

Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza

Aleksandra Ubertowska

ALEKSANDRA UBERTOWSKA

PRZEPISYWANIE ZAGŁADY
SHOAH W PÓŻNYCH POEMATACH TADEUSZA RÓŻEWICZA

„Holocaust to [...] ciąg wydarzeń, [jakie] zostały zapisane w swoim własnym kodzie, który trzeba złamać, żeby zrozumieć” – pisze Zygmunt Bauman w *Nowoczesności i Zagładzie*¹. W tym nakazie rozszyfrowania kodu Zagłady zawiera się poczucie trudu, oporu, jaki stawia świadomości niezrozumiałe, niedające się przyswoić doświadczenie Shoah. W historii literackiego zmagania się z niewyraźnością Zagłady Żydów² przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wyznaczył istotną cezurę, która znalazła swój wyraz w poszukiwaniu nowych form opisu tego wydarzenia. Wedle historyków literatury³ dominująca dotychczas poetyka świadectwa ustąpiła miejsca próbom „przemyslenia sensu i konsekwencji owego zdarzenia”⁴, które zmierzały do połączenia perspektywy oddalenia, czasowego dystansu z silnym przekonaniem o nieprzemijalności Shoah i jego etycznych implikacji, z poczuciem, że Zagłada „wydarzyła się wczoraj”.

Poematy Tadeusza Różewicza z lat dziewięćdziesiątych włączają się w ten nurt wypracowywania innych niż dotąd sposobów pisania o Zagładzie, zaznaczając zarazem swoją odrębność. Dla autora *Niepokoju* były one kontynuacją wątków problemowych, zainicjowanych w dwóch pierwszych tomikach poetyckich, stanowiły zatem kolejną, podjętą na odmiennych warunkach próbę zmierzenia się z niemożliwością wysłowienia doświadczenia Shoah. *Recycling* i *nożyk profesora* są więc tyleż pisaniem, co przepisywaniem Zagłady⁵, ze wszystkimi konsekwencjami płynącymi z owego podwojenia i powtórzenia⁶. Wieloznaczna formuła „przepisywania” wydaje się szczególnie poręczna w odniesieniu do omawianych po-

¹ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*. Warszawa 1992, s. 10.

² Zob. D. Krawczyńska, G. Wołowicz, *Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej*. W zb.: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2002.

³ Zob. W. Panas, *Zagłada od Zagłady*. W: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 101. – M. Głowiński, *Wielkie zderzenie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 208. – K. Szczuka, *Miłość w czasach Zagłady*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 27, s. 14.

⁴ Panas, *op. cit.*, s. 101.

⁵ Nawiązuję tu do tytułu książki J. E. Younga (*Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington 1988).

⁶ O poezji Różewicza jako przestrzeni przenikających się tekstów pisze A. Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Łódź 2002, s. 48–235).

ematów. Wyraża ona sugestię interpretacyjną wskazującą na współwystępowanie wielu tekstów (wczesnego i „nadpisywanego” nad nim późniejszego wiersza), których wzajemne migotliwe oświetlanie się konstytuuje nową jakością tekstualną. „Przepisywanie” to jednak także poprawianie tekstu starego, tworzenie jego następnej wersji, jest ono zarówno retuszowaniem ułomności, jak i wydobywaniem na światło dzienne tego, co przedtem pozostawało skryte, niedopowiedziane, nie-nazwane.

Punktem wyjścia rozważań o późnej poezji Różewicza chciałabym uczynić projekt odnowy języka (i szerzej – filozofię języka), który, być może, zalicza się do najtrwalszych wątków w twórczości autora *Plaskorzeźby*. Do poszerzenia perspektywy interpretacyjnej o wiersze z wczesnych tomów nakłania sam autor, składając znamiennej deklarację: „przerzucam / most który łączy przeszłość / z przyszłością”⁷, i określając w pierwodruku datę powstania *nożyka profesora* na lata 1950–2001⁸. Wprawdzie adnotacja ta w ostatecznej wersji została usunięta, ale i bez niej dialogiczne uwikłanie późnych poematów w utwory z drugiej połowy lat czterdziestych to okoliczność, której nie sposób pominąć w lekturze i interpretacji. Wielokrotnie wskazywano na fakt, iż u podstaw projektu odnowy języka, którego zarysy można odczytać we wczesnej twórczości Różewicza, leży silne odczucie katastrofy etycznej⁹ – przeniknęła ona do języka, naznaczyła go, zaraziła wirusem rozpadu. To poczucie anihilacji, spustoszenia w obrębie mowy poświadczają ważne frazy z debiutanckich wierszy autora *Niepokoju*. Mówiąc: „pojęcia są tylko wyrazami”¹⁰, zdając relację z pustki znaczeniowej słów odnoszących się do wartości fundamentalnych dla zachodnioeuropejskiej kultury („to są słowa puste i jednoznaczne”¹¹) Różewicz podsuwa odbiorcy czytelną sugestię: oto klęską języka jest utrata przezeń funkcji referencjalnych, zdolności do nazywania rzeczywistości w rozumieniu radykalnym, źródłowym; Różewicz podąża tu tropem Heideggera, który opisał proces odchodzenia od źródeł, początków filozofii, kiedy to mowa i bycie stanowią jedność¹². Próba stworzenia nowego języka – a mowa poetycka miała być, w zamyśle poety, jego modelem, esencjonalnym rdzeniem – zmierzała do wypracowania języka, który nie tyle stwarzałby doskonałą iluzję obecności, ile byłby absolutnym uobecnieniem, operował słowami posiadającymi przejrzystość i twardość rzeczy¹³. Taki język sytuowałby się na antypodach mowy zapośredniczającej, mediatyzującej „czyste doświadczenie”; w projekcie Różewicza nie ztraca się ono w nieprzejrzystości wysłowienia, ale niejako przebija się przez zasłonę mowy, zmieniając jej funkcję, zawracając w stronę „języka istotowego”.

W tym heroicznym geście restytucji sprawczej mocy języka Różewicz doko-

⁷ T. Różewicz, *nożyk profesora. W: nożyk profesora*. Wrocław 2001, s. 8.

⁸ *Ibidem*, faksymile, bez numeracji stronic.

⁹ Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Wyd. 2. Cz. 1. Warszawa 1984, s. 74–83, 88–89. – T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 86–95.

¹⁰ T. Różewicz, *Ocalony*. W: *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 21.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Zob. B. Skarga, *Filozofia i gwałt*. W: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 1997, s. 38–45.

