

Paweł Piszczatowski

Poza kratą mowy : poetologiczne funkcje milczenia w wierszach Paula Celana z tomu "Sprachgitter"

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 257-268

2013

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.

Dociekania

Paweł PISZCZATOWSKI

Poza kratą mowy.
Poetologiczne funkcje milczenia
w wierszach Paula Celana z tomu *Sprachgitter*

Swój komentarz do wierszy Celana z cyklu *Atemkristall* (Kryształ oddechu) Hans-Georg Gadamer rozpoczyna od stwierdzenia, że „w późnych tomach wierszy Paul Celan coraz bardziej zbliża się do ciszy bez tchu, do umilknięcia w słowie, które staje się kryptogramem”¹. Istotnie, mało jest w powojennej liryce niemieckojęzycznej zjawisk porównywalnych pod tym względem do poezji Celana, poety-ostańca, świadka Zagłady niemego jak menhiry i głazy, które tak często stanowiły

¹ H.G. Gadamer *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall”*, w: tegoż *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Homini, Kraków 1998, s. 67. Tematyka związana z funkcjami milczenia w poezji Celana była zresztą przedmiotem wielu innych opracowań literaturoznawczych. Spośród najistotniejszych warto wymienić następujące teksty: J. Steiner *Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans*, w: „Psalm” und „Hawdalal”. *Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums New York 1985*, Hg. J.P. Strelka, Peter Lang, Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris 1987, s. 126-142, J.K. Lyon *Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache in der Lyrik Paul Celans*, w: H.-M. Speier (Hg.) „Celan-Jahrbuch” 1993/5, s. 247-270, Ch. Jamme *Paul Celan. Sprache – Wort – Schweigen*, w: „Der glühende Leertext”. *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, Hg. Ch. Jamme, O. Pöggeler, Wilhelm Fink, München 1993, s. 213-225, F. Strack *Wortlose Zeichen in Celans Lyrik*, w: G. Buhr, R. Reuß *Paul Celan „Atemwende”*. *Materialien*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1991, s. 167-186, J. Lehmann *Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandel'stam und Celan*, tamże, s. 187-200. R. Hartung *An der Grenze zum Schweigen*, w: *Über Paul Celan*, Hg. D. Meinecke, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, s. 252-257.

motyw przewodni jego wierszy. Celan był zresztą nie tylko świadkiem „mówiącym w milczeniu”, lecz nade wszystko świadkiem samego milczenia: milczenia ofiar, milczenia ludzkości i milczenia Boga wobec traumatycznej i obezwładniającej perspektywy Shoa. Świadkiem żywym i operującym głosem, ale oscylującym konsekwentnie na granicy doświadczenia śmierci jako ostatecznego zamknięcia, niedającego się zwerbalizować za pomocą środków tradycyjnie wykorzystywanych w nowoczesnej liryce. Fenomen jego poezji rodzi się więc niejako z samego postrzegania jej jako przestrzeni pamięci, w której to nieme i „obce” obcowanie z cierpieniem i śmiercią mogłoby – w sposób paradoksalny – stać się słyszalne jako luka, cezura, pauza, elipsa, zawieszenie mowy, przeniechanie jej konotacji znaczeniowych i referencjalności semantycznych. Poezja Celana to w dużej mierze akt „przełamania oddechu”, za którym rozpościera się terytorium ledwie dostrzegalne zmysłami i dające się opisać jedynie za pomocą słów zwracających się ku sobie samym, wypowiedzianych „do wewnątrz” Ja, gdzie – przy wielkim zaangażowaniu wyobraźni – może dokonać się „tajemnica spotkania” z tymi, którzy ostatecznie utracili mowę, gdzie – jak w klasycznej prozopopei – umarli otrzymują „głos” i zaznaczają swoją „obecność” w transcendującej wszelką samoświadomość, także samoświadomość poety, ich nieodwracalnej nieobecności². To dzięki temu spotkaniu właśnie

