

Magdalena Lubelska

## Drogi do wiersza. Medytacja nad Celanem

### Opisanie świata

Wielu wstaje wcześniej rano  
żeby dokładnie opisać,  
z wielką uwagą nienależną rzeczom  
wszystko, czego można doznać,  
patrząc na pogiętą łyżkę,  
na drewniany stół,  
na martwą naturę  
z przekrojoną cebulą,  
z solą, kawą i kromką chleba.  
Nie ma się co dziwić,  
że Platon chciał pogonić  
całe to towarzystwo.

Beata Szymańska, *Słodkich snów Europy*<sup>1</sup>

Czy Platon rzeczywiście chciał „pogonić” poetów?

Temat roli poezji w życiu wspólnoty, a także w indywidualnym rozwoju człowieka, przewija się przez całą twórczość filozofa. Poświęcony mu został krótki dialog z tzw. pierwszego okresu – *Ion*, i kolejno – fragmenty I, III, V i X księgi *Państwa* oraz wątki *Parmenidesa*. Gdy porównać te teksty, trzeba powiedzieć, że natężenie lekceważącego tonu wobec poezji stopniowo maleje. Wzrastają natomiast zapędy cenzorskie. Aprobatę Platona zyskują jedynie hymny poświęcone bogom i teksty opiewające ludzką dzielność. Równocześnie pogłębia się przekonanie o fatalnym wpływie poezji na osobowość. Te ogólnie znane platońskie opinie powracają na warsztat literaturoznawczy, ilekroć zaczyna doskwierać kryzys językowej zdolności opisu tekstów poetyckich. Zdarza się to zapewne w przekonaniu o możliwości takiej reinterpretacji Platona, z której mógłby wziąć początek jakiś ożywczy – dla współczesnej świadomości poezji– nurt myślenia. Kierunki owej upragnionej reinterpretacji są bardzo różne, od pobłażliwych komentarzy nietraktujących serio zapalczywości Platona, aż po próby znalezienia „przeciw-Platona” w tekstach filozofa. W tym względzie najbardziej obiecujący jest namysł nad historią Era Armeńczyka, zamieszczoną w X księdze *Państwa*. Z tej „opowieści w opowieści” wynika szczególnie pogląd na funkcje literatury. Głównie – przedstawia się tam literatura jako „lekcja”

<sup>1</sup> B. Szymańska, *Słodkich snów Europy*, Kraków 2007, s. 35.

wyborów życiowych, płaszczyzna konfrontacji doświadczeń i katalizator sprawiedliwych decyzji. Ale wizja ta przestaje być odkrywczą, kiedy weźmiemy pod uwagę zdobywającą sobie popularność teorię Erica Havelocka. Brytyjski autor *Przedmowy do Platona* z wielkim przekonaniem dowodzi, że Platoński sprzeciw wobec poezji jest sprzeciwem wobec sposobu doświadczania poezji. Ma na myśli specyficzną sytuację komunikacji oralnej, tzn. kontakt odbiorców z rapsodem. Taka forma obcowania z poezją powoduje, według Platona, zatracenie się słuchaczy. W tej – jak byśmy to dziś powiedzieli – psychodramie realizuje się odbiorcza *mimesis*, pochłaniająca jednocześnie podmiot poznający poezję. Zatem sprzeciw Platona dotyczy głównie sposobu przekazu, który dezorientuje, porusza i niepokoi duszę odbiorcy. W ten sposób Platon kwestionuje podstawy współczesnego mu greckiego systemu edukacyjnego. Píše Havelock:

[...] w jaki sposób mogła powstać samoświadomość, jeżeli od niepamiętnych czasów tradycję grupową przekazywano jedynie ustnie? Jeżeli system edukacyjny transmitujący z pokolenia na pokolenie zasób helleńskich obyczajów rzeczywiście opierał się na ustawicznej stymulacji umysłów młodych ludzi w trakcie – używając języka Platona – hipnotycznego transu, to w jaki sposób Grecy mogli kiedykolwiek obudzić się z niego?<sup>2</sup>.