¹³ Zob. K. Kłosiński, *Imię Róży*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 10–12.

nuje zdecydowanego przewartościowania jednego z aspektów awangardowego dziedzictwa poetyckiego, który najlepiej objaśnia postulat Tadeusza Peipera „proza nazywa, poezja pseudonimuje”¹⁴, wyrażający pragnienie rozluźnienia lub zerwania kontraktu języka ze światem. Autor *Regio* próbuje na powrót zespolić mowę poetycką z prawdą rzeczywistego, zakorzenić ją w milczącym, skrytym jądrze bytu, który ją oślepia, obezwładnia¹⁵. Język poetycki, zrzekając się swego przywileju „ontologicznej autonomii”, zyskuje jednak w zamian zdolność do wypowiedziania owego „okamienienia”, zgrozy, która towarzyszy przybliżeniu do istoty rzeczy.

Poetyka radykalnego uobecnienia otrzymuje szczególne, niejako pozajęzykowe, etyczne uzasadnienie we wczesnych wierszach poświęconych Zagładzie. Strategia poetycka zdaje się tu dążyć nie tyle do precyzyjnego, *quasi*-dokumentarnego opisanego tego, co się wydarzyło, ale do odtworzenia w języku „realnej naoczności” doświadczenia śmierci. W takim porządku, jak się wydaje, należałoby zinterpretować umieszczenie w inicjalnej strofie *Rzezi chłopców* sceny śmierci w obozie zagłady (czytelnik zostaje w nią niejako „wrzucony”, przymuszony do nieodwołalnego w niej uczestnictwa), a także w wierszu *Warkoczyk* zatarcie dystansu czasowego między sceną z przeszłości a przestrzenią czasu teraźniejszego, w której odbywa się poetycka „wycieczka do muzeum” w Oświęcimiu.

Dzieci wołały: „Mamusi!
ja przecież byłem grzeczny!”
Ciemno! Ciemno! [...]!¹⁶

Kiedy już wszystkie kobiety
z transportu ogolono
czterech robotników miotłami
zrobionymi z lipy zamiatła

i gromadziło włosy
Pod czystymi szybami
leżą sztywne włosy uduszonych [...]!¹⁷

Poetyka radykalnego uobecnienia, którego odbiorca nie może uchylić w lekturze, chroni pamięć o ofiarach Zagłady przed niszczącym wpływem czasu, przed pokusą jej obiektywizującego oswojenia. Czytelnik powinien przeżyć śmierć jak swoją własną, należy go zniewolić do przejścia przez to doświadczenie tak, jakby przytrafiło się ono akurat jemu¹⁸. Ten model lektury umożliwi stworzenie poetyckiej sfery nieusuwalnej aktualności Shoah¹⁹, zbudowanie literackiej reprezentacji

¹⁴ Zob. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*. Wyd. 2. Kraków 1980, s. 50–55.

¹⁵ O antynomiach języka, którym dysponuje współczesny poeta, w sposób trafny i inspirujący pisze S. Szymbuła (Niewyraźalna i niedostępna rzeczywistość. W: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 17–30).

¹⁶ Różewicz, *Rzeź chłopców*. W: *Poezja*, s. 170.

¹⁷ Różewicz, *Warkoczyk*. W: *jęw.*, s. 169.

¹⁸ Zob. N. Gross, *Poeci i Szoah. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*. Sosnowiec 1993, s. 66.

¹⁹ Zob. rozważania o – rozumianej nieco inaczej niż w niniejszym artykule – kategorii „Wiecznego Teraz” tekstów z okresu Zagłady w książce A. Araszkiewicz *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki* (Warszawa 2001, s. 174–175), a także fragmenty książki E. Jedlińskiej *Sztuka po Holocaustie* (Łódź 2001, s. 23).

wydarzenia, którego sens nie przemija, ale stanowi trwały punkt odniesienia w refleksji etycznej.

Różewicz zdaje się tu poetycko wypowiadać przekonanie podzielane przez tych myślicieli, którzy podkreślają paradygmatyczny wymiar Shoah. W rozważaniach Emmanuela Lévinasa²⁰, Agnes Heller²¹, Zygmunta Baumana²² Zagłada Żydów, przy całej swojej wyjątkowości, stała się wydarzeniem „poza czasem”, zakreślającym horyzont współczesnej krytyki kultury, wrażliwości etycznej, stosunku do Innego. Jak powiada Bauman:

tak nam dobrze znane cechy naszej cywilizacji, które w świetle Holocaustu znów stały się niezrozumiałe, wciąż jeszcze stanowią bardzo istotny element naszego życia. Nie zniknęły z niego. A zatem nie zniknęła także możliwość Holocaustu²³.

Trudno jednak nie zauważyć, że we wczesnych tomach Różewicza jego pragmatyka poetycka popada w sprzeczność ze swoimi przesłankami, z owym dążeniem do stworzenia języka skrajnie referencjalnego, słowa rzeczowego, współczesnej *eidos* mowy. Istotę i konstrukcyjną funkcję tej niespójności, pęknięcia przemawiającego z wnętrza tekstu dobrze określają słowa Josepha Hillisa Millera: „niemożności są materiałem, z którego »zbudowane« są wielkie wiersze”²⁴. Jeżeli uświadomimy sobie występowanie rozbieżności między intencjonalnym projektem, wpisanym w tekst, a jego „ułomną” realizacją, wówczas okaże się, że pozornie silna perswazyjność debiutanckich wierszy Różewicza jest osłabiona, wewnętrznie przełamana, naznaczona przecuciem niedokonania. Ich „wielkość” mieści się w prześwicie, w którym dochodzi do osłabienia, złamania wyrazistej, zdecydowanej tonacji poetyckiej.

Czym uwarunkowane są wspomniane rozbieżności? Wydaje się, że przede wszystkim uwikłaniem w estetyczne antynomie, które autor *Warkoczyka* zamierzał przekroczyć. Ascetyczny, paradokumentalny język dawniejszej poezji Różewiczowskiej jest wszak jedynie odwrotnością, by tak rzec, rozpaczliwym gestem zdystansowania się wobec wyszukanej, ozdobnej mowy poetyckiej. Wczesna poezja autora *Ocalonego* nadal rozwija się w granicach, jakie zakreślają dystynkcje „kunsztowność–prostota”, „patos–beznamiętny chłód”; uzasadnione jest więc przypuszczenie, że „stary język” nie tylko nie ulega tu przewyciężeniu, ale nadal pozostaje w grze. Ważniejsza, z perspektywy proponowanej wykładni, wydaje się inna kwestia. W obrębie utopii języka rzeczowego²⁵ obiektem sceptycyzmu staje

²⁰ E. Lévinas, *Przestrzeń nie jest jednokierunkowa*. W: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś. Gdynia 1991, s. 282.

