

Paweł Piszczatowski

Tam, gdzie zamarzają uczucia, czyli trauma narodzin i przymus życia : ambiwalencje rytuałów odrodzenia w trzech wierszach Celana z tomu "Przymus światła"

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (149), 212-229

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Interpretacje

Paweł Piszczatowski

Tam, gdzie zamarzają uczucia, czyli trauma narodzin i przymus życia. Ambiwalencje rytuałów odrodzenia w trzech wierszach Celana z tomu *Przymus światła*

SYP OCHRĘ w moje

oczy:

nie żyjesz
już w nich,

szczędź
grobowych darów,
szczędź,

przemierzaj kamienne
szpalery,
na rękach,

ich snem
gładź po
łusce skroniowej
przebitej w monetę,

przy
wielkim
rozwidleniu o-
powiedz się ochrze
trzykroć, dziewięćkroć.

STREU OCKER in

meine Augen:
du lebst nicht
mehr drin,

spar
mit Grab-
beigaben, spar,

schreite die Stein-
reihen ab,
auf den Händen,

mit ihrem Traum
streich über die
ausgemünzte
Schläfenbeinschuppe,

an der
großen
Gabelung er-
zähl dich dem Ocker
dreimal, neunmal.

Paweł Piszczatowski

– germanista, literaturoznawca, badacz dyskursów na styku literatury, teologii i filozofii. Zajmuje się poezją Paula Celana. Właśnie ukazała się jego książka *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Kontakt: p.piszczatowski@uw.edu.pl

NIEBEZPIECZEŃSTWO ŁABĘDZI,
zagrożenie
perkozami,

lodem orzęsiony z
mackami
krakena,

ty, opazurzony
Jakuto-
Puszkini:

haj, chebeldaj, chebeldaj.

PRZESTĘPNE STULECIA,
przestępne
sekundy, przestępne
narodziny, listopadając, przestępne
śmierci,

zapisane w zagłębieniach pszczele-
go plastra
bits
on chips,

wiersz w kształcie menory z Berlina

(Nieazyłowany, nie-
zarchiwizowany, nie-
otoczony opieką? Wciąż
żyje?)

Stacje czytnikowe w późnym
słowie,

oszczędne kropki płomieni
na niebie,

SCHWANENGEFAHR,
Lappentaucher-
bedrohung,

der Eisbewimperte mit
Kraken-
armen,

du, bekrallter
Jakuten-
Puschkin:

Hei, Chebeldei, Chebeldei.

SCHALTJAHRHUNDERTE,
Schalt-
sekunden, Schalt-
geburten, novembernd, Schalt-
tode,

in Wabentrögen gespeichert,
bits
on chips,

das Menoragedicht aus Berlin,

(Unasyliert, un-
archiviert, un-
umfürsorgt? Am
Leben?),

Lesestationen im
Spätwort,

Sparflammenpunkte
am Himmel,

Linie grani pod ostrzałem,	Kammlinien unter Beschuß,
uczucia, mrozem oprzędzone,	Gefühle, frost- gespindelt,
rozruch na zimno - z hemoglobina.	Kaltstart - mit Hämoglobin.

Wiersze tu przedstawione¹ pochodzą z końca listopada 1967 roku, kiedy Celan, mocno nękany chorobą i wykazujący symptomy zagrażające bezpieczeństwu najbliższych, zmuszony był opuścić rodzinę i zamieszkał samotnie przy Rue Tournefort, nieopodal miejsca, gdzie pracował. Dwa pierwsze zostały napisane 20 listopada, w dniu przeprowadzki, kolejny jest datowany na 23-24 listopada, kiedy przypadały 47. urodziny autora (23 listopada 1967 roku). Wszystkie trzy zostały opublikowane trzy lata później, już po samobójczej śmierci Celana, w tomie *Przymus światła (Lichtzwang)*.

Ogniskując się na misterium życia i śmierci, pamięci i upamiętnienia, trwania i ulotności czasu, są przesycone obrazami mroźnych, skutych wiecznym lodem przestrzeni i kontrastującymi przeblaskami głębokiej czerwieni. To właśnie ona tworzy barwną ramę pozwalającą czytać te trzy wiersze jako części pewnego ustrukturyzowanego wewnątrznie kontinuum.

Ramę całej konstrukcji stanowi czerwień ochry i hemoglobiny. Rdzawa ochra, w kulturach paleolitycznych identyfikowana symbolicznie z witalnym pierwiastkiem krwi, była powszechnie używana w rytuałach pogrzebowych jako symbol ponownego odrodzenia zmarłych. Posypywano nią zwłoki ułożone w grobie często w pozycji embrionalnej, ciało powracające do łona Matki Ziemi, z której ma się narodzić na nowo.

Scena I: Pogrzeb

Pierwszy z wierszy inicjuje prehistoryczny rytuał pogrzebowy.

Ochra, jak dowodzą niektóre badania, eksploatowana już przed 350 tysiącami lat przez *homo erectus*², była w górnym paleolicie nie tylko

1 Przekłady wierszy Celana przytaczanych w poniższym tekście są mojego autorstwa.

2 Zob. J. Woźny *Czerwona ochra i ziarna zbóż: symbolika odrodzenia zmarłych w obrzędach pogrzebowych kultur archaicznych międzymorza bałtycko-pontyjskiego*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 68.

barwnikiem wykorzystywanym w malarstwie naskalnym, lecz także stałym elementem rytuałów pogrzebowych, zarówno u neandertalczyka, jak i *homo sapiens*. Posypywanie zwłok czerwoną ochrą bywa interpretowane jako rytuał odwołujący się do mimikry łowieckiej i rosnącej świadomości więzi międzyludzkich opartych na związkach krwi, którą ochra symbolizowała swoją czerwienią³. Z czasem jej symbolika wiążąca się z krwią i życiem stała się atrybutem „Pramatki – Rodzicielki, Pani Zwierząt i Ziemi” i elementem spajającym „cały system wierzeń paleolitycznych”, „uwypuklając eschatologiczny wymiar „najbardziej archaicznych symboli odrodzenia”⁴.