² Na temat wiersza jako miejsca, w którym dokonuje się „tajemnica spotkania” mówi Celan w *Południku*: „Wiersz jest samotny. Samotny i w drodze. Tego, kto go pisze, wiersz zawsze ma przy sobie. Ale czy właśnie z tego powodu, a więc już tutaj, wiersz nie znajduje się w sytuacji spotkania – nie uczestniczy w *tajemnicy spotkania*?” (P. Celan *Południk. Mowa z okazji przyznania Nagrody Georga Büchnera*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010 nr 1-2, s. 23). Fragment ten stał się przyczynkiem do wielu interpretacji kładących nacisk na dialogiczny imperatyw w poetologii Paula Celana. Wiersze Celana są istotnie otwarte na dialog: dialog intertekstualny z tekstami, do których bezpośrednio i pośrednio nawiązują w formie cytatów i odniesień, dialog z czytelnikiem stojącym w akcie lektury przed koniecznością znalezienia odpowiedzi na pytania, jakie teksty autora *Południka* stawiają w kontekście procesu ich interpretacji. Jest to jednak przede wszystkim forma dialogiczności obliczona na kontakt z tym, co „całkiem Inne”, któremu wiersz próbuje dotrzeć poprzez aktualizację tego, „co dla Innego najbardziej swoiste” – jego czasu (por.: tamże, s. 24). Czym jest to, co „absolutnie Inne”, pozostaje oczywiście kwestią otwartą i nie poddaje się prostym ujednoznacznieniom. Można jednak zaryzykować tezę, że granicą tej Inności jest śmierć, a wiersz – poprzez otwarcie na tę przestrzeń inności – ewokuje jej temporalną niedostępność, aktualizując terminalność śmierci w obrazach i gestach językowych wyabstrahowanych z systemowej gry znaków językowych i ich referencji. Mowa świadcząca o cudzej śmierci jako doświadczenia granicznego poza wszelkim świadectwem i możliwością opisu staje się – co za tym idzie – mową nierreferencjalną, przestrzenią liryczną odsyłającą do koncepcji apofatycznych zakorzenionych w mistycznej tradycji mówienia o tym, co absolutnie transcendentne i wykraczające poza granice doświadczenia, poznania, intuicji, języka i wszelkiej pozytywnej pojęciowości. W tym sensie „tajemnica spotkania” stanowi penetrację negatywistycznie ukierunkowanej imaginacyjności językowych asocjacji werbalizowanych w konwencji metafory jako nazywania zjawisk i rzeczy imionami, które do nich nie przynależą.

Piszczatowski Poza kratą mowy

w kręgu uporczywego milczenia pojawia się możliwość rozmowy, w obrębie której konstituuje się Ty, indywidualizuje się zbiorowa milcząca pamięć wbrew czasowi i postępującemu wraz z jego upływem zapomnieniu. Milczenie zdaje się zatem być dla Celana swoistym medium umożliwiającym kontakt z tym, co obce, inne, niewysłowione i niewysławialne. Kontakt, choć, ze swej natury, nie zawsze chyba komunikację. Dopóki jednak trwa to milczenie otulone językową grą metafor i kryptogramów, dopóty zdaje się trwać pamięć o tych, którzy odeszli poza granice dialogicznej bezpośredniości.

Karkołomna na pozór poetyzacja (a zatem przecież werbalizacja) milczenia dokonuje się w tekstach Celana na wiele sposobów, przy czym nierzadko pojawiają się motywy znane czytelnikowi z wierszy autorów wcześniejszych, niemalże „klasycznych”, zwłaszcza Rilkego³. Znamienna jest tu transpozycja modelu przenikania się świata zewnętrznego i wewnętrznego, zaczerpniętego ze słynnego wiersza *Pantera*⁴, w tytułowym utworze z tomu *Krata rozmównicy* (Sprachgitter):

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

³ Por. J. Steiner *Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans*, s. 126-128 i 131-132. Inne komentarze zwracają uwagę na cały szereg intertekstualnych odniesień obecnych w wierszu Celana. Poza Rilke (zwłaszcza jego słynnym wierszem *Pantera*, do którego odniosę się w dalszej części szkicu) wymieniane są wiersze Goethego *Wink* z cyklu *Dywan Zachodu i Wschodu* („Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben / Blicken ein Paar schöne Augen hervor. / Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor, / Er verdeckt mir zwar das Gesicht; / Aber das Mädchen verbirgt er nicht, / Weil das schönste was sie besitzt / Das Auge, mir in's Auge blitzt”). J.W. Goethe *Sämtliche Gedichte*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2007, s. 536) oraz bliższy Celanowi czasowo wiersz Gottfrieda Benn pt. *Die Gitter* („Die Gitter sind verkettet, / ja mehr: die Mauer ist zu -: / du hast dich zwar gerettet, doch wen rettetest du? / [...] / ein anderer – schweige – bitter / fängt diese Weise an – / du rettetest dich in Gitter, / die nichts mehr öffnen kann”). Por. *Kommentar zu Paul Celans „Die Sprachgitter“*, Hg. J. Lehmann, Universitätsverlag WINTER, Heidelberg 2005, s. 209 i 222-223. O ile wiersz Goethego tematyzuje istotną dla poezologii Celana konstelację wytwarzającą się między słowem zasłaniającym dostęp do autentycznego przeżycia umiejscowionego w metaforycznej przestrzeni oczu a implikującą erotyczną fascynację bezpośredniością spojrzenia, to wiersz Benn, autora uwikłanego w polityczne i historyczne pandemonium XX wieku, stawia otwarcie pytania o osobistą odpowiedzialność w obliczu faktu indywidualnego ocalenia Ja w kontekście unicestwienia Ty, które nie zdołało się uratować z pożogi czasu. W tym sensie wiersz Celana można postrzegać jako bezpośredni intertekstualny pendant do tekstu Benn.