²¹ A. Heller, *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*. Przeł. A. Konopacki. „Przeł. gład Polityczny” 2001, nr 52/53, s. 27.

²² Bauman, *op. cit.*, s. 127–135.

²³ *Ibidem*, s. 127.

²⁴ J. H. Miller, *Krawędź: współczesne badania literackie na rozstajach*. Przeł. J. Gośliński. W zb.: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 162.

²⁵ Na występowanie w twórczości Różewicza skłonności do myślenia utopijnego wskazuje Cz. Miłosz w artykule *Różewicz w roku 1996* (w: *Życie na wyspach*. Kraków 1998, s. 294), sumującym blisko 50-letnią historię dialogu i sporu pomiędzy obydwojema poetami: „Zdaje się, że Różewicz, poeta bądź co bądź postromantyczny, ma silny pociąg do utopii. Przez krótki czas próbował uwierzyć w utopię pozytywną, by następnie zwrócić się ku utopijnej apokalipsie. Najwidoczniej jego moralne tęsknoty żądają jakiejś całkowitej satysfakcji, którą mógłby zapewnić jedynie koniec

się sfera obrazowania, figuratywności – Różewicz podziela przekonanie, że wymyślne figury stylistyczne są siedliskiem fałszu, kłamliwej literackości, odpowiednikiem metafizycznych roszczeń tkwiących w języku, Adornowskiego „słowa teologicznego, które pobrzmiwa z wysokości”. Jak się jednak okazuje, praktyki poetyckie w wierszach z pierwszych tomów, wyprowadzone z etycznych przesłanek, nie są wolne od dwuznacznego wplątania w czystą „grę znaczącego”. Figura śladu (ślądu dziecięcych stóp, obrazu włosów zamordowanych kobiet)²⁶, etyczna w swojej istocie, jest wszak również pomysłową synekdochą, efektywnym konceptem, użytym do uzyskania „mocnego” efektu artystycznego. Niewątpliwie wytwarza się tu pewna „nadwyżka tropologiczna”, tak jakby język sam, wbrew intencjom autora, ciążył ku figuratywności. Autor *Ocalonego*, jak można domniemywać, nie potrafił wywikłać się z tej sprzeczności i okiełznać „perfidii” języka, który nie jest posłuszny nakazowi formalnej ascezy, wyłaniając z siebie „nadbagaż» znaczeń »rozprzestrzeniających się» poza wszelką kontrolą, który nie daje się zdefiniować jako skończony zbiór określonych »signifié»²⁷, języka nieustannie kwestionującego, etycznie motywowany, system zobowiązań referencyjnych.

Poetyka i Adornowski „zakaz obrazów”

„Nadwyżka figuratywna”, która we wczesnej poezji była wstydlwym reliktem starego języka, w późnych wierszach zostaje twórczo zagospodarowana, poddana przeświadczeniu, że „słabość ontologiczna” języka poetyckiego jest jego siłą. Dobitym przykładem tej przemiany są, znaczące w dorobku poetyckim Różewicza poematy z ostatniej dekady, *recycling* i *nożyk profesora*. Należałoby je rozpatrywać łącznie, jako dyptyk poetycki, zespolony Owidiuszowskim podwójnym motywem Wieku Złotego i Wieku Żelaza („złoty był wiek pierwszy / mijają wieki / nastał wiek XX”²⁸). Różewicz wyprowadza z owych toposów ciągi metafor konsekwentnie rozwijane w obydwu poematach, dokonując zarazem reinterpretacji Owidiuszowskiej tradycji. Kierunek tej reinterpretacji został określony przede wszystkim przez odrzucenie arkadyjskiej semantyki Wieku Złotego, obnażenie historyzoficznej iluzji, sytuującej ideał harmonijnego życia w mitycznej przeszłości²⁹. „Złoto” w dyptyku Różewiczowskim jest znakiem ekonomii, ludzkiego ładu zysków i strat, którym objęta jest również refleksja nad doświadczeniem Shoah. „Ze-

świata [...]. Dzięki temu oczekiwaniu z nadzieją, albo z nadzieją odwrotną, Różewicz jak najbardziej należy do wieku dwudziestego, wieku czekania na Godota, obrazów Francisa Bacona i filmów Felliniego”. Zob. też P. Śliwiński, *Nuda według Różewicza*. W zb.: *Nuda w kulturze*. Red. P. Śliwiński, P. Czaplński. Poznań 1999, s. 235–236.

²⁶ O figurze śladu jako centralnej kategorii określającej poetykę wczesnych wierszy Różewicza o Zagładzie pisze T. Żukowski (*Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza*. W zb.: *Literatura polska wobec Zagłady*). Ten wątek w moim odczytaniu poezji Różewicza wyłonił się w trakcie dyskusji nad interpretacją Żukowskiego zaprezentowaną w ramach seminarium „Holocaust w literaturze”, prowadzonego przez prof. M. Głowińskiego w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Zob. też R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*. W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

²⁷ M. H. Abrams, *Ustalenie i dekonstruowanie*. Przeł. T. Kunz. W zb.: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, s. 234.

²⁸ T. Różewicz, *recycling*. W: *zawsze fragment. recycling*. Wrocław 1996, s. 96.

²⁹ Zob. S. Kopałiński, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Wyd. 4. Warszawa 1991, s. 1275.

lazo” to metaforyczne tworzywo świata postępu technicznego, naiwnego optymizmu oświeceniowej formacji myślowej.