W wierszu Celana, w którym inicjowane są obrzędy pogrzebowe nad grobem Ja lirycznego, ono samo staje się zarazem, w swym synekdochicznym oku, grobem – żeńskiej zapewne, zważywszy na biograficzny kontekst powstania wiersza – kapłanki mającej odprowadzić go w zaświaty, znacząc ochrą-krwią drogę powrotu do świata żywych.

Ujmując rzecz najprościej i całkowicie biografistycznie, można by powiedzieć, że pierwsza strofa wiersza jest wyznaniem miłosnym, bardzo konkretnym i adresowanym do żony poety, z którą musiał się rozstać, choć do końca pozostała jedną z najwierniejszych jego towarzyszek: skoro nie mogę na ciebie patrzeć, skoro „nie żyjesz już w moich oczach”, to stają się one martwe, jak zatrzymany we wspomnieniu twój obraz, nie żyjesz już ani ty, ani ja, bo żyć to znaczy patrzeć na ciebie. Podmiot liryczny, doświadczywszy miłości niemożliwej, schodzi w otchłań własnego grobu, poeta opuszcza dom i przenosi się do jednopokojowego mieszkania, nie zabierając ze sobą za wiele (szczędź / grobowych darów /zczędź). W podróży w zaświaty nie będzie wiele potrzebował, lecz potrzebne mu będzie coś szczególnego.

Dlatego wycofując się całkowicie z wiersza jako Ja, pozostaje jedynie głosem przynaglenia. Głosem uparcie kierującym się do Ty, w geście powtarzanych imperatywów sytuujących je wyraźnie poza światem umarłych.

To Ty nie żyje tylko w oczach Ja, które go nie widzi. Jest jednak także to, czego nie widzimy. Jest świat poza grobem, poza Rue Tournefort, poza oczyma przysypanymi ochrą. Świat odwrócony od podziemnego, w którym chodzi się na rękach, mając otchłań nieba pod stopami, jak mówił Celan w *Południku*⁵.

3 Tamże, s. 75.

4 Tamże, s. 79.

5 Zob. P. Celan *Południk*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010 nr 1-2, s. 20.

Przyjdź do nas na rękach.
Kto jest sam z lampą,
ma tylko rękę, by z niej czytać.⁶

– pisał Celan w wierszu *Głosy (Stimmen)* z tomu *Sprachgitter*.

Jest to zatem świat, w którym nie tylko chodzi się na rękach, lecz także z nich czyta. Świat usiany alignmentami, szpalerami megalitycznymi płyt z kamienia, menhirów, ostańców. Szlaki znaczone ich obecnością ma przemierzać ta, która pozostała po drugiej stronie ziemi, wypluta z jej życiodajnego łona. Ma być ona pośredniczką między światem żywych i duchami umarłych, szamanką, która sypiąc ochrę, kreśli szlak komunikacji między życiem i śmiercią. Ma czytać sny zastygłe w menhirach i dłonią przenieść odczytane z nich znaki na odnalezioną w grobie łuskę skroniową, która skrywała niegdyś czyjs mózg, a teraz została „przebita w monetę”.

Świat ziemski spotyka się z podziemiem zaświatów, megalityczne głazy znaczą ślady bezimiennej pamięci o praludziach zamieszkujących ziemię przed tysiącami lat, odnaleziony fragment czaszki jest jednak już czymś jednostkowym. W nim zastygła nie tylko lapidarna pamięć o odległej przeszłości rodzaju ludzkiego, lecz także ostała się część jakiegoś konkretnego ciała. Może ciała poety, złożonego do grobu na początku wiersza. Może, skoro została przebita w monetę, ciągle ma jakąś realną wartość, może podlegać wymianie, być ogniwem transferu jednostkowych znaczeń. Nie jest tylko archeologicznym artefaktem, mogącym co najwyżej posłużyć jako element antropologicznej składanki próbującej rekonstruować świat człowieka prehistorycznego, lecz *arte-factum*, „sztuką uczynionym” świadectwem zrealizowanej potencji twórczej. Nie bez przyczyny Celan zakreślił w konsultowanej przy okazji pisania wiersza *Fischer Weltgeschichte* zdanie mówiące, że alignmenty stanowią najdonioślejsze pomniki architektury megalitycznej, jakie zachowały się do naszych czasów⁷. Otóż tym, co dotarło do nas z mroków prehistorii, niczym neolityczna „poczta w butelce”⁸, są wytwory artystycznego

6 Por. P. Celan *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, hers. B. Wiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005, s. 91.

7 Tamże, s. 824.

8 Taką metaforą Celan opisał charakter poezji w *Przemówieniu z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy*. Zob. P. Celan *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, wyb. i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 317.

geniuszu jaskiniowych architektów, stworzone po to, by upamiętnić ich umarłych. Upamiętnić, nie tylko wpisując ich duchy w kamienne formy zdolne oprzeć się linearnemu upływowi czasu na dziesiątki tysiącleci, lecz także kreśląc koło czasu jako wiecznego powrotu i odradzającego się życia⁹.