⁴ Zob. R.M. Rilke *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 70-71.

Dociekania

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.
Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärst du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.

Okrągłość oczu między prętami.

Migocące zwierzątko powieki
wiosłuje ku górze,
otwiera drogę spojrzeniu.

Tęczówka, pływaczka, bezsenna i mętna;
niebo szarości serca chyba jest blisko.

Na ukos w żelaznej tulejce
kopące łuczywo.
Wedle zmysłu światła
odgadujesz duszę.

(Gdybym był jak ty. Gdybyś był jak ja.
Czy nie byliśmy zależni
od *jednego* passatu?
Jesteśmy obcy.)

Kamienne płyty. Na nich
blisko przy sobie
dwie szaroserce kałuże:
dwa
hausty milczenia.

(przel. T. Karpowicz)

Wiersz Rilkego czyni przedmiotem opisu nieme ze swej natury zwierzę od-
dzielone od świata ścianą krat, przez którą z rzadka przenikają do środka impulsy
z zewnątrz. Kraty klatki to zresztą nie jedyna granica, przez którą muszą one prze-
niknąć, by mogły zostać zinterioryzowane w akcie tej animalistycznej percepcji.
Kolejną jest bariera oka, źrenicy, granica cielesnej powłoki, która niekiedy tylko
się otwiera na obrazy ze świata zewnętrznego. A kiedy już się to stanie, obraz –
przetworzony przez witalistycznie nakreślone doświadczenie bezdźwięcznego ru-

chu – przenika do serca, gdzie ulega ostatecznej anihilacji. Milczenie w wierszu Rilkego jest niejako naturalnym wyrazem pierwotnej autystyczności zwierzęcia spotęgowanej faktem jego nienaturalnego zamknięcia. Postrzeganie wzrokowe nie przekłada się na jakiegokolwiek sygnały dźwiękowe i ustępuje miejsca majestatycznej elegancji grawitacyjnego tańca „naprężonych członków” pantery przeciwstawiającego się dezintegracyjnym siłom odśrodkowym towarzyszącym zapamiętałemu ruchowi po kolistej orbicie. Impuls wzrokowy jest zarazem hipotetycznym początkiem i definitywnym końcem wszelkiego kontaktu między jej wnętrzem, a światem poza nim, a cały wiersz można odczytać jako model kosmicznej spójności opartej na faktycznej i niemal całkowitej nieobecności zewnątrz.

Wiersz Celana, wychodząc od synekdochy oka, powieki, źrenicy i jej animalistycznej autonomizacji („migocące zwierzątko powieki”), kreśli percepcyjną granicę między reprezentowanym przez wszystkie te tropy obrazem człowieka a światem istniejącym poza jego zakładaną, a zarazem synekdochicznie znoszoną integralnością. Granicę tę stanowi antycypowana w tytule krata. Inaczej niż u Rilkego nie jest to krata klatki, a zarazem metafora bolesnego uwięzienia, lecz „krata rozmównicy” (*Sprachgitter*) – zakratowany otwór pozwalający na ograniczony, choć, jak się zdaje, intymny kontakt między partnerami rozmowy po obydwu jej stronach. Celanowska krata rozmównicy przywodzi zrazu na myśl chrześcijańskie klasztory klauzurowe, w których dzięki takim kratom – mimo radykalnego odgrodzenia i przy bardzo ograniczonym kontakcie wzrokowym – możliwa jest rozmowa między zamieszkującymi je mniszkami i mnichami a przybyszami ze świata zewnętrznego. Trudno też nie zauważyć podobieństwa do katolickiego konfesjonału, w którym poprzez podobną kratę dokonuje się akt spowiedzi, będącej z założenia sakramentalnym zwierzeniem grzesznika przed kapłanem działającym według katolickiej teologii w oparciu o daną mu przez samego Boga władzę odpuszczania win.