Motywy „złota” i „żelaza” wytyczają wprawdzie granice obrazowania poetyckiego, nie stanowią jednak równoprawnych jakości – zarysowuje się istotna niewspółmierność, wyznaczająca pozycję owych ośrodków metaforycznych. Autor *recyclingu* miesza porządki w obrębie „metalicznych obrazów”, odwraca relację w sferze pewnej semantyki wartości, jaką skłonni byłibyśmy im przypisać. W literackiej ekonomii Różewicza „złoto” ulega dewaluacji, staje się pustym, jałowym poetyckim środkiem wymiennym, który nie generuje znaczeń. Jego zdolność do inicjowania gry tropologicznej jest niezmiernie ograniczona – motyw złota bywa poddawany jedynie prostym zabiegom antropomorfizacyjnym o niskiej innowacyjności, aktualizującym klisze językowe („złoto zaczęło płakać / krwawymi łzami”³⁰). Złoto występuje w *recyclingu* zawsze w kontekście zbrodni, jest reliktem ofiar Holocaustu³¹, a ślad zbrodni przejawia się w jego materialnym skażeniu, które rozprzestrzenia się, zagarnia wszystkie poziomy organizacji tekstu. W efekcie można odnieść wrażenie, że naznaczenie złem powoduje obumarcie całej sfery symbolicznej, nadbudowanej nad obrazem najcenniejszego z metali. To „żelazo” – metal nieszlachetny, nieefektowny, podatny na zniszczenie – skupia w sobie wszelką energię obrazotwórczą, jest rdzeniem obrazowym dyptyku.

Odwołując się do tradycji formy poematowej, mającej źródła w epice, Różewicz szkicuje w *nożyku profesora* historię podróży kolejną żelazną, w której nakładają się na siebie rozmaite perspektywy czasowe, obrazy, pejzaże o różnorodnym statusie ontologicznym. Podróż konstituuje szkielet konstrukcyjny poematu, nakreślony jednak w taki sposób, by nie tworzył kompozycji ramowej. Strofy, które są literackim zapisem etapów podróży, zostały rozsiane po wielu częściach poematu; w trakcie lektury nieoczekiwanie wyłaniają się one z formalnie zróżnicowanego tekstu. Odznaczają się osobliwym kształtem wersyfikacyjno-rytmicznym, zagęszczeniem efektów eufonicznych (anafory, powtórzenia, instrumentacja głoskowa, wyrównanie i łamanie wzorca wersyfikacyjnego), które odwzorowują regularny, a zarazem niespokojny rytm jadącego pociągu.

jedzie po zielonych łąkach
po polnych drogach po ziołach
po mchach
po wodzie
po niebie
po chmurach
po łuku tęczy³²

pociąg jedzie
po poduszkach
srebrnych i zielonych
mchów
przez leśne dukty i poręby
przez lasy
sprawiedliwych i niesprawiedliwych³³

³⁰ R ó ż e w i c z, *recycling*, s. 97.

³¹ Zob. Ż u k o w s k i, *op. cit.*, s. 159–161.

³² R ó ż e w i c z, *nożyk profesora*, s. 22.

³³ *Ibidem*, s. 23.

Zakłócenia, dysonanse rytmiczne (a także raptowne zmiany tonacji stylistycznej) niweczą iluzję „harmonii estetycznej”, wybijają czytelnika z utrwalonego stylu odbioru³⁴. Zaburzenia, „wykolejenia” sygnalizują, że oto poemat nie będzie harmonijną, estetycznie łatwo przyswajalną historią peregrynacji, ale opowieścią o dramatycznej podróży, którą przeżyła ludzkość w pogoni za urzeczywistnieniem szaleńczych utopii.

Także status ontologiczny obrazu pociągu jest uwikłany w wieloznacznościach. Pociąg bywa po prostu środkiem komunikacyjnym (bohater liryczny jedzie nim do Berlina³⁵), eksponatem muzealnym (nawiązania do muzeów sztuki współczesnej, umieszczanych w budynkach dworców, jak Hamburger Bahnhof w Berlinie³⁶), jest również wehikułem intertekstualności, za którego pomocą autor przywołuje literackie leśne pejzaże Przybośia i Dantego („w lasu głąb”³⁷), a także czasoprzestrzenną figurę Norwida³⁸. Motyw pociągu zostaje wreszcie wprzęgnięty w dyskurs prowadzony wokół tematu Zagłady, okazuje się jej symbolicznym rekwizytem, wykorzystywanym w kilku wariantach. Pociągiem towarowym odbywały swoją ostatnią podróż ofiary obozów Zagłady³⁹ (warto przypomnieć, że wagon towarowy jest jednym z centralnych obrazów ikonografii Holocaustu⁴⁰), pociągiem wywożono z Budapesztu sztaby pożydowskiego złota, złożone potem w szwajcarskich bankach⁴¹.

Obraz pociągu towarowego, który rozpoczyna poemat, ulega rozwarstwieniu w kolejnych partiach utworu, ewokując za każdym razem nowe znaczenia. To jednak początkowa realizacja motywu określa ramę modalną poematu, ustala nadrzędny tryb prowadzenia lirycznej opowieści. W inicjalnej części tekstu zaciera się rzeczowy, przedmiotowy aspekt motywu pociągu, który przekształcony zostaje w pociąg widmowy, oniryczny, staje się treścią pracy pamięci, obiektem reminiscencji („ten pociąg / nie odjedzie / z mojej pamięci”⁴²). Poemat pozwala się więc zinterpretować jako szczególnie rodzaj poetyckiej opowieści nostalgicznej, którą snuje „ja” liryczne. Część praktyk poetyckich, stosowanych przez Różewicza, wspiera działanie pamięci. Taką funkcję należałoby przypisać powtórzeniom całych fragmentów tekstu, układających się w zapis systematycznego wysiłku mnemotechnicznego, tak jakby bohater starał się utrwalić w pamięci wydarzenia, imiona, nazwy miejscowości – a także technice precyzyjnego, pieczołowitego przedstawiania przedmiotów⁴³.

³⁴ O przełamaniu w literaturze holocaustowej „zasady *decorum*” pisze M. Głowiński (*Wielkie zderzenie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 209–210).

³⁵ Różewicz, *nożyk profesora*, s. 7.

³⁶ *Ibidem*, s. 21.

³⁷ *Ibidem*, s. 7. Por. J. Przyboś, *W głąb las*. W: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarze oprac. A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 51. BNI 266. Warto przypomnieć, że Przyboś 60 lat później przedstawił inną wersję tego wiersza, która wpisuje się w przywoływaną tu formułę twórczości Starych Poetów. Jest też znamienym przykładem owej techniki „przepisywania” na nowo dawnego wiersza, o której wspominam na początku niniejszego artykułu (*W głąb las (II)*, s. 358–360).

³⁸ Różewicz, *nożyk profesora*, s. 8.

³⁹ *Ibidem*, s. 8, 9, 16, 21.

⁴⁰ Zob. Jedlińska, *op. cit.*, s. 157.

⁴¹ *Ibidem*, s. 7.