A zatem to sztuka jest zasadniczym medium pamięci, to, co przeczytane w kamiennej księdze menhirów, nadaje wartość szczątkom poety opisującego własny pogrzeb, pozwala mu śnić megalityczny sen o upamiętnieniu samego siebie jako umarłego.

Choć za bardzo trąca to patosem Horacjańskiego *Exegi monumentum*, to nie da się tego odniesienia całkiem uniknąć, skoro w wierszu następnym pojawi się ironiczne odwołanie do wiersza Puszkina pod tym samym tytułem¹⁰. Zarazem jednak należy pamiętać, że Ja liryczne wycofało się prawie u samego początku z konstruowanego w wierszu świata, całą uwagę przenosząc na Ty – niewidzialne i mediacyjne zarazem. To zatem nie tyle głos przemawiający w wierszu ma być transmitowany poza jego czas i przestrzeń, ile jego nieobecność ma stać się punktem docelowym, do którego ma w ostatecznym efekcie dotrzeć „opowiedziane” słowo Ty. Ty, które – tam, gdzie rozchodzą się drogi – ma „opowiedzieć siebie” ochrze, by stać się tym jednym darem grobowym, którego Ja będzie naprawdę potrzebowało w zaświatach: na swojej drodze.

Wracamy tym samym i do pierwotnego obrazu sypanej do grobu ochry, i do intymności uczuciowego wyznania czynionego osobie, z którą poetę łączy więzy natury bardzo szczególnej. I chociaż w tej relacji wiersz zapewne domyka się na swym końcu, to zarazem wpada w pętlę „przymusu powtarzania”. „Trzykroć, dziewięćkroć”. Te intensyfikujące się repetycje układają się w transowy rytm towarzyszący szamańskiej inicjacji samego poety, rytuału przejścia przez granicę śmierci i szczelinę ponownych narodzin, stanowiących ramy każdej wyprawy szamana w zaświaty. Trzeba umrzeć, by odnaleźć drogę do umarłych i narodzić się na nowo, by wrócić do siebie.

9 W przywołanej już wcześniej *Fischer Weltgeschichte* Celan zakreślił również fragment mówiący o tym, że alignementy były ustawiane tak, by odzwierciedlać ruch słońca i wskazywać najkrótszy i najdłuższy dzień oraz momenty przesilenń wiosennego i jesiennego, a co za tym idzie, by mogły być wykorzystywane jako kalendarze (zob. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 824).

10 Zob. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 825.

Scena II: Szamańska podróż

W kolejnym wierszu podmiot liryczny przemawia spoza czasu. W całym tekście nie znajdziemy ani jednego czasownika, żadnego sygnifikantu temporalności.

O ile czas pozostaje w wierszu albo całkowicie nieobecny, albo obecny jedynie jako beczcas lub absolutna terażniejszość kryjąca się za performatywnymi gestami samego języka, który ostrzega, kreuje, opisując Ty i przemawiając do niego, konstytuuje jego obecność, o tyle przestrzeń, w której usadowione zostają kolejne, ewokowane przez tekst obrazy, została określona zaskakująco precyzyjnie: znajdujemy się na dalekiej Północy, wśród skutego wieczną zmarzliną bezkresu jakuckiej tundry. Jeśli poprzedni wiersz szukał istotnie szamańskiego kontaktu z duchami zaświatów, to trudno o lepsze miejsce na dopełnienie tego rytuału, jak odległa Syberia, gdzie do dziś przetrwały praktyki religijne niosące w sobie dobrze jeszcze widoczne dziedzictwo czasów najdawniejszych.

Zanim się on jednak dopełni, wiersz formułuje osobliwe ostrzeżenia:

NIEBEZPIECZEŃSTWO ŁABĘDZI,
zagrożenie
perkozami.

Ta zaskakująca na pierwszy rzut oka „ornitologiczna” metaforyka, okaże się dużo bardziej zrozumiała, gdy odniesiemy się do innego wiersza Celana, także usytuowanego topograficznie wśród lodowych krajobrazów Syberii. Chodzi oczywiście o wiersz *Syberyjsko* (*Sybirisch*) z tomu *Róża Nikogo* (*Die Niemandrose*), w którym Celan pisał o „kruczym łabędziu”, który „zawisł przed wczesną gwiazdą”¹¹. Ostrzegając zatem przed łabędziami, wiersz wyraża poniekąd świadomość zagrożenia nieprzerwaną ciemnością, z której nie jest w stanie wyłonić się żadna gwiazda poranna. Udający się do podziemnego świata podmiot liryczny boi się, że może zabłąkać się w jego mrokach i już go nie opuścić.

Pojawiające się w drugim wersie perkozy nie są już tak czytelne w swej metaforycznej semantyce. Na pewno ich zestawienie z królewską elegancją łabędzi tworzy zamierzone wrażenie drastycznego kontrastu, widoczne zwłaszcza w dosłownym znaczeniu niemieckiego słowa *Lappentaucher*

¹¹ Por. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 144. Przekład Ryszarda Krynickiego pomieszczony w tomie *Psalm i inne wiersze* (Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 182-185) wykazuje zbyt poważne odstępstwa od oryginału, by mógł zostać wykorzystany do analizy tekstu.

(perkoz, dosł. szmaciany nurek). Można zatem odczytać pierwszą strofę i tak, że łabędzie stanowią zagrożenie dla drobniejszego ptactwa, z którym konkurują o pożywienie i przetrwanie w tych mroźnych regionach. W końcu w całym wierszu chodzi m.in. o przetrwanie właśnie.