To jednak, co w tradycji katolickiej stanowi dialektyczną formułę komunikacji poprzez oddzielenie, zostaje w wierszu Celana radykalnie odwrócone. Po pierwsze „mówienie”, „rozmowa” (*Sprechen, Gespräch*) ustępuje miejsca językowi, czy mowie jako takiej (*Sprache*)⁵. Krata zaś, która miała służyć komunikacji, staje się barierą

⁵ We współczesnej niemczyźnie kratkę umożliwiającą komunikację z pozostającymi w zamkniętym odosobnieniu osobami oddającymi się życiu kontemplacyjnemu określa się słowem „Sprechgitter”. W dokumentach wcześniejszych obecna jest także forma użyta przez Celana w tytule wiersza. Słowo „Sprachgitter” pojawia się w opisanym powyżej znaczeniu w słowniku braci Grimm (*Deutsches Wörterbuch*, t. 16, s. 2757 i nast.). W literackiej niemczyźnie słowo to pojawia się kilkakrotnie u Jeana Paula (por. J. Lehmann, s. 210). Autor komentarza przywołuje ponadto passus z notatek do *Południka*, w którym czytamy: „To, co obrazowe, w żadnym razie nie jest czymś wizualnym; jest, jak wszystko, co wiąże się z językiem, zjawiskiem duchowym. [...] częścią postrzeganego w wierszu obrazu jest także postrzeganie jego obrazu dźwiękowego. [...] nie jest to bynajmniej tożsame z jakimś taniem impresjonistycznym dźwiękonaśladowstwem, barwą dźwięku itd. Jest to, także tutaj, jedna z form w jakich występuje język, sposób mówienia, który trzeba usłyszeć w tym, co napisane, czyli nieme. (Krata mowy [Sprachgitter], czyli także

Dociekania

stworzoną przez język jako podstawowe medium komunikacji. Mowa stanowi tu kratę oddzielającą mówiących od siebie i uniemożliwiającą komunikowanie się na poziomie werbalnym. W tym sensie Celan od samego początku czerpie z rezerwuaru metafor opisujących milczące przenikanie się światów ukonstytuowanego w wierszu Rilkego. Podobnie jak u autora *Pantery*, podstawowym medium tego przenikania jest u Celana zmysł wzroku. Tyle że Celan radykalnie inaczej rozkłada akcenty w ramach tego procesu. Inaczej niż u Rilkego, gdzie źrenica jest pasywnym receptorem otwierającym się z rzadka na docierające z zewnątrz obrazy, jest ona u Celana organem aktywnym, z którego spojrzenie wydobywa się na zewnątrz. Oko przedstawione jest tu zarazem jako okno duszy, co stanowi obraz na tyle trywialny, że nie sposób potraktować go w kontekście całego wiersza inaczej niż na zasadzie ironicznego przełamania tradycyjnych modeli obrazujących relacje między ludzkim wnętrzem a światem. Ironia Celana na tym się jednak nie kończy. Usytuowawszy obrazowość wiersza w sferze o konotacji wyraźnie religijnej, każe on oku płynąć ku górze, ku niebu, zdającemu się być w zasięgu wzroku. W ostatniej części wiersza to „sercoszare” niebo zdaje się odbijać w dwóch kałużach wody rozlanych po flizach pod stopami. Może być jednak i tak, że pozbawiona złudzeń i zaciągnięta bielmem