⁴² *Ibidem*, s. 5.

⁴³ Zob. P. Czaplinski, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat 90*. Kraków 2001 (zwłaszcza rozdz. wstępny: *Wznoszenie biografii*, i część analityczną, poświęconą prozie S. Chwina *O kruchości istnienia*).

U Różewicza, podobnie jak u Prousta, pamięć zaczepia się o przedmioty, by nie powiedzieć – kurczowo się ich chwyta; u polskiego poety są one gwarantem niezmienności pamięci o Holocauście, ale wspomnianie z samej swej istoty „zmiękcza”, modyfikuje ich status ontologiczny, zanurza w strumieniu zdarzeń przeżywanych powtórnie. Ich dwoisty, paradoksalny charakter potęguje polisemiczność poematu, rozsiewanie znaczeń na przestrzeni tekstu.

Czym jest więc obraz pociągu – nieustannie rozwarstwiający się, wikłający w wieloznaczności? Trawestując znaną formułę Paula de Mana⁴⁴, powiedzielibym, że to „metafora metafor” – wiązka obrazów semantycznie niestabilnych, znajdujących się w ciągłym ruchu, wymieniających się właściwościami. Zwycięza tu tropologiczna natura języka, rozbijająca monolityczność „języka rzeczowego”, sferę totalizujących słów-rzeczy. Punktem oporu etycznego jest nieprzewidywalna gra znaczących, wymykająca się „sieci hermeneutycznych pytań i odpowiedzi”⁴⁵. Podważa ona każdą próbę referencyjnej lektury; tak, jakby sama poetyka – nie dając się uchwycić w odbiorze – respektowała Adornowski „zakaz obrazów”, ciężący nad rzeczywistością obozu koncentracyjnego⁴⁶.

Trudności z wysłowieniem

Monotonne, odwzorowujące tok jadącego pociągu uporządkowanie rytmiczne *nożyka profesora* zdaje się zawierać w sobie przewrotną „instrukcję” lektury i interpretacji poematu. Wskazuje bowiem na niebezpieczeństwo „uśpienia” badawczej czujności interpretatora, który, poddając się sennemu rytmowi repetycji, łatwo może stracić z oczu fragmenty silnie nacechowane semantycznie, dyskretnie wyodrębnione ze strumienia obrazów poetyckich. Wydaje się, że ważnym (jeśli nie najważniejszym) ustępem poematu – zmyślnie wprzęgniętym w ową grę w „jawne–ukryte” – jest liryczna scena spotkania z Różą z Radomska, bohaterką słynnego wiersza Różewicza z debiutanckiego tomu⁴⁷.

czy to już Treblinka
pyta mnie młoda
w pełnej wiośnie lat
Dziewczyna
przypominam sobie
jej usta
i oczy jak garść fiołków
to Róża z Radomska
„zwałem ją Róża
iż trzeba było nazwać
więc jest nazwana”
jak miała na imię
nie pamiętam⁴⁸

⁴⁴ P. De Man, *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 9.

⁴⁵ A. Warmiński, *Alegoria referencji*. Wstęp w: P. de Man, *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. Przybysławski. Gdańsk 2000, s. 9.

⁴⁶ Th. W. Adorno, *Rozważania o metafizyce*. W: *Dialektyka negatywna*. Przeł. i wstępem poprzedziła K. Krzemieniowa. Warszawa 1986, s. 535.

⁴⁷ Różewicz, *Róża*. W: *Poezja*, s. 7.

⁴⁸ Różewicz, *nożyk profesora*, s. 22–23.

To spotkanie osobliwe, tajemnicze, autor wyraźnie celebrytuje tę scenę, nadaje jej szczególny status w konstrukcji poematu. Przymierza się do jej wyrażenia, za każdym razem zawieszając opowieść – to dramatyczne (choć zamaskowane lekkim, niefrasobliwym stylem) zerwanie lirycznej narracji na coś wskazuje, choć jednocześnie utrudnia określenie powodu chwilowej „afazji”, kłopotów z wysłowieniem. Jak można by ją uzasadnić? Moglibyśmy przyjąć, że jest to dość niezwykła scena o charakterze autotematycznym, opisująca akt „Gombrowiczowskiego” wkroczenia autora do środka tekstu, gwałtownego przełamania granicy ontologicznej między sztuką a życiem. Przyczyny ukrywanego wzruszenia tkwią chyba jednak głębiej, sięgają samego rdzenia poczucia tożsamości; w przeciwnym razie trudno byłoby wyjaśnić natrętny rozwój skomplikowanej sieci przemilczeń i wypowiedzeń. Różewicz, posiłkując się autocytatem, „przepisując” historię postaci, przekształca jej wewnętrzny porządek, wyostrza pewien jej aspekt utajony, nieczytelny we wczesnym wierszu. Ten nowy sens mieści się w samym rozsunięciu, w odstępach pomiędzy starym a nowym tekstem. Imię Róży jest przecież zdeformowanym, niepełnym anagramem, czy może raczej kryptogramem nazwiska autora⁴⁹. Spotkanie w pociągu nosiłoby więc znamiona traumatycznego spotkania z własnym, wewnątrztekstowym *alter ego* i zarazem konfrontacji z niespełnionym wariantem osobistego losu. Dramaturgię tego zdarzenia wzmacnia gest sprzeczny z samym sobą, sugerujący tożsamość i zamazanie, zatarcie linii identyfikacyjnej.

Opisane zabiegi dobrze korespondują ze strategią maskowania, która cechuje wszystkie wypowiedzi Różewicza krążące wokół kwestii żydowskiej tożsamości; myślę tu o fascynacji biografiami Kafki, Celana⁵⁰, zawołowanych aluzjach do pochodzenia matki w tomie *Matka odchodzi* i w opowiadaniu *Drewniany karabin*, drukowanym niedawno w „Odrze”⁵¹. W tekstach tych Różewicz więcej przemilcza, niż wysławia, nie mogąc zarazem uwolnić się od obsesji tematu powikłanej tożsamości. W *Nożyku profesora* też mamy do czynienia z kumulacją przesunięć kryptograficznych – taki charakter należałoby przypisać zamianie płci i pozornej konkretyzacji, jaką jest powiązanie losu Róży z biografią Aliny Szapocznikow, a także wyraźnie zarysowanej relacji sobowótowej, która łączy podmiot liryczny z tajemniczą towarzyszką podróży, relacji przybierającej kształt paradoksalnego, autobiograficznego gestu obdarzenia swojej wewnątrztekstowej osoby twarzą i jej zdeformowania, zaburzenia efektu „lustrzanego odbicia”⁵².

