistyczne, które miały z reguły charakter filologiczny, ale skażone były determinizmem, podatne na ideologizację zgodną z dyrektywami powojennej władzy i coraz mniej otwarte na nowe koncepcje metodologiczne. Wspomniana tu ideologizacja była – według autorki – cenna w okresie zaborów, teraz stała się wadą.

² Ujemne rezultaty braku szerszego spotkania z nauką zagraniczną widać według Nowickiej-Jeżowej w „spontanicznych [?] pracach na obszarze historii idei, nieświadomych rozwoju tej metody w krajach europejskich”. Nie wiem, jakich to badaczy literatury ma autorka na myśli. Bo jeśli chodzi o warszawską szkołę historyków idei, to przeczy takiej diagnozie szerokie uznanie za granicą dla prac Kołakowskiego, Walickiego, Pomiana, Baczkki, Szackiego.

I znów w tym schemacie (marksizm – strukturalizm – pozytywizm) nie wiadomo, gdzie umieścić najwybitniejsze prace okresu powojennego – *Średniowiecze* Michałowskiej, *Barok* Hernasa, Błońskiego książkę o Sępie-Szażyńskim, Ziomka o retoryce – tu urywam wyliczenie, poprzestając na tematach bliskich zainteresowaniom Nowickiej-Jeżowej. Wstępnego twierdzenia, że okres powojenny to „czas stracony dla normalnej pracy naukowej”, nie chcę tu komentować. Określenie „lekkomyślne” byłoby eufemizmem.

Tendencje ścierające się współcześnie w środowiskach polonistycznych

Krótki ten rozdział porusza tylko jeden problem – kontrowersje między zwolennikami „demokratyzacji” studiów polonistycznych a zwolennikami ich „elitarności”, między troską o upowszechnienie a troską o jakość. Autorka jest po stronie elitarności, przy czym optymistycznie ocenia, że stanowisko przeciwne nie jest ani wyłączone, ani dominujące. Nie byłbym tego pewien. Konieczność pozyskania jak największej liczby studentów obniża stawiane im wymagania.

Autorka żywi nadzieję, że „nauka o literaturze polskiej może już zająć właściwe sobie miejsce w nauce europejskiej i światowej”. Co jednak rozumie ona przez „właściwe miejsce”? Wysoki poziom (choćby niedostrzegany czy niedoceniany), innowacyjność (jak poprzednio), szerokie rozpowszechnienie i oddziaływanie? Tego podstawowego pytania autorka sobie nie stawia, a od niego trzeba zacząć wszelkie rozważania na ten temat. Wszystko inne to dywagacje obok³.

³ Do przypisu przerzucam ubolewania Nowickiej-Jeżowej, że przeszkody uniemożliwiły w okresie powojennym osobistą przyjaźń uczonych, która osobliwym jej zdaniem to „najważniejszy element stanowiący etos badań humanistycznych”. Czy trzeba argumentować, że z najgorętszej przyjaźni może nic dobrego nie wynikać? Zresztą przyjaźni takich i przed rokiem 1939 było niewiele.

Co miała na myśli Nowicka-Jeżowa, pisząc, że emigracyjne lata Stanisława Kota dowodzą „wartości elit dających myśli humanistycznej sprzyjające jej *otium*” – nie można się domyśleć. Biografia Tadeusza Pawła Rutkowskiego *Stanisław Kot* (2000) o jakiegokolwiek pomocy dla niego ze strony zagranicznych uczonych nie wspomina. Zmagał się wciąż z kłopotami finansowymi, Fundacja Rockefellera nie przedłużyła mu stypendium, fundacja Forda wręcz mu go odmówiła, jedenastoletni (1964–1975) pobyt w szpitalu geriatrycznym nie może być nazwany *otium*.

