

Inne ocalenie [O książce Adama Lipszyca *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*]

Nieustannie zwiększa się liczba polskich publikacji poświęconych twórczości Paula Celana. Gdy w 2012 roku na łamach „Dwutygodnika” Paweł Mościcki zdumiewał się ilością nowych prac, które pozwalały oswoić się z poezją autora *Fugi śmierci* – a były to tłumaczenia korespondencji z Ingeborg Bachmann, przekład biografii autorstwa Johana Felstinera, *Południk spotkania* Joanny Roszak oraz tom esejów *Kartki Celana* pod redakcją tejeże, wreszcie numer „Literatury na Świecie” (1–2/2010) – mógł już wtedy podejrzewać, że ta fala wydawnictw dopiero wzbiera. W końcu to właśnie między innymi Mościcki wraz z zaprzyjaźnionymi badaczami z Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki podjął się zadania dalszego popularyzowania Celana na gruncie polskim. Owocem tych badań, prowadzonych od pewnego momentu pod auspicjami Instytutu Studiów Zaawansowanych, są wydawane od kilkunastu miesięcy książki: *Znacze//nie wiersza* Pawła Piszczatowskiego (IBL, Warszawa 2014), publikacja zbiorowa *Paul Celan: język i Zagłada* (Krytyka Polityczna, Warszawa 2015) oraz *Czas wiersza* Adama Lipszyca (Austeria, Kraków – Budapeszt 2015).

Gdy spojrzeć na podtytuły prac Piszczatowskiego i Lipszyca – odpowiednio *Apofazy Paula Celana* oraz *Paul Celan i teologie literackie* – zdawać się może, że punkty wyjścia i dojścia są u obu autorów podobne. W ich interpretacjach autor *Południka* jawi się jako poraniany niemieckojęzyczny Żyd, który sięga do tradycji mistyki żydowskiej i chrześcijańskiej, by na ich podstawie wypracować własny, negatywny (w znaczeniu, jakim operowała teologia apofatyczna) idiom. Ta ogólna konstatacja dotyczy jednak w większym stopniu książki Piszczatowskiego, który tropi u Celana między innymi ślady inspiracji kabałą i Mistrzem Eckhartem. Od tego typu śledzenia bezpośrednich wpływów Lipszyc odżegnuje się programowo już na samym początku swoich esejów, powołując się na dyskusję Gershoma Scholema z Walterem Benjaminem. Obu filozofów komentujących dzieło Franza Kafki łączyło przekonanie o „kontrakcji boskości”¹, która dokonała się wraz z osunięciem się tematów teologicznych w dziedzinę literatury. Rzecz jasna, na jej gruncie żaden wątek nie może zostać podjęty w dotychczasowy, systemowy sposób. Przeciwnie, odczarowany

¹ A. Lipszyc, *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*, Kraków – Budapeszt 2015, s. 13. Dalsze cytaty pochodzące z tej książki oznaczam w tekście, podając w nawiasach numery stron.

nowoczesny świat podsuwa pisarzowi inne narzędzia, jak choćby te wywiedzione z teologii apofatycznej. Negacja staje się jedynym sposobem mówienia o objawieniu.

Do tego momentu Scholem i Benjamin wydają się ze sobą zgodni. Ich drogi rozchodzą się wraz z pytaniem: co czeka pisarza u kresu apofazy? Scholem wypracował w tym celu koncepcję „nicości objawienia”, kontrakcji posuniętej do tego stopnia, że pozbawia boskość sensu, lecz nadal utrzymuje ją w mocy². Innymi słowy, w dziele Kafki, jak twierdzi żydowski filozof, teologia negatywna nie znosi samej siebie, a jedynie zaciemnia swe znaczenie. Benjamin – przeciwnie – w literackim uniwersum Kafki nie dostrzegał już niczego, co można by zidentyfikować z Objawieniem, Prawem lub Pismem³. Jedyne, co pozostało, to pogłoski, echa czegoś, co bezpowrotnie już utracono. Po tych śladach nie sposób jednak dojść do źródeł sensu. Negacja dokonana w obrębie literatury pozbawiła teologię swoich własnych podstaw.