Szykując się do szamańskich rytuałów, nie sposób jednak nie odwołać się także i do rozlicznych funkcji, jakie ptakom przypisuje mitologia rdzennych ludów Syberii, przedstawiając np. pod ich postacią rozmaite duchy władające w zaświatach. Nie wdając się w zbyt szczegółowe rozważania na temat tych wyobrażeń, warto zauważyć, że duchy określane jako „chebeldaj”, znane w literaturze przedmiotu szerzej jako „abaasy” lub „abaasy”, do których wiersz zwraca się w ostatnim wersie, przybierają postać olbrzymów, „często także czarnych kruków”¹². Są to złe duchy, „powodują choroby, żywią się duszami (kut) ludzi i zwierząt. [...] Abaasy Dolnego Świata mają postać potworów, jedno nogich, jedno rękich i jedno okich istot o żelaznych szponach i dziobach, szkodzących ludziom. Żywią się surowym pokarmem, robactwem, jaszczurkami i wrzodami i śluzem. One zsyłały zły wiatr, który wywiewał dusze z ciał”¹³. To z nimi przyjdzie się zmierzyć szamanowi podczas podróży w podziemne zaświaty. To misja nad wyraz niebezpieczna i wymagająca dużego kunsztu. Dlatego też szaman przywdziewa strój rytualny, zapewniający mu mimikryczną nierozpoznawalność.

lodem orzęsiony z
mackami
krakena,

ty, opazurzony
Jakuto-
Puszkina.

Wygląd osoby opisanej w obydwu strofach przypomina z jednej strony morskiego potwora, z drugiej jednak pazury przywodzą na myśl przede wszystkim ptaka. Znaczenie symbolizmu ornitologicznego strojów szamańskich podkreśla Mircea Eliade w swoim studium o szamanizmie:

¹² *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, red. Z. Pasek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 13. Na temat synonimiczności obydwu nazw zob. hasła „Abaasy” i „Chebeldei” w: *Encyclopedia of ancient deities*, ed. Ch. Russell Coulter, P. Turner, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago 2000.

¹³ Tamże, s. 13.

Ptasie pióra spotkaliśmy w niemal wszystkich opisach strojów szamańskich. Co więcej, sama struktura strojów stara się możliwie jak najwierniej imitować postać ptaka.¹⁴

Eliade dodaje także, że „najbardziej skomplikowaną formę stroju ornitomorficznego spotykamy u szamanów jakuckich; ich strój ukazuje cały szkielet ptaka, wykonany z żelaza”¹⁵.

O ile zatem semantyka obrazu „opazurzonego Jakuto-Puszkinia” wydaje się przynajmniej co do jego pierwszego elementu stosunkowo czytelna (na wyjaśnienie drugiego przyjdzie czas nieco później), to odczytanie treści kryjącej się za „mackami krakena” nastręcza nieco więcej trudności. Obraz ten, kojarzący się nieodłącznie z wyobrażeniem potworów morskich z potężnymi mackami, potrafiących zagrozić każdemu statkowi i życiu nim podróżujących, nie pasują do mroźnego krajobrazu kontynentalnej Syberii. Chyba że odwołamy się do wyobrażenia piekła podwodnego u ludów Północy. Jak pisze Eliade, „pewne wyobrażenia ptaków wodnych, jak mewa i łabędź [...] symbolizują zanurzenie szamana w piekle podwodnym”¹⁶. W opisie ałtajskiego rytuału zstąpienia do Piekieł czytamy zaś, że szaman, udając się w tę arcyniebezpieczną wyprawę (zbocza góry, na którą się wdrapuje, pokryte są „zbielałymi kośćmi innych szamanów, którzy nie mieli siły dotrzeć na szczyt”), „napotyka morze, które przebywa mostem szerokości włosa [...]. W głębi morza spostrzega kości niezliczonych szamanów, którzy weń wpadli, albowiem grzesznik nie zdoła przejść mostu”¹⁷.

Nie wiemy oczywiście, na ile, i czy w ogóle, Celan znał książkę Eliadego o szamanizmie. Nie możemy zatem traktować przedstawionych w niej opisów praktyk szamańskich jako dopuszczalnego metodologicznie klucza do interpretacji Celanowskich metafor. Być może Celan czerpał wiedzę na ten temat z innych źródeł. Wiedzę tę jednak musiał mieć, skoro w ostatnim wersie przywołuje jakuckiego ducha Podziemia:

haj, chebeldaj, chebeldaj.

¹⁴ M. Eliade *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, PWN, Warszawa 2001, s. 163.

¹⁵ Tamże, s. 163.

¹⁶ Tamże, s. 160.

¹⁷ Obydwa cytaty: tamże, s. 206.

Zakładając zatem w uprawniony sposób, że tematyka szamanizmu nie mogła być Celanowi całkiem obca, można zaryzykować następujące odczytanie wiersza w ramach całego tryptyku: duch umarłego i złożonego rytualnie do grobu Ja udaje się w podróż w zaświaty. Na tej ryzykownej drodze spotyka Ty w postaci szamana, z którym w strofie trzeciej nawiązuje bezpośredni kontakt werbalny. Jedną z funkcji syberyjskiego szamana jest także odprowadzanie umarłych w zaświaty¹⁸. To tłumaczyłoby w jakiś sposób imię „Jakuto-Puszkin”, którym Ja się do niego zwraca. Wielcy poeci bywali już w historii przewodnikami po zaświatach, a Puszkin to, było nie było, ojciec nowoczesnej poezji rosyjskiej, którą Celan darzył szczególną estymą.