Tym razem – bez zdziwienia

Wbrew tytułowi tej rubryki niniejszy jej odcinek jest rezultatem lektury, której nie towarzyszyło zdziwienie. Był to esej Jarosława Marka Rymkiewicza *Mickiewicz w krainie cudów*, umieszczony w książce *Głowa owinięta koszulą* (Warszawa 2012, s. 19–43). Autor ten przyzwyczał już bowiem czytelników do swej egzaltowanej napastliwości i biało-czarnego, manichejskiego widzenia zarówno polskiej historii, jak i współczesności.

Wspomniany tu esej to opowieść o czterech cudach, jakie rzekomo przydarzyły się w życiu i po śmierci Mickiewicza. Czwartym cudem według Rymkiewicza miało być to, że udało się uratować Mickiewicza przed zafałszowaniami dokonanymi najpierw przez lwowskich zdrajców i kolaborantów w latach 1939–1941, a następnie przez jeszcze gorszych marksistów z „Kuźnicy”. O tych ostatnich mówi jednak tylko jedno zdanie; połowę eseju stanowi analiza zabiegów interpretacyjnych dokonywanych w czasie lwowskich obchodów osiemdziesiątej piątej rocznicy śmierci Mickiewicza w listopadzie 1940 roku.

Obchody te były konsekwencją korekty w postępowaniu władz sowieckich wobec ludności polskiej na terenach zaanektowanych, jaka nastąpiła latem 1940 roku. Wówczas to Stalin wysłał do Lwa Hryszczuka, sekretarza lwowskiego Komitetu Obwodowego WKP (b) depeszę, w której energicznie postulował natychmiastowe usunięcie dyskryminacyjnych „przebiegów” w stosunku do ludności polskiej, m.in. marginalizacji języka polskiego. Chodziło najwyraźniej o pozyskanie przychylności, a przynajmniej lojalności narodu polskiego; pozostawało to w związku z komplikującą się wówczas sytuacją międzynarodową po klęsce Francji i niepomyślnej wizycie Mołotowa w Berlinie. Rezultatem tych dyrektyw był przy postępującej nadal sowietyzacji bardziej liberalny kurs polityki kulturalnej, dowartościowanie polskich tradycji. Stąd także pomysł ogólnozwiązkowych obchodów 85. rocznicy śmierci Mickiewicza. Zapewne uczczenie tej dziwacznej rocznicy podsunęli polscy komuniści (może Wanda Wasilewska, która kontaktowała się w tym czasie ze Stalinem). Bo mało prawdopodobne, by na ten pomysł wpadli moskiewscy specjaliści od propagandy. Decyzja podjęta została na najwyższym szczeblu uchwałą Biura Politycznego KC WKP (b) z 8 października 1940 roku *O przeprowadzeniu wieczoru poświęconego 85-leciu dnia śmierci Adama Mickiewicza*. Akcja ta miała znacznie szerszy zasięg – różne obchody odbyły się w całym ZSRR, a największy rozmach miały we Lwowie.

Opisywane i analizowane były one wielokrotnie, najdokładniej w książce Mieczysława Ingłota *Polska kultura literacka Lwowa lat 1939–1941* (Wrocław 1995). Późniejszych opracowań już nie śledziłem. Ważne uzupełnienie przyniósł tu artykuł Wasilija Tokariewa *Stalin i Wanda Wasilewszaja*. Li-

mitirowanyj dialog („Przegląd Rusycystyczny” 2007, nr 1). Rymkiewicz o swoich poprzednikach nie wspomina, pisze tak, jakby odsłaniał sprawy dotąd nieznane. Poprzestaje przy tym na lekturze artykułów Jerzego Borejszy, Boya-Żeleńskiego i Władysława Bieńkowskiego, umieszczonych w numerze 1 „Nowych Widnokręgów” z roku 1941; korzysta też z artykułu Henryka Szypera pod irytującym (trzeba to jasno powiedzieć) tytułem *Polski Piemont kulturalny we Lwowie w latach 1939–1941* („Kuźnica” 1946, nr 14).