Ta przejmująca gra z czytelnikiem toczy się o wysoką stawkę – uporczywe

⁴⁹ Pewną sugestię dotyczącą kryptograficznego znaczenia imienia Róży odnajdujemy w przywoływanym już artykule Kłosińskiego (*op. cit.*, s. 20), który, odwołując się do inspiracji Deridowskich, pisze: „Imię Róży, imię własne, imię umarłej dziewczyny powtarza przecież echem jeszcze jedno imię, imię Ojca, które nosi także poeta”. Niestety, badacz nie wyciąga żadnych konsekwencji interpretacyjnych z tego rozpoznania, nie rozpatruje tego w kategoriach „sygnatury tożsamości”. O wymienności „kodu ciała” (Innego ciała) i dyskursu tożsamości (kulturowej inności żydostwa) pisze G. Ritz (*Tadeusz Różewicz „Matka odchodzi” – początek lektury psychopoetyckiej. W: Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drąg, A. Kopaćki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002).

⁵⁰ Szerzej piszę o tym w książce *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka. Strategie intertekstualności* (Kraków 2002).

⁵¹ T. Różewicz, *Drewniany karabin*. „Odra” 2002, nr 7/8, s. 51–55.

⁵² P. De Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. W zb.: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, s. 124.

stosowanie taktyki maskowania zdaje się świadczyć o trwałym uwewnętrznieniu lęku przed wyjawieniem prawdy o własnej tożsamości i o tym, że horyzont tego lęku jest dla Różewicza czymś nieprzekraczalnym. Nieprzekraczalność zaś sytuuje interpretatora w dwuznacznej roli tropiciela, intruza, który nie waha się przed bezceremonialnym naruszeniem granic prywatności. Niewiele on wszak ryzykuje, kładzie na szali zaledwie „zgrabny pomysł interpretacyjny” czy „spójność odczytania” – Różewicz przymusza nas do refleksji nad tym, czy nasze cele badawcze stanowią wystarczające etyczne uprawomocnienie owej ingerencji w prywatność, wydarcia tajemnicy, za którą kiedyś można było zapłacić życiem.

Wydaje się, że ten aspekt odbioru jest istotnym wyróżnikiem poetyki Różewicza. Dzieło autora *Regio* – jak żadne inne – podważa stabilną relację między podmiotem a przedmiotem analizy, prowokuje do przestawienia ustalonego rozdziału ról między krytykiem a pisarzem, „infekuje” dyskurs literaturoznawczy swoimi kategoriami, zupełnie go przemodelowując. Trawestując słowa Barbary Skargi, która napisała, że Heidegger przywrócił patos myśleniu, chciałoby się powiedzieć, że Różewicz przywraca pracy interpretatora szczególną doniosłość, świadomość uczestnictwa w grze brzemiennej w skutki. Niweczy pokusę zajęcia postawy „fałszywie obiektywistycznej”, wyrastającej z iluzorycznego przekonania, że Shoah to temat jeden z wielu i że jego opis jest możliwy z zastosowaniem narzędzi analitycznych, ukrywających podmiotowość badacza.

Shoah, czyli pustka reprezentacji

Figura lirycznej podróży, spełniająca wielorakie funkcje w konstrukcji poematu, stwarza dogodne warunki do uporządkowania i częściowego scalenia wypowiedzi poetyckiej. Pozwala ona przekroczyć poetykę *collage’ową*⁵³, którą często przypisywali Różewiczowi badacze jego dorobku. W *nożyku profesora* strumień metafor, odwołań intertekstualnych nie tworzy symbolicznego śmietniska kultury, lecz staje się „historią w obrazach”, osobistym i kulturowym „filmem”, który niejako odwija się od końca, jest zapisem losu przeżywanego w powtórzeniu, zgodnie z toposem liryki senilnej. W akcie repetycji fakty wyjęte z jednostkowej egzystencji, uwikłanej w dramatyczne zdarzenia „wieku żelaznego”, jawią się inaczej, są leksemami innej opowieści – tym, co je spaja, wydaje się dyskurs autopolemiczny, ton rozrachunku z prywatnymi mitami i roszczeniami światopoglądowymi poety.

Należałoby tu powrócić do symboliki metali (złota i żelaza) wymienianych się właściwościami, o której była mowa na początku. Przywodzi ona na myśl skojarzenie z tradycją przeobrażeń alchemicznych, rozumianych jednak nie tyle jako poszukiwanie magicznej formuły na produkcję srebra i złota z materii mniej szlachetnych, ile jako doświadczenie inicjacyjne (warto przywołać tu pisma Mircei Eliadego, który interpretuje proces alchemiczny jako szyfr rytuału inicjacji, symbolicznie obrazujący śmierć adepta i narodziny neofity⁵⁴). Różewicz, zapraszając do lektury swoich poematów, poddaje nas swoistemu „czarnemu wariantowi” wtajemniczenia, polegającego na zdzieraniu masek, odczarowywaniu kłamliwych

⁵³ Zob. M. Piwińska, *Różewicz, albo technika collage’u*. „Dialog” 1963, nr 9.

⁵⁴ M. Eliade, *Alchemia i inicjacja*. W: *Kowale i alchemicy*. Przeł. A. Leder. Warszawa 1993, s. 137–149.

mitów. Ostrze krytyki zwraca się tu przede wszystkim przeciwko oświeceniowemu mitowi postępu technicznego, postępu, któremu przypisywano moc przekształcania świata i udoskonalania ludzkiej natury⁵⁵. Sam Różewicz był niegdyś żarliwym wyznawcą owego poglądu, podzielał wiarę w to, iż „ślad stopy ludzkiej na księżycu / odmieni świat i ludzi”⁵⁶. Ta rozprawa z mitem nowoczesności, która jest zarazem rozliczeniem się z osobistymi złudzeniami, pozwala poecie usytuować się w kontekście refleksji krytycznej Theodora W. Adorna, zwłaszcza z okresu *Dialektyki oświecenia*, rozprawy napisanej wspólnie z Maxem Horkheimerem⁵⁷. Adorno wyraziście ukazuje zwodniczy charakter toposów nowoczesności, odsłaniając ambiwalencję symboliki „światła Rozumu” (w jego odczytaniu staje się ono eklipsą, światłem oślepiającym „ja” poznające) i groźne skutki absolutyzacji nauki, kultu rozwoju technicznego. W ujęciu Adorna demistyfikacyjne praktyki oświecenia w rezultacie doprowadziły do wykształcenia się nowego, szczególnie niebezpiecznego mitu⁵⁸, który nie obfaskawił przyrodzonego zła, tkwiącego w człowieku, dostarczył natomiast narzędzi umożliwiających jego kulturowe uprawomocnienie.