Analizując wiersze Celana, Lipszyc kroczy ścieżkami przetartymi przez Benjamina. Wbrew definicji Malebranche’a poezja nie jest „naturalną modlitwą duszy”, bo jak zauważył autor *Psalmu* w jednej ze swoich notatek – co Lipszyc czyni jedną z przewodnich myśli własnej interpretacji – „nie można pisać ze złożonymi dźwiękami” (s. 15). A skoro nie można, to każde odczytanie literatury jako ukrytej, słabej choćby teologii jawi się jako nieuprawniona redukcja. Skala przesunięć, które dokonują się w obrębie literatury, nadaje też literaturze autonomiczny status. Lipszyc pisze:

„Pisanie rozcina, kwestionuje, zniekształca, spektralizuje struktury teologiczne, czasem jednak – poruszając się pośród ruin i widm, w zamieci ironii i zaprzeczeń – na nowo próbuje też niemal niemożliwego gestu transcendencji” (s. 16).

Fragment ten, wsparty poprzednią uwagą o benjaminowskim charakterze interpretacji Lipszycy, naprowadza nas na trop nowoczesnego postsekularyzmu, bliskiego *nota bene* badaczom z Uniwersytetu Muri. Wszakże obraz poezji skazanej na horyzontalne doświadczanie świata, a zarazem podejmującej nieustanny wysiłek wypracowania transcendentnego gestu na gruncie immanentnego uniwersum, zbiega się choćby z koncepcją utrzymanego w religijnym napięciu, dialektycznego pomiędzy; koncepcją, która proponowana jest choćby w tomie *Deus otiosus*:

„Istnienie jawi się tu jako wiecznie niedokończony projekt, który w każdej chwili mógłby być czymś innym, niż aktualnie jest, i który w każdej chwili mógłby odnowić swoje zapomniane źródło, z jakiego się wyłonił; słowami Benjamina, jako świat, który w każdej chwili mógłby otworzyć furtkę na wdarcie się rzeczywistości mesjańskiej”⁴.

Czy Celan w interpretacji Lipszycy przekracza ten nowoczesny horyzont? Jeśli za punkt odniesienia obrać wspomnianego Benjamina, należałoby powiedzieć, że autor *Fugi śmierci* – „dziedzic” uniwersum Kafki, tyle że urodzony „pokolenie później

² Zob. Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjamina (wybór), tłum. A. Lipszyc [w:] G. Scholem, *Żydzi i Niemcy*, tłum. M. Zawadowska i A. Lipszyc, Sejny 2006.

³ W. Benjamin, *Franz Kafka*, tłum. A. Lipszyc [w:] idem, *Konstellacje*, tłum. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 238.

⁴ A. Bielik-Robson, *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł* [w:] *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postseku-larnej*, pod red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowskiego, Warszawa 2013, s. 32.

i parę kroków w głąb negatywności” (s. 17–18), a więc doświadczony już Zagładą – radykalizuje postsekularne stanowisko, to jest: pozostaje w jego obrębie, ale dokonuje kilku istotnych korekt. Przede wszystkim żegna się z mesjańskim pocieszeniem: „W jego świecie – jak pisze Lipszyc – nie ma już miejsca na utopiijną wizję wielkiego mesjańskiego wyprostowania wszystkich rzeczy” (s. 147). Nie widząc nadziei na boską przyszłość, która mogłaby rozbłysnąć w teraźniejszości, Celan pozostaje zarazem wiernym uczniem Benjamina w zakresie nauki o przeszłości. Podobnie jak autor *Pasaży*, jest przekonany, że człowiek – opuszczony przez Boga, który „w akcie stworzenia wyzbył się wszechmocy na rzecz równorzędnej wolności człowieka” – odpowiedzialny jest „nie tylko za los przyszłych pokoleń, lecz także za krzywdę pokoleń minionych”⁵. A może: przede wszystkim za dawne pokolenia. Dlatego też Celan kieruje wektor swoich zainteresowań w stronę tego, co przeszłe, by w jedyny odpowiedni sposób oddać sprawiedliwość ofiarom Holokaustu – koncentrując na nich całą swoją uwagę.