W intencjach władz sowieckich i polskich działaczy komunistycznych uroczystości te miały oczywiście służyć określonym celom polityczno-propagandowym. Znaczna część inteligencji polskiej (także komunistycznej lub komunistującej) widziała w nich szansę polepszenia sytuacji polskiego dziedzictwa kulturalnego i umocnienia postaw patriotycznych, mimo że nie można było mówić pełnym głosem i nie dało się unikać lojalistycznych deklaracji. Część włączyła się aktywnie do tych obchodów z oportunistycznym lub nawet ze strachu. Oczywiście, są to tylko domniemania. Ówczesne publikacje oceniać należy ze względu na ich merytoryczną zawartość i rezonans.

Tymczasem Rymkiewicz na podstawie lektury wspomnianych artykułów domyśla się ukrytych intencji ich autorów. Najpierw twierdzi, że redaktorzy „Nowych Widnokręgów”, „zabijając Mickiewicza wykonywali gest symboliczny, w jego osobie zabijali naród polski. I prawdopodobnie o to właśnie im chodziło”. Dalej jednak stawia inną diagnozę – pisze, że lwowscy zdrajcy i kolaboranci starali się Polakom odebrać autentycznego Mickiewicza i zastąpić go wstrętną „kukłą wykonaną byle jak i z nędznego materiału”. Kukła ta miała być „rewolucjonistą demokratą okresu przełomu”, a także internacjonalistą, bojownikiem o wolność ludów, międzynarodowym socjalistą, była „przepojona przodującymi i postępowymi ideami swojej epoki, patrzyła oczyma dekabrystów i związała się na zawsze z narodem rosyjskim”. Ostatnie sformułowania są zmyśleniem Rymkiewicza, niczego takiego w publicystyce „Nowych Widnokręgów” znaleźć nie można. Całość nazywa Rymkiewicz „idiotyzmami”.

Zapewne Mickiewicz Borejszy czy Boya był Mickiewiczem tendencyjnie „sformatowanym”, co zresztą w większej lub mniejszej mierze jest regułą w publikacjach rocznicowych¹. Był to Mickiewicz z „Trybuny Ludów”, nie z wierszy rzymskich i nie z wykładów paryskich. Ale wystarczy artykuły z „Trybuny” przekartkować (nb. o ile mi wiadomo, od 20 lat nikt z polonistów jej nawet nie kartkował), by przekonać się, że Mickiewicz głosił tam idee solidarności międzynarodowej, rewolucyjności i demokracji, swoiście pojmanego socjalizmu, nie są to więc żadne „idiotyzmy”.

Przykładem na fałszowanie Mickiewicza przez Boya jest według Rymkiewicza to, że przedstawiając go jako zwolennika rewolucji oraz międzynarodowego socjalizmu, Boy powoływał się na *Skład zasad* i pisał, że tekst

¹ W jubileuszowym Roku Mickiewiczowskim 2005 można było np. na konferencji zorganizowanej przez IBL usłyszeć z ust Aleksandra Nawarackiego i Ewy Graczyk, że kluczowym korpusem tekstów poetyckich, a zarazem religijnych byłyby *Zdania i uwagi* i *Prelekcje*.

ten „uderza swoim radykalizmem”. Na poparcie swego sądu przytacza Rymkiewicz punkt drugi *Składu*, głoszący, że „Słowo Boże w Ewangelii zwiastowane prawem narodów, ojczystym i społecznym”, i konkluduje „Może to i jest radykalne, ale na pewno nie jest to ten radykalizm, który miał na myśli Boy-Żeleński”. Odpowiedzieć tu można, że radykalizm, który Boy znalazł w *Składzie zasad*, to równouprawnienie wszystkich obywateli, w tym kobiet i Żydów, zagwarantowanie wolności słowa, częściowo wspólna własność ziemi. Zaprzeczając na chwilę wstępnej deklaracji, powiem: aż dziw bierze, że Rymkiewicz, tak skrupulatny czytelnik tekstów, o tych punktach *Zasad* Mickiewicza nie pamięta.