Adorno dostrzega związek między ideałami oświecenia (a raczej jego zwyrodniałej, totalitarnej wersji) i Holocaustem, definiując ten ostatni jako skutek panoszenia się totalnej kontroli „rozumu instrumentalnego”, który prowadzi do traktowania bytu w kategoriach produkcji, przetwarzania i – w następstwie – do uprzedmiotowienia suwerennej jednostki. Technologiczny aspekt Zagłady, jej status racjonalnie, sprawnie przeprowadzonego przedsięwzięcia ekonomicznego były niczym innym, jak logicznym, konsekwentnym (choć „dewiacyjnym”) urzeczywistnieniem ideałów, na których wspiera się cywilizacja industrialna⁵⁹.

Różewicz niewątpliwie wpisuje się w nurt krytyki oświecenia totalitarnego, znak destrukcji omawianego mitu to, jak się wydaje, Robigus, demon rdzy, zżerający symboliczne tworzywo „wieku żelaza”. Rdzewienie jest u Różewicza zniszczeniem, które nie przychodzi z zewnątrz, ale z wnętrza mitu, obnażając jego iluzoryczność, unicestwiający potencjał.

Robigus
ten co w starożytności
trawił metale
– choć nie miał się złota –
pożera klucze
i zamki
miecze lemieszce noże
ostrza gilotyn topory⁶⁰

⁵⁵ Zob. Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*. Przeł. M. Łukasiewicz. Postłowie M. Siemek. Warszawa 1994.

⁵⁶ Różewicz, *nożyk profesora*, s. 21.

⁵⁷ O powinowactwach Różewicza z filozofią Adorna zob. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków 2002, s. 268–272. O wewnętrznych sprzecznościach dziedzictwa oświecenia w kontekście Zagłady pisze M. Janion (*Kłęska kultury*. W: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2001, s. 390–392). Zob. też S. Buryła, *Holocaust a nowa sytuacja tragiczna*. „Ruch Literacki” 1999, z. 6, s. 636.

⁵⁸ Zob. M. Siemek, *Rozum między światłem a cieniem oświecenia*. Postłowie w: *Dialektyka oświecenia*, s. 290–295. O instrumentalnym wykorzystywaniu przez ideologię nazistowską autorytetu oświeceniowego Rozumu zob. K. Burke, *Retoryka „Mein Kampf”*. Przeł. M. Szpakowska. W zb: *Nowa krytyka. Antologia*. Wstęp i oprac. Z. Łapiński. Warszawa 1982, s. 352.

⁵⁹ Zob. Bauman, *op. cit.*

⁶⁰ Różewicz, *nożyk profesora*, s. 6.

Robigus pokrywa rdza
szyny nastawnie zwrotnice⁶¹

Alchemiczna przemiana substancji, włączająca każdą drobinę materii w ład kosmogoniczny, zakreśla odległą perspektywę dziejową, w istocie niedostępną współczesnemu człowiekowi. Stanowi ona kulturowy, nobliwy kontrapunkt recyklingu, trywialnej namiastki przekształceń alchemicznych, który w poemacie Różewicza pod tym samym tytułem staje się metonimią homogenizacji współczesnej kultury, zacierającej granice między wartością a antywartością, dziełem sztuki a rynkowym towarem, prawdą historyczną a jej (arbitralną) interpretacją. Recykling to proces miażdżący, zamazujący substancjalność materii – a chaos, rozczłonkowanie, uszkodzenie całości są w twórczości Różewicza zdecydowanie negatywnie oceniane⁶² (w przeciwieństwie do „turpistycznych” kategorii estetycznych i wyprowadzonych z nich obrazów śmietnika, starości, brzydoty). W Różewiczowskiej diagnozie współczesności wartości pozorne zastępują dobro i piękno, pełnią ich funkcję, wywłaszczają je z ich pozycji – recykling, zajmujący miejsce alchemii, to jeden z przejawów dewaluacji wartości⁶³, która dokonuje się mimochodem, niepostrzeżenie i, w odczuciu poety, jest najbardziej charakterystycznym wyznacznikiem kryzysu współczesnej kultury. Pełen powagi, namysłu dyskurs o aktualnym sensie Holocaustu ma, jak się zdaje, w intencji Różewicza, odtworzyć utracone miary etycznego oglądu świata.

Pomimo tak zdecydowanej w twórczości autora *Płaskorzeźby* krytyki nowoczesności nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Różewiczowi trudno ostatecznie rozstać się z mitem oświecenia – w „bilansie metaforycznym”, w jego prywatnej „ekonomii” poetyckiej to żelazo jest symbolem mogącym wyrazić ambiwalencję kondycji człowieka. Żelazo to *materia prima* dziejowych przemian ludzkości, dokonujących się w przestrzeni powstałej między potrzebą transcendencji (w kulturach pierwotnych żelazo było minerałem sakralnym, niebiańskim, obcym ziemi, przychodzącym „skądinąd”⁶⁴), oświeceniową wiarą w postęp technologiczny (kolej żelazna) i autodestrukcją, żądzą unicestwienia, która prowadzi do regresji, zawrócenia biegu historii (żelazny nożyk – pamiątka z obozu koncentracyjnego – jest nieomal prymitywnym narzędziem z epoki neolitycznej⁶⁵). Żelazo zakorzenia to, co ludzkie, w świecie natury, wpisuje w porządek organicznego rozpadu, rozkładu materii – jest metalem prawie somatycznym, jego podatność na zniszczenie wyraźnie zostaje przeciwstawiona złowieszczej niezniszczalności złota.

W późnej poezji Różewicza pojawiają się typowe toposy liryki senilnej: motyw Acheronu, tamtego brzegu, topos rozmowy z Cieniami, motywy pogrzebowe⁶⁶. Kon-

⁶¹ *Ibidem*, s. 22.

⁶² Zob. W. B o j d a, *Kompleks Izaaka. (Tadeusz Różewicz: „Ocalony”). W: Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–89)*. Katowice 1999, s. 92.