Być może każdy szaman jest jakuckim Puszkinem, poetą, którego mocą jest pielęgnowanie tradycji kryjącej się w opowiadanych przez niego mitach, rytualnych pieśniach, modlitwach i zaklęciach. Artystą, który w swym kunszcie prześcignął megalitycznych architektów, bo jego przekaz pozostał żywy aż do naszych czasów. *Exegi monumentum*.

Celanowskie Ja nie może pozwolić sobie na taki patos, spoufala się, przełamuje dystans i demaskuje, żeby nie powiedzieć: otwarcie kpi ze swojego przewodnika i jego nadętej buty kolonizatora, egzaltującego się własną wielkością:

Słuch o mnie pójdzie w dal przez całą Ruś w języki
I nazwie imię me jej każdy lud: i Fin,
I dumny Słowian wnuk, i Tunguz jeszcze dziki,
i Kałmuk, wolny stepów syn.¹⁹

Tak jak nie wiemy, na jakiej płaszczyźnie czytać Celanowską grę skojarzeniami w odniesieniu do przywołanej postaci Puszkina, i musimy zadowolić się ustaleniem krańcowych punktów tworzącej się wokół niej przestrzeni semantycznej, nie możemy też być pewni tożsamości rzekomego szamana. Może nie jest „przewodnikiem duszy”, lecz zstępuje w ekstatycznym transie do Podziemia, a Ja napotyka go niejako przypadkowo. Może to nawet nie jest prawdziwy szaman, tylko ktoś za niego przebrany, uzurpator podobny do Puszkina ukazującego się jako władca dusz i wyobraźni odległych syberyjskich ludów.

¹⁸ Zob. tamże, s. 209-218.

¹⁹ A. Puszkin *Pomnik*, przeł. J. Tuwim, w: *Dwa wieki poezji rosyjskiej: antologia*, red. M. Jastrun, Czytelnik, Warszawa 1951, s. 92.

Tak czy inaczej okazuje się, że obydwaj, on i Ja, mają tu do załatwienia tę samą sprawę. Albo też Ja przekonuje go do swojej sprawy w geście zwrócenia się do niego per ty, po którym Ja wkłada w jego usta, zaznaczone kończącym strofę dwukropkiem, słowa ostatniego wersu, będące zaklęciem i wyzwaniem piekielnych duchów trapiących tych, którzy wciąż jeszcze żyją.

Jeśli nałożymy na ten schemat interpretacyjny folię proponowanych przez Barbarę Wiedemann, nie bez zastrzeżeń wprowadzie, hebrajskich etymologii kryjących się być może w dźwiękach słowa „chebeldaj”²⁰, to zaklinające piekielne potwory wezwanie ostatniego wersu brzmi jak deklaracja przerwania żałoby, odżegnania się od upiorów przeszłości.

Scena III: Narodziny

Ostatni wiersz domniemywanego tryptyku prowadzi zrazu przez swego rodzaju tunel czasoprzestrzenny: z bezczasu zaświatowego *nunc stans*, „przestępnych stuleci” nieujętych w linearnej historii świata, które tak samo są jedną, nieobecną na cyferblacie, sekundą, jak ta, w której liryczne Ja powraca do swojego „tu i teraz”. Spadając, w ziemski czas, czas wiersza i czas Celana, Ja spotyka swoją datę, wraca do własnych narodzin dokładnie przed czterdziestu siedmiu laty, 23 listopada, który jest także datą wiersza, czasem jego powstania, dniem, w którym się począł i narodził. „Listopadając” z czasoprzestrzeni, która składa się wyłącznie z „elementów” przestępnych, których nie powinno w zasadzie być, choć dodaje się je niekiedy dla wyrównania rachuby czasu, wiersz relacjonuje własny ruch, używając – raz jeden w całym wierszu i to w formie imiesłowowej, choć czynnej – czasownika. Wiersz, wkraczając w czas, rodzi się z własnego Teraz, Ja zaznacza swoją milczącą w nim obecność, przypisuje się dacie własnych narodzin, przestępnych, jak rok 1920, kiedy nastąpiły. Narodzin, do których właściwie nie powinno było dojść, ale dorzucono je dla wyrównania jakiegoś rachunku. Celebryje raz jeszcze własną śmierć, która zdarzyła się w lirycznym praczasie pierwszego wiersza-megalitu, w przestępnym czasie wiersza, którego kamienna materialność zakłóca jego swobodny przepływ.

²⁰ W komentarzu do wiersza Barbara Wiedemann formułuje hipotezę, według której słowo *chebeldaj* można odczytać jako kombinację hebrajskich słów *chabalah* („zniszczenie”) lub *chewel* („ból”) i „daj” („więcej niż dość”), P. Celan *Die Gedichte...*, s. 825.

To spiętrzenie czasu i beczczasu, czasu narodzin i czasu śmierci (obydwa rzeczowniki zostały użyte w liczbie mnogiej – to wszelkie narodziny i wszelka śmierć, zawsze zdarzające się po przestępnej stronie rachuby czasu), w tym jednym punkcie wiersza wpadającego w swój listopad i proklamującego swoją przynależność do tej konkretnej, jedynej nie-przestępnej, daty wyznaczającej jego absolutną terażniejszość, powoduje jednocześnie, że Ja nie jest w stanie na dobre przebić się przez napór tego pantemporalnego żywiołu. Tekst Celana pozostaje nie tylko kolejnym wierszem pozbawionym osobowych form czasownika, jest także wierszem bez żadnego Ja i żadnego Ty. Nie ma w nim, jak się zdaje, żadnego osobowego podmiotu, jedynie coś w rodzaju głosu czytającego z offu strzępy artykułów z porannej gazety²¹.