Rymkiewicz oburza się dalej, iż Boy powtarza za Stanisławem Worcellem znaną metaforę – *Pan Tadeusz* jako „kamień grobowy, który Mickiewicz położył na dawnej Polsce”:

Trzeba mieć niezły zamęt w głowie (wyrażam się, proszę na to zwrócić uwagę, bardzo delikatnie), aby coś takiego napisać o dziele, które przywracało Polakom ich przeszłość i tak właśnie było rozumiane [...] Boyowi chodziło oczywiście o to, aby powiedzieć, że Mickiewicz naszej szlacheckiej Rzeczypospolitej nie lubił i chciał ją pogrzebać.

Tu już ręce opadają. Cytat z Worcella brzmi: „kamień grobowy położony ręką geniuszu na starej Polsce naszej” – co rozumieć należy w ten sposób, że poemat jest genialnym upamiętnieniem dawnej Polski. Pomija przy tym Rymkiewicz obszerniejszą wypowiedź Boya o *Panu Tadeuszu* z artykułu *Adam Mickiewicz* („Czerwony Sztandar” 1940, nr 318); Rymkiewicz artykułu tego nie czytał, choć jest on łatwo dostępny w zbiorowym wydaniu *Pism* Boya, zna go tylko ze streszczenia w „Nowych Widnokręgach”. Boy pisał tu m.in., że akcenty niepodległościowe (ostrożnie nazywa je „polskimi złudzeniami i nadziejami obudzonymi zwycięstwem pod Jeną, echami pochodu Napoleona na Rosję”), „podnoszą ton owej opowieści o starym obyczaju, ujętej na tle cudnych krajobrazów litewskich”.

Gdyby Rymkiewicz miał w pamięci (bo jakże mógłby nie znać) całość wypowiedzi Worcella, może by wycofał pogardliwe o niej słowa. Worcell nie tylko widział w *Panu Tadeuszu* uwiecznienie dawnej Polski, ale zarazem „pierwszy tak bystrze i jasno dostrzega w nim [...] zawiązek przyszłości, pierwiastki wieczyste niepożytego bytu narodowego”. Tak oceniał tę wypowiedź niezgorszy chyba znawca sprawy, jakim był Stanisław Pigoń (*Pan Tadeusz. Wzrost, wielkość i sława*, Warszawa 1934, s. 271).

Z publicystycznego frazesu „Nowych Widnokręgów”: „Wszystkie narody Związku przyjęły Mickiewicza na własność duchową”, według Rymkiewicza wynika, że „Mickiewicz miał być odebrany Polakom”. Domyśla się on przy tym, że według redaktorów „Nowych Widnokręgów” musi to nastąpić z czterech powodów: 1) potomkowie poety zachowywali się haniebnie i fałszowali dzieła swego przodka, 2) cenzurowali go też dotychczasowi historycy literatury, 3) między ideami Mickiewicza a przekonaniem społeczeństwa polskiego

istniał rozdźwięk. Rymkiewicz wymienia tu jeszcze czwarty powód – impuje, nie wiadomo komu, absurdalny pogląd, że skoro Sowieci uznali rękopis *Pana Tadeusza* za swoją zdobycz wojenną i uczynili własnością państwową, to i całe dzieło stało się ich własnością duchową.

Tymczasem nikt nie chciał Mickiewicza Polakom odebrać, więc i zastanawianie się nad tym, jakie motywy wchodziły tu w grę, jest bezsensowne. Warto natomiast przetestować uczciwość polemiczną Rymkiewicza na materiale twierdzeń zawartych w treści pozostałych motywów. Trzeci z nich, o rozdźwiękach między poetą a społeczeństwem (mówiąc ściślej: wybitnymi przedstawicielami opiniotwórczych kręgów społeczeństwa), jest niekwestionowaną oczywistością. Pierwsze dwa występują już w *Brązownikach* Boya, a więc bez inspiracji sowieckiej, i nie w tak karykaturalnej i napastliwej formie, jak to przedstawia Rymkiewicz. Pisze on np. o „bezprzykładowym ataku na rodzinę Mickiewicza”. Tymczasem Boy się zastrzegął:

Nie chcę tu powiedzieć nic złego o tym, działającym zapewne w najlepszej wierze człowieku [Władysławie Mickiewiczu], anomalią było jedynie połączenie dwóch funkcji, których atrybuty i cele bywają różne: przedstawiciela rodziny poety oraz roli męża nauki i uświęconego patrona naszej wiedzy Mickiewiczowskiej (*Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, Warszawa 1956, s. 320).

Czy to jest „bezprzykładowy atak”? Niech mi miłośnik i znawca Fredry wybaczy, ale ciśnie się tu pod długopis fredrowski cytat: „A bezbożny ty języku, i tyrkotny, i kłamliwy”...

Z artykułu Bieńkowskiego dowiedział się Rymkiewicz o trzytomowym podręczniku historii literatury polskiej, który jednak nie został wydany z powodu wybuchu wojny. Według Rymkiewicza, o tym, w jakim kierunku prowadzone były lwowskie badania, można wywnioskować z wydanej w roku 1947 książki Szypera *Mickiewicz, poeta i czyn*, która stanowić miała część owego podręcznika. Wskazówka ta jest z punktu widzenia filologicznego błędna, najpierw dlatego, że książka licząca 240 stron nie mogła wejść w całości do podręcznika, a co ważniejsze, Szyper mógł umieścić w niej takie sformułowania, które we lwowskiej wersji z roku 1940 ze względów cenzuralnych były niedopuszczalne.

Znacznie więcej niż z książki Szypera można o treściach owego podręcznika wywnioskować z wydanych we Lwowie wypisów z literatury polskiej dla 10-latki. Nie są one w tej chwili dla mnie dostępne, ale Ingłot informuje, że twórczość Mickiewicza była tu reprezentowana balladami, *Odą do młodości*, wyjątkami z *Grażyny*, *Konrada Wallenroda*, wszystkich części *Dziadów*, *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa* i oczywiście *Pana Tadeusza*. Nie mieli więc czego się wstydzić autorzy tych wypisów, Stefan Kawyn, Bronisław Nadolski i Stanisław Wasylewski (żaden z tych wybitnych polonistów nie miał przekonań komunistycznych). Wspomniany tu Wasylewski nie musiał się też wstydzić przygotowanego przez siebie wieczoru teatralnego pt. *Książka Mickiewicza*. Widzowie usłyszeli tu fragmenty *Ody do młodości*, *Reduty Orдона*,

Drogi do Rosji, Improwizacji z III cz. Dziadów, a także fragment „O roku ów...”, który w wykonaniu Wandy Siemaszkowej wywołał wielkie wzruszenie patriotyczne publiczności.

Tymczasem Rymkiewicz traktuje jako co najmniej naganny wszelki udział polonistów w ówczesnej legalnej działalności naukowej czy publicystycznej. Świadczyłyby o tym jego ubolewanie, że Kleiner był konsultantem przy pisaniu owego podręcznika (konsultantem był także Stanisław Łempicki), choć przecież nie wie, jakich to rad on udzielał. Można stąd wywnioskować, że jedyną postawą, którą Rymkiewicz aprobeuje, był bojkot wszelkich tego rodzaju przedsięwzięć.

A przecież oprócz wymienionych już autorów w tej czy innej formie wzięli w obchodach udział Aleksander Semkowicz, Marian Jakóbiec, Julian Przyboś, Mieczysław Jastrun (pomijam publicystów o orientacji komunistycznej). Z kolei poloniści wileńscy, m.in. Konrad Górski, Tadeusz Łopalewski, Władysław Arcimowicz, Jerzy Orda, Maria Rzeuska, Ludwik Fryde (znów opuszczam nazwiska autorów o radykalnie lewicowej orientacji), przygotowywali *Księgę Mickiewiczowską*; tematyka ich prac była apolityczna, ale starali się o jej wydanie w ramach lwowskich publikacji rocznicowych; zabiegał o to, zresztą bezskutecznie, nie byle kto, bo Henryk Elzenberg w liście do Boya-Żeleńskiego jako przewodniczącego tamtejszego komitetu obchodów².