⁶³ Tego sformułowania użył T. F i a ł k o w s k i w rozmowie z M. P o r ę b s k i m (*Fragment i całość*. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr z 14 X, s. 12).

⁶⁴ Zob. M. E l i a d e, *Mitologia epoki żelaza*. W: *Kowale i alchemicy*, s. 23–29.

⁶⁵ Podobnie nazywa przedmioty wytwarzane w obozie koncentracyjnym klasyk literatury holocaustowej P. L e v i (*Czy to jest człowiek*. Przeł. H. Wiśniewska. Warszawa 1996, s. 158).

⁶⁶ Zob. A. L e g e z y Ń s k a, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 24–37. – R. P r z y b y ł s k i, *W celi śmierci*. W: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.

wencjonalna topika senilna jednak zaledwie wspiera zasadniczy wątek prywatnej i historiozoficznej rewizji, do której przymierza się w swoich poematach Różewicz. Mądrość Starego Poety wyraża się tu w czymś innym – w postawie, która nie zadowala się czystą negatywnością, pustką demystyfikacji, ale próbuje przystosować stary mit, niejako przekodowując go, wypełniając nową treścią. Ta adaptacja dziedzictwa nowoczesności jest możliwa dzięki wypracowaniu innego stosunku do rzeczy, którym poeta przypisuje ważną funkcję w swoich poematach. Różewicz przejmuje i neutralizuje „totalizujący” (prowadzący do reifikacji człowieka) potencjał rzeczy⁶⁷, oswaja ich niehumanizację, otacza je czułą uwagą. Nożyk wykonany z obręczy przestaje być w opowieści Różewicza złowieszczym rekwizytem z czasów Zagłady (należałoby tu przypomnieć, że pozyskiwanie noża – przedmiotu niezwykle cennego w świecie lagru – jest stałą sekwencją prozy obozowej, od opowiadań Tadeusza Borowskiego, poprzez wspomnienia Prima Leviego, po *Los utracony* Imre Kertésza), okazuje się depozytariuszem pamięci, zajmuje ważne miejsce w przestrzeni duchowej człowieka, choć zarazem zachowuje autonomię, jawi się jako byt niepojęty. I tutaj odnajdujemy charakterystyczną właściwość poetyki Różewicza – deskrypcję, dokonywaną poprzez odsuwanie, odwlekanie, stopniowe przygotowywanie się do opisu. W efekcie samo „odwleczenie” zastępuje opis; poeta ogranicza się do stwierdzenia „dziwności” przedmiotu albo też podejmuje próbę deskrypcji negatywnej, wykazuje, czym nożyk nie jest („ani to nóż do cięcia papieru, ani do obierania kartofli”⁶⁸). Nieprzypadkowo na okładce umieszczono fotografię obozowego nożyka, bez tego czytelnikowi trudno byłoby dokonać elementarnej, niezbędnej wizualizacji opisu, wyobrazić sobie, czym jest ten „przedmiot nie z tego świata”. Człowiek postrzega rzecz zawsze w odniesieniu do siebie, czyniąc z niej narzędzie przekształcania świata i narzędzie zabijania (zgodnie z wykładnią etyczną z *Unde malum*, w którym to wierszu poeta powiada: „skąd bierze się zło? [...] z człowieka / zawsze z człowieka”⁶⁹). Widzi ją funkcjonalnie, a nie substancjalnie. Ona zaś pozostaje bytem osobnym, manifestuje się skrywaniem swojej istoty.

Wysoką pozycję przedmiotu wzmacnia fakt, iż jest on głównym medium refleksji nad współczesnym sensem Zagłady – jego umykanie w opisie, jego „dziwność”, status tego, co wykracza poza ramy naszej wyobraźni i podważa dążenia do mimetycznego przedstawienia (mówiąc słowami Rolanda Barthesa: „oddala przedstawienie, ale go nie anuluje”⁷⁰), staje się alegorią nieprzedstawialności Holocaustu. Również posłużenie się fotografią – tworzywem niejęzykowej reprezentacji – wpisuje się w poetykę „wysławiania niewyraźnego”. Fotografia konstytuuje bowiem sferę istnienia na granicy nicości, utrwała zanikanie, chwiejny stan „wyślizgiwania się z bytu”⁷¹.

⁶⁷ O związkach Różewicza z post-Adornowską refleksją o reifikacji kultury pisze M. Januszkiwicz (*Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji*. W zb.: *Człowiek i rzecz*. Red. S. Wyślouch, B. Kaniewska. Poznań 1999, s. 48).

⁶⁸ Różewicz, *nożyk profesora*, s. 18.

⁶⁹ Różewicz, *recycling*, s. 117.

⁷⁰ R. Barthes, *Brecht i dyskurs. Przyczynek do badań nad dyskursywnością*. Przeł. K. Kłoss, iski. W: *Lektury*. Wybór, oprac., postłowie M. P. Markowski. Warszawa 2001, s. 168.

⁷¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznel. Warszawa 1995, s. 160.

Warto na koniec powrócić do pytania, które zostało postawione na początku – dlaczego Różewicz odrzuca możliwość zamknięcia dyptyku poetyckiego zdecydowaną kodą, dlaczego obstaje przy koncepcji „otwartego zakończenia”? Zapewne z tych samych powodów, z jakich wybrał konwencję *long poem*, *das lange Gedicht* – długiego poematu, którą przeciwstawia zwięzłej formie *haiku*. W deklaracji autotematycznej, złożonej w *recyclingu*⁷², zawarta została sugestia, że oto poeta chce nam opowiedzieć „długą historię”, dramatyczną, okrutną, która niweczy każdą konwencję i nie wiedzie do wyrazistej, sensownej konkluzji. Swoje przeświadczenie o tym, że namysł nad sensem Shoah nie doprowadził do etycznego oczyszczenia, gruntownej przemiany duchowości człowieka, wykląda Różewicz w zaskakującym przypisie do *recyclingu* – nieoczekiwany wybór wypowiedzi dyskursywnej dodatkowo wzmacnia perswazyjność owego przesłania:

Ani „sumienie”, ani zdrowy rozum nie dają żadnej gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony...⁷³

„Długa historia”, którą snuje poeta, jest historią, która nigdy się nie kończy – to pesymistyczne rozpoznanie wydaje się być przewrotną, gorzką antyquentą dyptyku poetyckiego Różewicza.

⁷² Różewicz, *recycling*, s. 99, 105.

⁷³ *Ibidem*, s. 116.