krata rozmównicy [Sprechgitter] sprawia, że staje się to widzialne)”. (P. Celan *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, hrsg. v. B. Böschstein und Heino Schull, Tübinger Celan-Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, s. 107, nr 256, przekład P.P.). Uwagę zwraca tu przede wszystkim ujęcie wiersza jako tekstu z natury rzeczy niemeo z uwagi na jego graficzne zamknięcie w medium pisma, czyli w przestrzeni lokującej się poza granicami świata dźwięków mowy. Chociaż Celan odżegnuje się bardzo zdecydowanie od tradycji impresjonistycznej, wobec której istotnie wydaje się być w swojej poetologii raczej odległy, to jego konstrukcja tekstologiczna zarysowana w zacytowanej notatce zawiera wyraźne konotacje synestetyczne oscylujące na granicy postrzegania wzrokowego i słuchowego. Celan mówi o widzeniu dźwięków, w ostatecznej wersji przemówienia przywołuje postać Büchnerowskiej Lucile, która „widzi mowę”: „Ale, kiedy mowa o sztuce, zawsze też będzie ktoś, kto mimo swojej obecności – nie słucha jak należy. Ściśle biorąc: słucha, nasłuchuje, patrzy – po czym nie wie, o czym była mowa. A przecież słyszy mówiącego, «widzi mowę», postrzega język i postać, a także – kto tutaj, w dziedzinie tego pisarstwa, gotów byłby w to wątpić? – także oddech, to znaczy kierunek i przeznaczenie. A jest to – jak Państwo od dawna wiedzą, bo przecież ta osoba, tak często, i raczej nie przypadkiem tak często, przywoływana w cytatach, przybywa do Państwa co roku – jest to Lucile”. (P. Celan *Południk*, s. 14). Ta perspektywa percepcji podkreśla znaczenie materialnego substratu mowy, dźwięku niesionego przez elementarny odruch oddechu, któremu Celan przypisuje atrybuty wyznaczające „kierunek i los”. Jest ona jednocześnie płaszczyzną, na której może zaistnieć to, co w koncepcjach poetologicznych Celana tak istotne, a mianowicie słowo-sprzeciw lub przeciwśłowo (*Gegenwort*), którym w Celanowskiej interpretacji *Śmierci Dantona* zarysowanej w *Południku* jest okrzyk Lucile „Niech żyje król!”, przenicowujący zawartą w nim formalnie witalistyczną afirmację władzy na bezsilną, lecz słyszalną proklamację śmierci i upadku. Oddech Lucile, dzięki któremu niesie się jej krzyk, staje się dzięki temu medium „przeciwśłowa”, znaku mówiącego na antypodach przypisywanych mu referencji.

żrenica widzi nad sobą odbijające się w świetle pochodni rozlane po podłodze „sercoszare” kałuże i pragnie – siłą bezwładności – dostrzec w nich transcendentny wymiar bliskich niebios. Ostatecznie jednak mający unieść się ku niebu głos duszy radykalnie się załamuje, ustępując wbitemu w ziemię milczącemu spojrzeniu na rozlaną wodę. Moment tej inwersji pokrywa się w wierszu z umieszczoną w nawiasach refleksją nad realną możliwością porozumienia się Ja z konstruowanym w obrębie tekstu obrazem Ty, może nawet jego realnością, za czym optowaliby zapewne zwolennicy biografistycznego odczytywania wierszy Celana⁶. Sens tych wersów daleki jest jednak od jakiegokolwiek indywidualnej referencji, otwierając się na uniwersalizującą wieloznaczność. Relacja między Ja i Ty jest przedstawiona na zasadzie ambiwalencji między tożsamością i obcością. Można też rzec: między przynależnością i wyobcowaniem. Ambiwalencja ta kulminuje w końcowym stwierdzeniu „Jesteśmy obcy”, które można odczytać co najmniej dwojako: oto jesteśmy sobie obcy, a moglibyśmy stanowić wspólnotę tylko pod warunkiem podobieństwa do siebie; albo: jesteśmy i pozostaniemy obcy w świecie, do którego nie przynależymy. A skoro tak, to nie istnieje żadna realna ani mityczna perspektywa uniwersalizująca nasze spotkanie, nie istnieje też żadna płaszczyzna komunikacji, na której dałoby się o nim mówić tak, by głos stał się dla kogokolwiek słyszalny. Nie ma takiego żywiołu, żywiołu duchowego reprezentowanego w wierszu może przez wiatr wiejący wspólnie nad uczestnikami tego spotkania, który pozwoliłby nam wydobyć z siebie oddech i przekształcić go w głos, a więc nasze spotkanie musi się obyć bez niego. Podobnie jak musi się ono rozegrać poza wszelkim tradycyjnym mówieniem o śmierci i obcowaniu ze zmarłymi, bo to szuka zawsze uparcie metafizycznych referencji i każe patrzeć w niebo. Pozostaje tylko wypełnić usta milczeniem.

Znamienne jest, że metaforyka wiersza umieszcza oko w żywiole wody, który nader często stanowi u Celana przestrzeń spotkania z tym, co niedostępne i niewysławialne, będącym mityczną granicą między światem żywych i umarłych. W lirycznym uniwersum Celana da się tę granicę przekroczyć (jak chociażby we wczesnym wierszu *W Egipcie*⁷), choć język staje się zawodny, gdy próbuje opisać to terminalne doświadczenie. Przykładem tej bezradności języka jest, obok tu omawianego, chociażby wiersz *Niedrigwasser* (Płytką woda) z tego samego tomu, w którym czytamy:

⁶ John Felstiner wspomina w swojej biografii Celana o kontekście rodzinnym, w którym osadzony jest ten wiersz: „Kiedy poeta ożenił się z Gisèle de Lestrangle w 1952 roku, jej rodzina nie przyjęła go z otwartymi rękami. W 1955 roku matka Gisèle, wówczas już wdowa, wstąpiła do zakonu bretońskiego. Gdy państwo Celanowie ją odwiedzili, widzieli ją tylko przez kratę rozmównicy”. (J. Felstiner *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, przeł. M. Tomal, M. Tomal, Wydawnictwo Austeria, Kraków, Budapeszt 2010, s. 153). Na szczególną uwagę zasługuje w tym względzie publikacja Barbary Wiedemann *Sprachgitter. Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Marbach 2008, w której autorka prezentuje biograficzne i topograficzne konteksty utworu.