Jak czasownik nie jest w stanie wyjść poza granicę imiesłowu, tak i Ja nie jest zdolne przekroczyć granicy wyznaczonej słowem „śmierci”, zamykającym pierwszą strofę. Powrót z zaświatów napotyka na nie lada przeszkody. Ja pozostaje więc w krainie umarłych. Restart systemu okazuje się niemożliwy, silnik nie zaczyna pracować. W niemieckim oryginale wiersz rozpoczyna się słowem „Schalt-”, którym kończą się także trzy jego pierwsze wersy. Słowo to, będące częścią rzeczownika złożonego „Schaltjahr” (rok przestępny), który posłużył za źródło większości metafor pierwszej strofy, pochodzi od czasownika „schalten” oznaczającego m.in. „łączyć” w technicznym znaczeniu łączenia obwodu elektrycznego. Znaczenie to staje się semantyczną treścią czasownika „einschalten”, czyli „włączyć” lub „uruchomić”. Wiersz, balansując na skraju semantycznej referencjalności i onomatopei, imituje niejako głuchy dźwięk (bezdźwięczne „szalt”) silnika samochodowego, który nie chce zapalić mimo wielokrotnego przekręcania kluczyka w stacyjce. Jest to o tyle istotne, że antycypuje metaforykę „rozruchu na zimno” w wygłosie wiersza. Jest zatem szansa, że maszyna, skuta syberyjskim mrozem, jednak ruszy w finale.

Żeby jednak nie wybiegać aż tak daleko, powróćmy do strofy drugiej, jedynej przyznającej się otwarcie do syntaktycznego powinowactwa z poprzednią. Chaotycznie spiętrzony czas jest tu przechowywany w uporządkowanej strukturze pszczelego plastra. Cały ten czas i wszystkie czasy zostały zmagazynowane w komputerowej cyberprzestrzeni, genialnym

21 Wiersz zawiera wiele cytatów z kilku artykułów z „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 22/23 listopada 1967 roku, które szczegółowo przytacza w swoim komentarzu Barbara Wiedemann (P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826-827).

tworze techniki naśladowującym twory geometrycznego geniuszu natury. We „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 22/23 listopada 1967 roku, w artykule *Nośniki pamięci danych na bilion bitów*, czytamy:

W głównym zasobniku pamięci, tak zwanym zasobniku komórkowym, pojedyncze komórki są przechowywane w ruchomych podajnikach przypominających kształtem plaster miodu.²²

Syntaktyczne kontinuum wiersza wskazuje na to, że cała pamięć o czasie i komplementarnym względem niego – na zasadzie „przestępności” – bez czasu została zdigitalizowana i zapisana na chipach, a każdy jest zdolny pomieścić, jak donosiła wówczas FAZ, pięć milionów bitów informacji²³.

Jakkolwiek imponująco brzmiałyby te wyliczenia, obraz cybernetycznej post-pamięci, w której przechowywaniu nie uczestniczy żadne Ja, jawi się obco, jak – niepopularna jeszcze wówczas w Niemczech – angielska terminologia informatyczna użyta do jej opisu.

Jednak jak wielopoziomowe „regaly” przeznaczone do przechowywania danych przypominają naturalny plaster pszczeli, tak i otwierająca się dzięki nim ścieżka pamięci wiedzie do konkretnego, pojedynczego wspomnienia o otrzymanym z Berlina wierszu w kształcie menory²⁴. Spośród futurystycznych newsów prasowych zdaje się przebijać świadomość Ja i jego żydowska tożsamość. Siedmioramienny świecznik dany Żydom przez samego Boga jako znak jego obecności i wpisany w jego kształt tekst wiersza – zabieg przywołujący na myśl tradycję zapisywania Psalmu 67 w kształcie menory i magiczno-kabalistycznych amuletów sziwiti przedstawiających zapisany w kształcie menory dziewiąty werseł Psalmu 16²⁵ – przybywają z odległego Berlina. Celan nie był szczególnie związany z tym miastem,

22 Zob. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826. Chodzi zapewne o system pamięci masowej IBM 3850. Zob. <http://www.columbia.edu/cu/computinghistory/mss.html>.

23 Por. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826.

24 Jak twierdzi Barbara Wiedemann, Celan otrzymał 17 listopada 1967 roku taki wiersz od mieszkającej w Berlinie Sabeth Sadei-Uhlmann (P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826).

25 Na temat symboliki tekstów religijnych zapisywanych w formie menory zob. S. Sabar *Words, images, and magic: the protection of the bride and bower in Jewish marriage contracts*, w: *Jewish studies at the crossroads of anthropology and history. Authority, diaspora, tradition*, ed. R.S. Boustani, O. Kosansky, M. Rustow, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2011, s. 128–131; D.S. Ariel *Kabbalah: the mystic quest in Judaism*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham 2006, s. 212–213. Ciekawe dokumenty graficzne można znaleźć pod adresem internetowym <http://www2.library.yale.edu/judaica/newacquisitions2006.html>.

a o autorce wysłanego mu wiersza, jak i o nim samym nie mamy zbyt wielu informacji. Raz jednak, w nocy z 9 na 10 listopada 1938 roku, która przeszła do historii pod – jakże skądinąd poetycką – nazwą „nocy kryształowej”, przejeżdżał tamtędy i wdychał na Dworcu Anhalckim dym dolatujący od palonych żydowskich domów, sklepów i synagog²⁶.

Ten wiersz w kształcie menory to zatem coś więcej niż kolejne notatki prasowe o zdigitalizowanej post-pamięci: to jakby przebłysk żywej pamięci odradzającego się Ja, które zaraz potem zostanie wycięte z wiersza kłamrą nawiasu.