Znamienny pod tym względem jest wiersz *Napis na murze*: „Zniekształcona – anioł, odnowiony, przerywa –/ twarz dochodzi do siebie,/ astralna-/ broń z/ trzonkiem pamięci:/ uważnie pozdrawia/ swe/ myślące lwy” (przekład Idy M. Spylacz).

„Zniekształcona twarz”, która w uważnym pozdrowieniu zaleca własne rany („dochodzi do siebie”), nieprzypadkowo umocowana jest tu na „trzonku pamięci”. Jak się wydaje, pojęcia te stanowią składowe innego wspomnienia, które – choć niewzmiankowane w wierszu – zdefiniować można właśnie jako pamięć wspartą na uwadze. *Napis na murze* projektuje w ten sposób swojego wzorowego czytelnika, jest zarazem poetycką deklaracją i zadaniem postawionym przed odbiorcą. Tylko bowiem wtedy, gdy uzna się, że wraz z Holokaustem wektor nowoczesności został odwrócony, a projektowanie przyszłości powinno ustąpić miejsca wspomnieniu przeszłości – tylko wtedy można dostrzec owe „rozwietlenia”, które Lipszyc uznaje za oznakę właściwej lektury lub, szerzej, egzystencji: „Tylko z uwagi na pamięć o tych, co pozostają w ciemnościach, dany nam jest – być może – okrucieństwo światła” (s. 198).

Miejszem, w którym dochodzi do rozbłysków uwagi, jest – zdaniem Lipszycza – „koniec języka”. Frazę tę i wynikający z niej koncept autor rozwijał już w swojej poprzedniej książce, poświęconej właśnie Benjaminowi – *Sprawiedliwości na końcu języka*. „W postaci imienia ułamek sprawiedliwego stanu świata pojawia się przelotnie na końcu języka”⁶, pisał wówczas w jednym z zasadniczych fragmentów swojej pracy. I dodawał chwilę później, że imię należy wysupłać „drapieżnym, ale subtelnym gestem z immanencji mitu”⁷.

Wydaje się, że powyższe uwagi zastosować można także do metody, która stała za interpretacjami utworów Celana w *Czasie wiersza*. Czym jednak byłby ów „koniec języka” w poezji autora *Południka*? W pisarstwie tym dostrzec można szereg motywów, które zmierzają do uchwycenia jednego i tego samego momentu, gdy język przestaje być *de facto* językiem, a staje się wiązką znaków interpunkcyjnych (jak przecinek w tytule

⁵ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 24.

⁶ A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012, s. 574.

⁷ Ibidem, s. 578.

Frankfurt, wrzesień lub dwukropek w *Z MATERII ANIELSKIEJ...*), fonemów i głosek („h” w *Port Bou* – niemieckie?; „k” opisane w rozdziale „Powrót K”) lub pustych, znaczeniowótórczych przestrzeni w układzie wiersza. To punkty, w których uobecnia się to, co Celana interesuje najbardziej – „coś pojedynczego, choć absolutnego, materialna, lecz cierpiąca reszta z dzielenia duszy przez ciało” (s. 126), kabalistyczny celem, najniższy element duchowy w człowieku, a zarazem „gwarant jego bezwzględnej pojedynczości” (s. 124).

By dokładniej się przyjrzeć, jak w poezji Celana uobecniają się elementy „końca języka”, warto powrócić do wspomnianego *Napisu na murze*, którego deklaratywność każe odczytywać obecną w wierszu twarz jako ekwiwalent imienia własnego. Zniekształcone oblicze – kojarzone przez Lipszyca z imieniem własnym – by dojść do siebie i w pełni rozbłysnąć, musi przedrzeć się przez równie zniekształcony język. Pamięć jest tu rozumiana nie jako przypominanie sobie o „stanie sprzed”, powrót do kształtu pierwotnego. Gdyby tak było, moc ocalającą w poezji miałby zwykły gest klasycysty, który przywraca miarę i ton. Tymczasem jest przeciwnie, by odkształcić twarz, należy zniekształcić zniekształcone – a więc dokonać zbawiennego gwałtu na języku, wtargnąć i przełamać tę skłamaną niemczyznę, która w drodze propagandy została znaturalizowana i uznana za coś oczywistego, język „stopnia zero”. Wówczas na tafli gładkiego hermeneutycznego dyskursu powstaje szczelina, enigmatyczne zakłócenie, przez którą może przeświecać pamięć o pojedynczych obliczach (u Celana wielokrotnie konotowanych przez nazwisko Osipa Mandelsztama).