Mieczysław Inglot był wówczas młodym chłopcem, ale we wspomnieniach odzwierciedla odczucia swoich rodziców. Pisze tu, że na tle planowego niszczenia polskiej kultury przez niemieckich okupantów

[...] swoboda mówienia i pisania o Mickiewiczu (dana przecież jeszcze przed jubileuszem), niezależnie od intencji organizatorów, nabierała pozytywnej politycznej wymowy i była manifestacją polskiego patriotyzmu [...]. Ci z Polaków, którzy zwrócili na te obchody uwagę, zapisali je w pamięci jako ważny czynnik wzmacniający poczucie nadziei i narodowej tożsamości (*op.cit.*, s. 155, 152).

Trzeba więc większej powściągliwości w sądach o lwowskich „zdrajcach i kolaborantach”. Zwłaszcza ze strony tych, których łaska późnego urodzenia nie uchroniła od postaw i poglądów także spornych co do swej wartości.

Pytania

Przeczytałem książkę prof. Krzysztofa Stępnika *Setna rocznica urodzin Józefa Ignacego Kraszewskiego w prasie warszawskiej* (Wydawnictwo UMCS

² Zob. H. Markiewicz, *Drobiazgi Boyowskie* [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, Kraków 2001.

2012, s. 140 plus sześćdziesięciostronicowy aneks ilustracyjny). Autor bardzo szczegółowo streszcza tu ponad 40 artykułów, opatrując je swoimi ocenami. Nie zawsze są one udatne, zarówno merytorycznie, jak i stylistycznie. Dla przykładu przytoczę komentarz do opinii Ignacego Chrzanowskiego, że Kraszewski odegrał w historii ducha polskiego „rolę niezmiernie doniosłą i na ogół biorąc dodatnią” (s. 24). Stępnik uważa tę frazę za „szatańskie wersety”, bo jest to rzekomo „sprzeczny wewnętrznie łamaniec myślowy, za którego pomocą wychwalając można ganić, a ganiąc wychwalać”. Tymczasem żadnej aporii tu nie ma, bo przecież doniosły wpływ może być i dodatni, i ujemny, i nierówny co do swej wartości. Nie sposób zgodzić się z traktowaniem pisarstwa Kraszewskiego jako „grafomanii” – jak kilkakrotnie Stępnik się wyraża. Dziwi też pod piórem (czy klawiaturą) polonisty takie oto nagromadzenie katchrez: „nie czystej wody artyzm, lecz przybrudzony trud codzienności staje się ich chlebem powszednim” (s. 132).

Nie ze względu na takie usterki jednak zająłem się w tej rubryce książką Stępnika. Zadaję sobie pytanie, komu i czemu może ona służyć. W całej omówionej tu produkcji rocznicowej zaledwie kilka artykułów zawiera jakieś samodzielne refleksje, reszta powiela w różnym wyborze i proporcjach rozpowszechnione wówczas opinie. I stąd w książce nieustanne powtórzenia. Rocznicowe artykuły nie zmieniły pozycji Kraszewskiego w ich ówczesnej świadomości literackiej; w niewielkim też stopniu mogą inspirować dzisiejszych badaczy. A gdyby ich zainteresowały, to i tak badacze ci musieliby się z tymi artykułami bezpośrednio zapoznać. Czy więc nie wystarczyłby artykuł, który by ukazywał w porównawczym ujęciu *loci communes* i oryginalne opinie o Kraszewskim, a zarazem skonfrontował je z ogólnymi zasadami publicystycznymi, stosowanymi w ówczesnych obchodach rocznicowych wielkich pisarzy? I jednego, i drugiego w pracy Stępnika zabrakło.