⁷ Zob. mój artykuł *Celanowska „fuga życia” – polifoniczny kontrapunkt W Egipcie*, w: „OderÜbersetzen. Polsko-niemiecki rocznik translatorski – Archiwum Karla Dedeciusa” 2/2011, s. 44-50.

Dociekania

NIEDRIGWASSER. Wir sahen
die Seepocke, sahen
die Napfschnecke, sahen
die Nägel an unsern Händen.
Niemand schnitt uns das Wort von der Herzwand.

(Fährten der Strandkrabbe, morgen,
Kriechfurchen, Wohngänge, Wind-
zeichnung im grauen
Schlick. Feinsand,
Grobsand, das
von den Wänden Gelöste, bei
andern Hartteilen, im
Schill.)

Ein Aug, heute,
gab es dem zweiten, beide,
geschlossen, folgten der Strömung zu
ihrem Schatten, setzten
die Fracht ab (niemand
schnitt uns das Wort von der - -), bauten
den Haken hinaus – eine Nehrung, vor
ein kleines
unbefahrbares Schweigen.

PLYTKA WODA. Widzieliśmy
pąkle, widzieliśmy
czaszołki, widzieliśmy
paznokcie u naszych dłoni.
Nikt nie wyciął nam słowa ze ściany serca.

(Ślady po raczyńcu, jutro,
wypełzane bruzdy, mieszkalne chodniki, wiatrem
rysowane w szarym
ile, drobny piasek,
gruby piasek, to
co odeszło od ścian, ze
wszystkim co twarde, w
muszłowcu.)

Oko, dzisiaj,
dało to drugiemu, obydwu,
zamknięte, podążyły z nurtem ku
swemu cieniowi, zrzuciły
ładunek (*nikt*
nie wyciął nam słowa ze - -), zbudowały
przesmyk – mierzeję, ku
małemu
niespławnemu milczeniu.

(przeł. P. Piszczatowski)

Dużo wyraźniej niż w wierszu tytułowym, metaforyczna konstrukcja tego wiersza jest zbudowana wokół implikowanego już na poziomie paratekstualnym motywu wody. Nie przeprowadzając całościowej analizy tekstu, można stwierdzić, że obrazy składające się na liryczny system jego wewnętrznych referencji uporządkowane są według zasady linearnej, tworząc ciąg symulujący podróż łodzią po tafli wody. Ta jest płytką, nie na tyle jednak, by nie można było po niej płynąć. Ograniczenie swobody ruchu i wreszcie jego całkowita niemożliwość wynika z dotarcia do rejonów, które są niedostępne horyzontalnemu nurtowi samej językowej parataksy konsekwentnie stosowanej w całym wierszu. Poza jej granicami rozciąga się strefa milczenia: oczy się zamykają, znika światło, unoszący nurt wody ulega przenicowaniu, a jego wewnętrzną przestrzeń wypełnia cień. Wszelki kontakt zmysłowy z podwodną fauną, własną rudymenarną cielesnością („paznokcie u naszych dłoni”, o których się mówi, że rosną nawet po śmierci), wreszcie perspektywa czasu przyszłego (cała strofa środkowa zogniskowana wokół przysłówka „jutro”) zostają zerwane w akcie pozajęzykowej komunikacji dwojga oczu. Można przypuszczać, że są to oczy tych samych ludzi, którzy, jako liryczne My, byli od początku obecni jako podmiot wiersza. Można jednak także, z uwagi na dokonującą się na początku ostatniej strofy ich syngularyzację, pokusić się o takie odczytanie zakończenia utworu, w którym nie tylko oczy, ale i owo wspólnotowe „my” poddane zostają syngularyzującej separacji, a ostatnie wersy zostają wypowiedziane już głosem pojedynczego „ja” zmagającego się z nieprzyjaznym żywiołem wody. Liczba mnoga wszystkich czasowników w ostatniej strofie byłaby wówczas zgodna z parataktycznie oddziałującym na nie podmiotem (już nie dwojga ludzi, dwojga oczu, lecz jednego i drugiego oka tej samej osoby). Tak jednak, jak nie da się jednym okiem spojrzeć w drugie, tak też nie sposób stwierdzić, co mogłoby być treścią takiego niemożliwego spojrzenia. Zwłaszcza, że oczy są zamknięte. Można stwierdzić jedynie, że wszystko to dzieje się „dzisiaj”, w tej przejmującej aktualności wiersza, który musi zaraz zamilknąć, bo mówienie o sobie „my”, mówienie do siebie, jakby to była rozmowa z kimś innym, staje się iluzorycznym aktem mowy, która nie jest w stanie zaprowadzić ani o krok dalej. Milczenie spowijające ostatni wers byłoby wtedy zerwaniem tej werbalnej zasłony, na której rysuje się ślad daremnego poszukiwania jakiegoś innego „ja”, jakiegoś „my”, słowa, które mogłoby wypełnić milczenie, sprawić, by wiersz zachował swą dźwięczność.