„Koniec języka” to zarazem „przełom oddechu”, „przypomniana pauza”; moment, gdy – jak można wyczytać w notatkach Celana do *Południka*, słynnego przemówienia z okazji otrzymania nagrody Büchnera – „na górskim grzbiecie czasu odnajduje cię słowo” (s. 53). To chwila, w której przypada uwzględniony w tytule książki Lipszyca „czas wiersza”:

„Z ostatecznością naszego »teraz« konfrontujemy rzeczy minione, dzięki czemu one same zostają wydobyte ze strumienia czasu, konfrontują się z końcem, odstawiając dzięki temu swoją absolutną pojedynczość, którą teraz, natychmiast, musimy wychwycić w naszym świadectwie” (s. 55).

Innymi słowy, tytułowy „czas wiersza” zdefiniować można jako moment, gdy to, co aktualne, spotyka się z tym, co wieczne, w punkcie absolutnej pojedynczości. Gdyby chcieć posłużyć się innymi koncepcjami temporalności, Celanowskiej pauzie patronowałby Aion, bóg, o którego czasie Gilles Deleuze pisał pod koniec lat sześćdziesiątych:

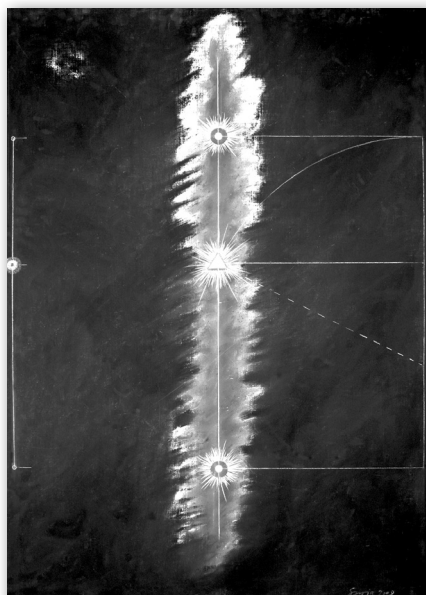
„(...) wieczna prawda czasu, czysta pusta forma czasu, która uwolniła się od swej obecnej, cielesnej treści, a przez to rozwinęła swój krąg, rozciągając się na linii prostej, być może tym bardziej przez to niebezpieczną, bardziej przypominająca labirynt, bardziej pokrewną (...)”⁸.

Przeciwieństwem Aiona, boga wieczności, jest Chronos, który dokonuje zdecydowanych cięć na swojej osi czasu, wyróżniając przeszłość, przyszłość i teraźniejszość.

⁸ G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, przekład przejrzał M. Herer, Warszawa 2011, s. 225.