Nowa *epistémē* – koncepcja „ja myślącego o Achillesie” zamiast „ja identyfikującego się z Achillesem” – była dziekiem intelektualnej broni intelektualistów drugiej połowy V wieku p.n.e., a mianowicie dialektyki. Według Havelocka,

Tak właśnie przerwany został długi sen człowieka i jego samoświadomość, oddzielająca się od leniwego strumienia zdarzeń, zawartych w trwających wiecznie epickich opowieściach, zaczyna być podmiotem i przedmiotem myślenia, myśli o świecie i myśli sama o sobie<sup>3</sup>.

Ta koncepcja przemiany wiedzy typu *doxa* w wiedzę typu *epistémē*, jest zasadniczo nowym paradygmatem poznania. Stanowi także o możliwości ewolucji poezji. Uwalnianej już teraz od szkodliwej, epickiej zdarzeniowości, a także od tych jej językowych aspektów, które miały umożliwić i podtrzymywać mechanizmy zapamiętywania. Zabiegi memoryzacyjne, charakterystyczne dla tzw. homerowego stanu umysłu, zaczynają powoli nabierać cech swojego rodzaju dehumanizacji. Proces dehumanizacji – na dobre – zyskał status klucza w XX wieku. Postulowany przez Thomasa Stearnsa Eliota<sup>4</sup>, opisywany jako znak nowoczesności – przez José Ortegę y Gasset<sup>5</sup> i uznany za najbardziej znaczący rys ewolucji podmiotu lirycznego (Hugo Friedrich<sup>6</sup>). Wolno zatem założyć, że każdy wiersz jest takim osobnym „traktatem” dehumanizacyjnym.

Spójrzmy, dokąd nas doprowadzi ten trop, gdy pójdziemy nim podczas lektury pewnego wiersza Paula Celana:

<sup>2</sup> E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, Warszawa 2007, s. 242.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 245.

<sup>4</sup> Th.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny* [w:] *idem*, *Szkice literackie*, Warszawa 1963.

<sup>5</sup> J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, Warszawa 1980, s. 303, 384.

<sup>6</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, s. 233.

KUGLARSKI BĘBEN

głośny od mego serdecznego grosza.

Pędy drabiny, po której  
Odyseusz, moja małpa, do Itaki włązi,  
rue de Longchamp, w godzinę  
po winie rozlanym:

dodaj to do obrazu,  
co rzutem kości przenosi nas do domu,  
owego kubka, w którym leżę przy tobie,  
nie do wygrania<sup>7</sup>.

(przeł. Feliks Przybylak)

W wersji oryginalnej:

DIE GAUKLERTROMMEL,  
von meinem Herzgroschen laut.

Die Sprossen der Leiter, uber  
Die Odysseus, mein Affe, nach Itaka klettert,  
rue de Longchamp, eine Stunde  
nach dem verschutteten Wein:

to das zum Bild,  
das uns heimwurfelt in  
den Becher, in dem ich bei dir lieg,  
unausspielbar.

Sugestia zdehumanizowanego podmiotu współczesnej poezji, w dodatku – jej wersji bliższej biegunowi hermetycznemu, istotnie daje interpretatorowi wygodny punkt oparcia. Nie czuje się już obowiązku rekonstruowania hipotetycznego stanowiska czy bardziej personalnego punktu widzenia wiersza. A wprost przeciwnie, pozwala ów koncept na rozejrzenie się wśród przedmiotów, rzeczy, zdarzeń, biorących na siebie całkowity ciężar stworzenia wierszowego świata. Chociaż – a może właśnie dlatego – jak sugestywnie określił je Friedrich, są one „mieszaniną groteski, banału, cywilizacji, kosmosu”. To w nich hartuje się ból, by stać się „niesentymentalnym faktem”. Wszystko, co znajdujemy w cytowanym wierszu, jest ambiwalentne. Obce i swojskie zarazem – uliczna sytuacja, kuglarski instrument, bohater Homerowego eposu w anachronicznej roli małpy, maligna nocnoalkoholowego rojenia. Wiersz Celana jest nieomal modelową reprezentacją takiej liryki, w której człowiek istnieje prawie wyłącznie jako kreatywny język i jako wyobraźnia. Prawie, ponieważ wiersz Celana nie wyklucza aspektów „ludzkich”. Napotykaemy jakiś „dom”, ponadto – wkomponowany w dyskretnie wyznaczenie (dwukrotnie użyty zaimek – „mego”, „mój”). Poddanie się wyobraźniowej mocy wiersza każe zobaczyć w nim trzy centra znaczeniowe. Prowadzi do nich szczególnie chwyt językowy, opisany przez Friedricha jako również wyraźny symptom liryki nowoczesnej. „Nieokreślonością