Ten misterny proces deziluzjonizacji towarzyszy zresztą lirycznej narracji tekstu od samego początku. Już w pierwszej strofie czytamy przecież: „nikt nie wyciął nam słowa ze ściany serca”. W lirycznym języku Celana zdanie to pociąga za sobą wiele konotacji znaczeniowych. Pierwsza lokuje się w warstwie przeniknionego nadzieją oczekiwania: widzieliśmy życie pod powierzchnią wody, a skoro nikt nie odebrał nam tego najbardziej intymnego, bo wrośniętego w samo serce słowa, możemy obwieścić tę nowinę światu, możemy płynąć dalej, może nawet ku jakiemuś jutru, jakiejś perspektywie, która mogłaby przełamać niepohamowanie chyłącą się ku przeszłości, obrazową narrację wiersza. Można to zdanie przeczytać także jako rozpaczliwą skargę tych, którzy odbywają swą podróż po mitycznych

Dociekania

wodach oddzielających świat żywych od krainy zmarłych (pierwsza strofa ewokuje obrazy podwodnego życia, w drugiej, ujętej w nawias, ustępują one anorganicznym formom materii spychanym ku ostatecznemu rozpadowi), a którym nikt nie wyrwał w ostatnim porywie tego jedynego słowa, które mogłoby stać się słowem-świadectwem, słowem-znakiem przetrwania w pamięci. Choć nuta ta niewątpliwie pobrzmiwa w zakończeniu pierwszej strofy, to nie może jednak przesłonić diametralnie innego jej odczytania, które w swej radykalnej negatywności antycypuje apofatyczne epifanie znane z *Róży Nikogo*, kolejnego tomu Celana. Tutaj oznaczałoby to, że mówiące w wierszu ja (w imieniu własnym tylko lub jako głos jakiejś wspólnoty) zostało słowa (TEGO słowa) brutalnie pozbawione, że zostało mu ono – przez ten złowieszczy antypodmiot, któremu Jakub Ekier nadał brzmiące jak zawołanie jakiegoś pierwotnego bóstwa odrealnione imię Nikogo – wycięte, wydarte z samej tkanki serca. A skoro słowa tego nie ma już w sercu, to wszelkie inne są tylko wydobywającą się z ust gadaniną, płytką jak woda, po której przyszło płynąć lirycznej parze (oczu). Destrukcyjna antykreacja Nikogo na tym się jednak nie kończy, stawiając liryczny podmiot wiersza w obliczu dezintegracji jego własnej cielesności: fraza „nikt nie wyciął nam słowa ze ściany serca” zostaje w ostatniej strofie wiersza powtórzona, ale już bez ostatniego słowa, po którym pozostaje już tylko graficzny, bezdźwięczny ślad w postaci dwóch kresek zajmujących miejsce po wyciętym słowie. Ta anakolutyczna struktura reprezentuje tu już nie tylko proces dezintegracji językowego systemu denominacji, orzekania i komunikacji, lecz wyznacza kierunek fizycznego unicestwienia samego podmiotu: został on pozbawiony już nie tylko tego słowa-zaklęcia mogącego zaświadczyć o jego nieuchronnej śmierci, ale też organicznej struktury, w którą było ono wrosnięte i w której mogłoby potencjalnie zagnieździć się jakieś nowe. To zawieszony w milczeniu zdanie, korespondujące z obrazowością całej ostatniej strofy, staje się alegorią nie samej już tylko niemocy języka, lecz także człowieka pozbawionego potencjału fizycznej egzystencji i oddanego bez reszty w ramiona śmierci.