Chociaż to graficzne oddzielenie zawiesza bezpośrednią obecność Ja w wierszu, to jednak ono właśnie pozostanie referentem pytań sformułowanych w strofie czwartej. Pierwsze trzy to wrywyki z artykułów w FAZ: czyżby pamięć i tożsamość Ja nie zostały zarchiwizowane w systemie pełniącym funkcję „centrali archiwizująco-dokumentacyjnej”²⁷? Czyżby Celanowi, jako jego hipostazie, nie było dane być objętym programem izolacji chorych psychicznie, „internowania lub – azylacji”, postrzeganej jako „jedyna możliwość [...] obrony przed «nieobliczalnymi i przerażającymi» chorymi”? Czy – skoro przebywa poza azylem lub lepiej: między jednym w nim pobytem a kolejnym – poeta stanowi realne zagrożenie, wobec którego należałoby podejmować specjalne środki ostrożności? Autorka artykułu *Niederzwoj psychiatrii społecznej*, która podsuwa te pytania, wie oczywiście, że takie drastyczne środki zapobiegawcze są przestarzałe i zasadniczo mniej efektywne niż, słabo jeszcze niestety rozwinięta, „psychiatria społeczna”, która dzięki metodom „właściwej opieki środowiskowej (Umgebungsfürsorge)” pozwala „wielu chorym pozostać w ich własnym środowisku”. Słaba to jednak pociecha, skoro autorka konkluduje, że w efekcie choroby „nie stanowią już ciężaru dla państwa”²⁸. Jeśli ktoś ani nie przebywa w odosobnieniu (*un-asyliert*), ani nie jest otoczony opieką środowiskową (*un-umfursorgt*), a mimo to nie jest ciężarem dla państwa (wiersz powstał w miejscu pracy Celana), to gdzie on właściwie jest? Czy w ogóle żyje?

Ta zasadnicza, i jak wiemy ze wszech miar uzasadniona, wątpliwość tworzy jednak zarazem semantyczny kontrapunkt wersyfikacyjny, będący

26 Por. wiersz LE CONTRESCARPE z tomu *Die Niemandrose*, P. Celan *Die Gedichte...*, s. 160-161.

27 Por. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826.

28 Wszystkie powyższe cytaty pochodzą z artykułu Marii Frisé *Unterentwickelte Sozialpsychiatrie* z przytaczanego już wydania „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Zob. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826.

odpowiedzią na uzurpowaną supremację śmierci. Czwarta strofa wyodrębniła w swoim ostatnim wersie pojedyncze słowo „życie”, oddzielone wprawdzie od wiersza szpalerem trzech znaków przestankowych i poprzedzone trzykrotnie wyeksponowanym „nie”, które w oryginale (*un-un-un*) znów przypomina dźwięk niezapalającego się silnika, ale mimo to z powodzeniem walczy o miejsce, które od początku było zarezerwowane dla śmierci.

Wraz z „życiem” do głosu dochodzi „późne słowo”, to w nim okazują się umieszczone stacje czytnikowe, pozwalające odczytać informacje zapisane w cyberpamięci. Odindywidualizowanej archiwizacji danych można nadać formę pojedynczego słowa, da się w nim przeczytać ich jednostkową treść. Wraca pamięć, pojawia się iskra. Oszczędnie rozsiane po niebie ogniste punkty, może gwiazdy gotowe powitać Ja w świecie po drugiej stronie ziemi, impulsy rozgrzewającego się powoli silnika, świece zapłonowe, w następnej strofie stopniowo przechodzą w obraz ognia artyleryjskiego, nagiego okrucieństwa krwawej bitwy pod Dak To w Wietnamie, na temat której FAZ donosiła tego dnia, co następuje:

W czwartek rano jedynie mała grupka żołnierzy północnowietnamskich utrzymywała jeszcze swe pozycje w najwyższych partiach gór. Została ponownie wzięta pod stały ostrzał przy użyciu bomb, artylerii i napalmu.²⁹

Pamięć wraca z siłą artyleryjskiej kanonady: wojna, strzały, trujący gaz. Jakby szamańskie zaklęcie utraciło skuteczność i wróciły wszystkie demony przeszłości. Ceną za powrót z zaświatów jest ich obecność, złe moce nie słuchają żywych. Ponowne narodziny nie przynoszą oczyszczenia, ale przywracają czucie. Pojawiają się uczucia – słowo nieczęsto spotykane w wierszach Celana, zbytnio trącające jambicznością sztuki lirycznej, której automatycznie wyzbywają się przez intertekstualne odniesienie do porad udzielanych kierowcom, by odpowiednio przygotowali auta na zbliżające się już – było nie było pod koniec listopada – mrozy³⁰. Układ chłodniczy samochodu można zabezpieczyć przed zamarzaniem, ale jak zrobić

²⁹ Zob. P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826.

³⁰ Zob. cytowane przez Barbarę Wiedemann fragmenty artykułu na ten temat (P. Celan *Die Gedichte...*, s. 826). Celan gra tu na wieloznaczności niemieckiego rzeczownika „Spindel”, który oznacza zarówno areometr, czyli urządzenie do pomiaru gęstości cieczy, jak i wrzeciono. Wskazówki dla kierowców, by sprawdzali stan płynów chłodniczych za pomocą areometru, transponowane są na obraz uczuć „oprzedzonych mrozem”.

to z uczuciami? Jak czuć zmarzniętymi na kość palcami? Jak uruchomić silnik, który uparcie odmawia posłuszeństwa?