<sup>7</sup> P. Celan, *Wiersze*, Kraków 1988, s. 150, 151.

w funkcji determinantów” nazywa Friedrich zastosowany tu przez Celana zabieg stylistyczny, sprowadzający się do paradoksu obcości. Użyty kilkakrotnie rodzajnik określony (die) nie oznacza w wierszu – wbrew regule języka niemieckiego – niczego, co byłoby wcześniej w tekście wprowadzone czy objaśnione. Przeciwnie, budzi dezorientację, wzmacnia poczucie niespójności i zagadkowości. Każde koncentrować się na czymś innym niż wskazywane przedmioty. Zarówno bęben, jak i pędy drabiny oraz kubek stają się nośnikami – dotąd ukrytych głęboko – znaczeń wewnętrznych lub może wskazują na coś, co dzieje się tylko za ich sprawą. A więc stają się te przedmioty ośrodkiem językowych obrazów. Po pierwsze – obrazem rytmu dźwiękowego (bęben, serce, grosz, głośność), po wtóre – językowym obrazem rytmu przestrzennego (drabina, pędy, włożenie, ulica Longchamp, plama lub kałuża wina), a w strofie ostatniej – obrazem rytmu (może?) działań, czynności; dodajmy – czynności niewydarzonych, nieudanych, nieobliczonych na osiągnięcie konkretnych rezultatów. Jednak w tych językowych napięciach, właśnie paradoksalnie swojsko-obcych, trudno nie dostrzec zarysów świata „ludzkiego”. Domyślamy się tu – niespecjalnie głęboko zaszyfrowanego – bólu, rozczarowania, rezygnacji, braku życiowej busoli. Ten specyficzny klimat, dość uproszczony w poprzednim zdaniu, przypomina stan opisany okazjonalnie przez Konstantego A. Jeleńskiego. W polemice z Nicolą Chiaromontem, stając w obronie tzw. „czystej chwili” Jeleński napisał:

A jednak jedynie ona jest w życiu człowieka chwilą najwyższego uniesienia – wiąże się z „bezużytecznością”, grą, świętem, erotyzmem, luksusem, z dzieciństwem (a także z przeżyciami „mistycznymi”)<sup>8</sup>.

Jeleński rozważa, czym jest owa „czysta chwila” w kontekście sztuki i moralności. Gdyby potraktować wiersz Celana jako zapis takiej właśnie chwili, można by uznać go za autokomentarz procesu twórczego. Przynajmniej w jednym aspekcie. Do wyjaśnienia tego aspektu może być przydatna refleksja Abrahama J. Heschela:

Starożytni rabini doszli do wniosku, że także i w siódmym dniu dokonano aktu kreacji [podkr. moje – M.L.]. Tak jak niebo i ziemia były stworzone podczas sześciu dni, tak w Szabat stworzona została *menucha*. [...] Słowo *menucha*, zwykle tłumaczone jako „odpoczynek”, oznacza tu coś więcej niż tylko oderwanie się od pracy i zabiegów, więcej niż wolność od trudu, wysiłku i wszelkiego rodzaju aktywności. *Menucha* to nie pojęcie negatywne, lecz coś rzeczywistego i ze swej istoty pozytywnego. Taki właśnie musiał być pogląd starożytnych rabinów, skoro wierzyli oni, iż potrzebny był specjalny akt kreacji, aby powołać ją do życia, że wszechświat bez niej byłby niekompletny<sup>9</sup>.

Ta pochwała aktu kreacji, odpoczynku, sjesty – osiąga status kontekstu wiersza po następujących uszczegółowieniach: „Jeden dzień w tygodniu – pisze Heschel – przeznaczamy na wolność – dzień, w którym nie używamy narzędzi, tak łatwo przekształcających się w niszczącą broń – dzień dla bycia **sam na sam z sobą...** [podkr. moje – M.L.]”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> K.A. Jeleński, *Listy*, „Zeszyty Literackie” jesień 2000, nr 72, s. 82.