Mutatis mutandis podobne pytania postawić by można innym nowym książkom historycznoliterackim. Obok interpretacji kreatywnych, niedbalstwa faktograficznego, jaskrawych luk erudycyjnych – mikromania cierpiąca na *elephantiasis* to jedna z rozpowszechnionych chorób dzisiejszej historiografii literackiej.

PS Wyczytałem ostatnio, że nie jest to odosobniona pozycja w najnowszym dorobku Stępnika. Równocześnie ogłosił on książki: *Titanic. Recepcja katastrofy w prasie polskiej 1912* (164 strony) i *Wojny bałkańskie lat 1912–1913 w prasie polskiej* (262 strony).

Noty o autorach

Maciej Jakubowiak, doktorant w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, przygotowuje rozprawę poświęconą relacjom między literaturą nowoczesną i prawem.

Tomasz Kunz, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Autor książki *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (Kraków 2005), za którą otrzymał Nagrodę MNiSW.

Adam Lipszyc, dr filozofii, eseista i tłumacz, pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, uczy w Collegium Civitas i na Uniwersytecie Muri im. Franza Kafki. Autor książek *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma* (Kraków 2005), *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku* (Warszawa 2009), *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera* (Warszawa 2011) i *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* (Kraków 2012). Laureat Nagrody „Literatury na Świecie” im. Andrzeja Siemka, Nagrody Allianz Kulturstiftung oraz Nagrody Gdynia.

Hanna Marciniak, polonistka i bohemistka, tłumaczka, doktorantka Uniwersytetu Karola w Pradze. Autorka książki *Inwencje i repetycje. Figury doświadczenia w twórczości Juliana Przybosa* (Kraków 2009). Zajmuje się estetyką środkowoeuropejskich awangard oraz problematyką świadectwa w literaturze powojennej.

Henryk Markiewicz, emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk i teoretyk literatury, członek PAN i PAU. Ostatnio wydał m.in. *Cracoviana. Sprawy i ludzie* (Kraków 2009), *Od Tarnowskiego do Kotta* (Kraków 2010), *Mowy i rozmowy* (Kraków 2011) oraz *Czytanie Irzykowskiego* (Kraków 2011).

Michał Paweł Markowski, The Hejna Family Chair in Polish Language and Literature na University of Illinois w Chicago, *visiting professor* na Uniwersytecie Jagiellońskim, eseista, tłumacz. Autor kilkudziesięciu książek autorskich i zbiorowych. Współwydawca serii Hermeneia oraz Horyzonty Nowoczesności. Ostatnio wydał m.in. *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* (Kraków 2004), *Teorie literatury XX wieku* (z Anną Burzyńską; Kraków 2006), *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy* (Kraków 2007), *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura* (Kraków 2012) oraz kilka zbiorów esejów, za które w roku 2010 został uhonorowany Nagrodą im. Kazimierza Wyki. Laureat Nagrody Kościelskich i Nagrody im. Aleksandra Brücknera.

Grzegorz Niziołek, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i PWST w Krakowie. Współzałożyciel i redaktor naczelny czasopisma teatralnego „Didaskalia”. Autor książek o współczesnym polskim teatrze: *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy* (Kraków 1997) i *Wartlikowski. Extra ecclesiam* (Kraków 2008) oraz monografii poświęconej dramatycznej twórczości Tadeusza Różewicza: *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza*

Różewicza (Kraków 2004). Współredagował tom *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* (Wrocław 2012).

Dariusz Szczukowski, dr, adiunkt w Katedrze Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Gdańskiego, autor książki *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego* (Kraków 2008).

Piotr Śliwiński, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, historyk i krytyk literatury. Opublikował m.in. *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej* (Kraków 2002), *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce* (Warszawa 2007) oraz *Horror poeticus* (Wrocław 2012).