Wiersz decyduje się na rozwiązanie drastyczne: rozruch na zimno, już nie narodziny, lecz reanimacja trupa. Podłączenie do silnika dodatkowego źródła prądu, dwóch elektrod przesyłających ożywczą energię, jak te używane przy dobrze Celanowi znanych elektrowstrząsach. Serce zostaje znowu wprowadzone w ruch za pomocą defibrylatora. Krew zaczyna krążyć, niesie tlen, czerwieni się jak ochra – hemoglobina.

Czy podróż była udana? Próba domknięcia

Analiza kolejnych wierszy umieszczonych tu w ramach interpretacyjnego tryptyku stawia ostatecznie pytanie o komplementarność przedstawionych w nim obrazów, rodzaj zachodzących między nimi interakcji i strukturę referencjalności w ich obrębie. Jednym słowem: wiersze domagają się odpowiedzi na pytanie o możliwość ostatecznego domknięcia ich treści w skończonej macyry tryptyku.

Skoro przyjęliśmy, że Ja opisuje w pierwszym wierszu doświadczenie własnej śmierci i zostaje odprowadzone – w rytuale pogrzebowym opartym na wyobrażeniach zamkniętej cyrkulacji życia, śmierci i ponownego odrodzenia – do podziemnych zaświatów, a w wierszu drugim obserwujemy jego podróż do krainy umarłych i zmaganie się z demonami niepozwalającymi odzegnać się od traumatycznej przeszłości, to obrazy ewokowane w wierszu ostatnim muszą budzić co najmniej rozczarowanie. Jeśli stawką tych wierszy miałyby istotnie być oczyszczenie z traumy i wyzwolenie z więzów zniewalającej pamięci, to jej demoniczne hipostazy, powracające w wierszu zamykającym strukturę tryptyku, implikują zasadne wątpliwości odnośnie do powodzenia całego projektu. Skoro powrót do życia jest możliwy jedynie za cenę przywrócenia traumatycznego *status quo*, to rodzi się też zasadnicze pytanie o jego sens i wartość.

Wszystko to sprawia, że kwestia tego, na ile można mówić o udanej realizacji całego przedsięwzięcia, rozbija się o nawarstwiające się dwuznaczności jego postrzegania. Z jednej strony lirycznemu Ja udaje się przejść drogę od śmierci do życia, a czerwień imitującej krew ochry zmienia się w finale w obraz nasyconej tlenem hemoglobiny, z drugiej zaś cena, którą trzeba za to zapłacić, zdaje się przewyższać oczekiwane zyski. Czy sama biologiczna witalność i samoświadome życie jest aż taką wartością, że samo w sobie nadaje sens cierpieniu, które implikuje? Czy przewyciężenie traumy nie

jest możliwe jedynie za cenę anihilacji życia, a z duchami umarłych można obcować, jedynie pozostając w granicach ich świata?

Z tej perspektywy wiersz ostatni jest świadectwem fiaska całego projektu. Nie w sensie niemożności domknięcia rytuału, lecz wpisanej w jego charakter konieczności niedomknięcia. Rytuały oswajające śmierć pozostają u Celana zawsze niedomknięte. Dopełnienie rytu pogrzebowego musiałyby się wiązać z materializacją uzewnętrzniającej się żałoby, natomiast Celan-Antygon nie jest w stanie pochować swej siostry, bo nie da się odnaleźć jej ciała. Anty-gonos staje się antagonistą witalistycznego cyklu wiecznie odradzającego się życia³¹. Powrót w jego absolutną terażniejszość jest efektem gwałtu zadanego samemu sobie. Fiasko wpisane z konieczności w projekt wiersza mówiącego głosem, który chciałby rozpląnąć się w ostatecznym zamknięciu, polega zatem nie tyle na niemożności przezwyciężenia traumy, ile na jej wpisaniu w konstytutywny dla jednostkowego życia akt własnych narodzin, pierwszej i powtarzanej rytualnie traumy wyrażającej się – językiem barw ochry i hemoglobiny – w paradygmacie pamięci jako wysublimowanej formy instynktu samozachowawczego.

Ostatecznie więc instynkt ten zawiesza anihilacyjną strategię Ja. Jest to gest, który w kontekście biografistycznym został radykalnie odwołany, zanim jeszcze wiersze tryptyku ujrzały światło dzienne w pośmiertnej edycji tomu *Przymus światła*.

³¹ Por. A. Bielik-Robson *Na obraz i podobieństwo milczenia. Zarys mowy nieupadłej w wierszach Celana* (w rękopisie, tekst ukaże się niebawem w tomie esejów na temat poezji Celana przygotowywanym do druku w Wydawnictwie Krytyki Politycznej).

Abstract

Paweł Piszczatowski

UNIVERSITY OF WARSAW

Where feelings freeze, or: the trauma of birth and the compulsion to live: ambivalent rituals of rebirth in three poems by Celan from "Lichtzwang" ("Lightduress")

This essay focuses on three poems from Paul Celan's *Lichtzwang*. Piszczatowski presents the poems "Streu Ocker", "Schwanengefahr" and "Schaltjahrhunderte" as a poetic triptych bound through images of rebirth rituals as practiced in archaic funeral rites and shamanistic journeys to the land of the dead. This theme ties in with the poet's reflections on memory and testifying – concerns expressed throughout his work and especially in images of an artificial cyber-memory in the third poem. Setting out from an immediate biographical context, i.e. Celan's worsening illness and the forced separation from his family, Piszczatowski reads these poems as a testament to the poet's struggles with the trauma of life and death. In particular he highlights Celan's unmediated referencing of Siberian shamanistic cults.