<sup>9</sup> A.J. Heschel, *Szabat*, Gdańsk 1994, s. 26.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 29.

Właśnie w tę, „sabatyczną”, stronę zwraca się wiersz Celana. Będąc świadectwem „zdehumanizowanej” sztuki, acz nie do końca bezosobistym obrazem językowej potencji; prawdziwą obroną „czystej chwili”, partykularnym przykładem aktu kreacji, odtworzą bycia „sam na sam” z sobą, jest jednocześnie, choć zaledwie, jednak ludzkim tchnieniem. Być może swoistym „kryształem oddechu”, o którym Paul Celan napisał w innym wierszu:

[...]  
Tief  
in der Zeitenschrunde,  
beim  
Wabeneis  
warted, ein Atemkristall,  
dein unumstossliches  
Zeugnis.

[...]  
W głębi  
szczyrby czasu,  
gdzie  
lód w plastrach  
czeka, kryształ oddechu,  
twoje niezbite  
świadectwo<sup>11</sup>.

[przeł. Feliks Przybylak]

Wiersz ten zyskał szczególne uznanie w oczach filozofa. Jak napisał Hans-Georg Gadamer:

I dopiero, gdy „wiatr twego języka” powiał swoją promienną czystością, zaczyna się droga do wiersza, do „kryształu oddechu”, który jest tworem czystym, ustrukturowanym podług najsurowszej geometrii, wyłaniającym się z leciutkiej nicości tchnienia. Teraz droga jest wolna. [...] To, co czeka tu na pielgrzyma, jest nadal głęboko ukryte: „Tief in der Zeitenschrunde”. Tak jakby w lodowcu rozwierała się niezgłębiona czeluść. Jest to „rozpadlina czasów”, szczelina w równomiernym potoku czasu, tam, gdzie czas już nie płynie, bo i on, jak wszystko, zastęgl w wieczności. [...] tam „czeka” wiersz, kryształ oddechu. Trzeba tu odczuć cały kontrast pomiędzy piętrzącymi się wokół ścianami lodu a nikłym kryształem oddechu, najbardziej ulotnym istnieniem geometrycznego cudu, jakim jest delikatnie rysująca się gwiazdka śniegu, w mroźny zimowy dzień wirująca samotnie w powietrzu. Ta pojedyncza drobina jest przecież świadectwem. „Unumstossliches Zeugnis” [...]. W jawnym przeciwieństwie do krzywoprzysiężnych świadectw wierszy „robionych”. Jest to „twoje” świadectwo, [...] świadczy o jakimś Ty – bliskim, nieznanym Ty, które dla Ja – dla Ja poety i dla Ja czytelnika – jest jego Ty, „całkowicie rzeczowym”<sup>12</sup>.

Osobowy, „ludzki” ośrodek trzeciej strofy wiersza *Kuglarski bęben* jest kapitulacją wobec programu dystansu i dehumanizacji. O ile dwa pierwsze obrazy „wyrzucały” podmiot poza „kadry” wiersza, o tyle strofa trzecia – wprowadza go w wewnętrzną przestrzeń obrazu („leżę u ciebie”). Sentymentalna wylewność tej strofy (choć maskowana metaforą

<sup>11</sup> P. Celan, *Utwory wybrane*, Kraków 1998, s. 178–179.

<sup>12</sup> H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną*, Bydgoszcz 1998, s. 129–131.

domu – kubka do gry w kości), likwidacja dystansu i rezygnacja z izolacji (wezwanie – „dodaj to...”) – potrójnie pozbawiają wiersz konstrukcyjnej konsekwencji. Strofa ta z wysiłkiem aspiruje do całościowej metafory, na wzór dwóch poprzednich. Ale zaledwie się ku niej zaczyna rozwijać. Płuca metafory przestają oddychać. Obecny w obrazie pogłos klęski osobistej (zastygłe ciało, zastygłe emocje) pociąga „klęskę” wiersza. Wiersz o klęsce staje się klęską „zamierzonego” wiersza. Wiersz o klęsce staje się klęską wiersza. Nie ma piękniejszej klęski. Nie ma prawdziwszego wiersza.

Czy Platon chciał „pogonić” poetów? Europejczyk z wiersza Beaty Szymańskiej nie wyraża zdziwienia. Ale nieuchronnie zmieni zdanie.