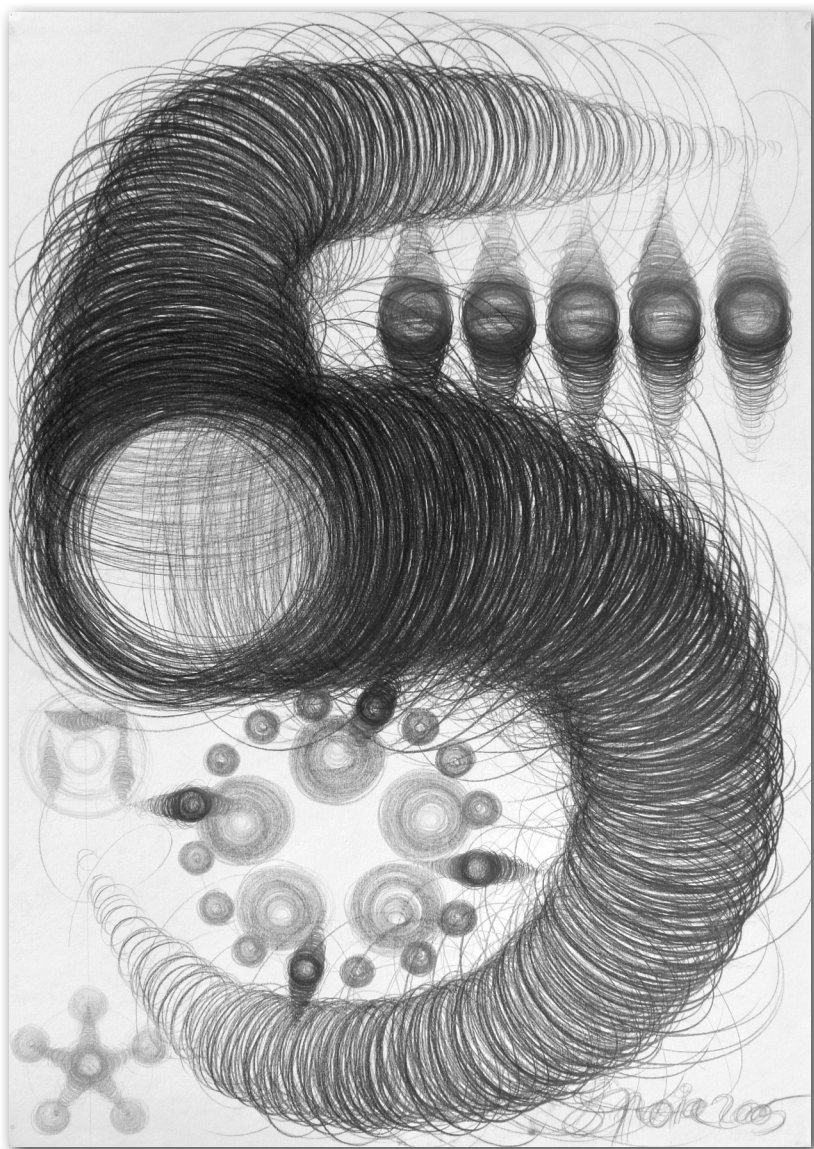
Ta ostatnia, opisywana przez Deleuza jako przestrzeń śmierci⁹, wydaje się punktem wyjścia dla pisarstwa Celana. Teraźniejszość, ścieśniona między przyszłością a przeszłością, musi – jak powiada Lipszyc – wydobyć się ze „strumienia zwykłego czasu, by w akcie nawrotu wejść w konstelację świadectwa z czasem minionym” (s. 55). Stawką jest nie tylko los tych, o których historia zapomniała (lub o których niedostatecznie pamięta), lecz także nasza własna tożsamość – co właściwie na jedno wychodzi, gdyż jak podkreśla Lipszyc z całą stanowczością, okruchy światła „nie przypadną (...) nigdy w udziale temu, kto próbuje przedrzeć się przez mrok, mając na uwadze własne zbawienie, a jedynie temu, kto swojej uwagi nie odróżnia już od pamięci” (s. 198). Dopiero wówczas, gdy z mroków dziejów wyszarpie się twarze bliźnich, zejście z wyżyn „Teraz” do cieśniny zwykłej teraźniejszości zyska sens: wtedy wąski pas między przeszłością a przyszłością będzie w stanie uwierać historię równie mocno, jak Celanowskie słowa-kamienie uwierają przelyk i język: „Kamień to inne, pozaludzkie, swoim milczeniem nadaje mówiącemu kierunek i miejsce. (...) Można mu się powierzyć, można pójść ku niemu ze swoim pytającym słowem”.

Adam Lipszyc, Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie, Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt 2015.



Iosif Stroia – *SECTIO AUREO I* – Mixed media – 100x70 cm – 2008

⁹ Ibidem, s. 223.



Iosif Stroia – *TAKE FIVE* – Pencil drawing – 100x70 cm – 2005