Istotne w poezji Celana jest jednak także i to, że – mimo całej swej negatywności – milczenie, obarczone piętnem śmierci i autystycznej niekomunikatywności, samo w sobie zyskuje u niego rangę znaku, materializuje się, zakreśla kontury po nieistniejących przedmiotach i ludziach, ustanawiając w ten sposób przestrzeń naznaczoną pamięcią. Ustanawia to uporczywe Celanowskie „mimo to” jako odpowiedź na pytanie o zagubione słowo, które nie daje się odnaleźć. Dzieje się tak chociażby w wierszu *Gdzie mi to słowo* (*Wohin mir das Wort*) z tomu *Róża Nikogo*:

WOHIN MIR DAS WORT, das unsterblich war, fiel:
in die Himmelschlucht hinter der Stirn,
dahin geht, geleitet von Speichel und Müll,
der Siebenstern, der mit mir lebt.

Im Nachhaus die Reime, der Atem im Kot,
das Auge ein Bilderknecht –
Und dennoch: ein aufrechtes Schweigen, ein Stein,
der die Teufelsstiege umgeht.

Piszczałowski Poza kratą mowy

GDZIE MI TO SŁOWO, co nieśmiertelne było, upadło:
w przepaść nieba za czołem,
tam też zdąża, za śliną i śmieciem,
plejado-siódmaczek, który ze mną żyje.

W naktuzie rymy, oddech w odchodach,
oko pachółkiem obrazów –
A mimo to: proste milczenie, kamień,
który omija diabelskie schody.

(przeł. P. Piszczałowski)

Obydwa wiersze sytuują się wobec siebie według zasady kontrapunktu: wychodząc od tych samych motywów (oko, woda, milczenie), semantyka każdego z nich rozwija się w przeciwstawnych wobec siebie kierunkach: przełom oddechu ciągle jeszcze każe na siebie czekać, oko nie jest w stanie oderwać się od znanych mu od zawsze obrazów, a jednak – „mimo to” – jest nadzieja w milczeniu, które staje się kamieniem. Nie jest nieśmiertelne, jak zaginione słowo pochłonięte przez otchłań pozostawioną w świadomości przez opustoszałe chyba niebo. Nie jest mową „wiązaną”, jak wiersz, jest wolne, bo nie potrzebuje niczego, co miałoby przenikać do niego z zewnątrz, jak obrazy przenikają przez soczewkę oka do ludzkiej świadomości. Nie jest nieśmiertelne, bo takie być nie może: nieśmiertelne jest tylko to, co się raz narodziło; co nigdy nie żyło, nie może też umrzeć. Pozbawione możliwości ruchu, niewpisane w obieg znaczeń i nieobciążone dynamiką komunikacji może trwać na kształt nieorganicznych tworów natury: głazów, które od zawsze świadczyły o tych, którzy zostali wyrwani z organicznego zanurzenia w życie i kosmicznych konstelacji wyznaczających kierunki podczas nocnej żeglugi. Jeśli więc wiersz jest w stanie do wszystkiego dobrać rym, a każde zjawisko opisać metaforycznym słowem, to jedynym znakiem mogącym w obrębie mowy reprezentować śmierć jest luka, wyrwa, bolesna dziura powstała w miejscu imion tych, którymi zawiądnęła śmierć.

Tom wierszy *Krata mowy* otwiera polifonia głosów, spośród których ostatnim jest „brak głosu”:

ein Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es harzt, will nicht vernarben.

owocolistek, wielkości oka, głęboko
poszramiony; sływa żywicą, nie chce się zablźnić.

(przeł. P. Piszczałowski)

Może więc także w milczeniu – jak w płytkiej wodzie – kryją się ślady życia, milczące jak wzrost niemej rośliny, innego – obok głazów, kamieni i menhirów – paradigmatu metaforycznej mowy Celana o tych, których brak pozostał niegojącą się raną.

Dociekania

Abstract

Paweł PISZCZATOWSKI
University of Warsaw

Beyond the language mesh: Poetic function of silence in Paul Celan's poems from *Sprachgitter*

The article aims at determining the function of speech-figures signifying silence in Paul Celan's poetry. Those features can be situated at the boundaries of language since they lean towards the sphere of the radical silencing of any speech. Hence, they are supposed to outline the frame of the prosopopeic space, where the memory of the victims of the Holocaust is present and forms nearly mute trace of their absence. The author concentrates on the analysis of few poems from *Sprachgitter* volume (especially the title poem and *Niedrigwasser*) in relation to other texts by Celan (*Meridian*, poem from *Die Niemandrose* volume) as well as Reiner Maria Rilke's poem, *The Panther*.