

Teksty Drugie 2003, 2-3, s. 161-166



Obrządki żałoby, porządki słowa.

Tomasz Mizerkiewicz

Obrządki żałoby, porządki słowa

Problem słowa żałobnego, elegijnego czy funeralnego stał się – można tak chyba stwierdzić – jednym z zagadnień kształtujących współczesny „idiom” literaturoznawczy¹. Obecna w polskiej literaturze problematyka „utraconych szans”, „rozmytych tradycji”, „życia na niby” wymuszała od dawna refleksję nad przeróżnymi „obiektami utraconymi” naszego piśmiennictwa². Z drugiej strony sam dyskurs teoretycznoliteracki przeżył rodzaj „hekatomby” wielu właściwych mu problemów (*mimesis*, autor, prawda w literaturze i wiele innych). Nie dziwi przeto „żałobne” nastroje niektórych badaczy (zwłaszcza spod herbu dekonstrukcji), którzy przyjmują postawę pożegnalną i interesują się literackimi dylematami „utrąty”, Freudowską „pracą żałoby”, by traktować rozliczne odrzucone zagadnienia teorii jako byty „fantomatyczne” i z tej perspektywy je analizować. Te dwa osobne zjawiska stały się pretekstami (pre-tekstami?) dla książki Krzysztofa Kłosińskiego *Poezja żalu*³.

Wśród uwag wstępnych autor przywołał nazwiska Freuda i Lacana, potem Deridy (w dalszych partiach dołączy doń Paul de Man), by zasygnalizować chęć odczytania – w oparciu o myśl wymienionych autorów – wybranych polskich utworów poetyckich minionego stulecia (ale nie tylko) opisujących doświadczenie żalu. Taki zamiar konsekwentnie przeprowadzony zakładać musi – rzecz jasna – próbę rewizji wielu ustalonych odczytań arcydzieł polskiej liryki i już z tego względu zasługuje na baczniejszą uwagę. O owej konsekwencji zapewnia autor w jednozd-

^{1/} Z niedawno wydanych prac można wymienić *Gest pożegnania* Anny Legeżyńskiej oraz *Mikrologi ze śmiercią* Przemysława Czaplńskiego.

^{2/} Przykładem – jednym z wielu – może być chociażby artykuł Marka Zaleskiego *Zagubiona szansa*, w: tenże, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996.

^{3/} K. Kłosiński *Poezja żalu*, Katowice 2001. <http://rcin.org.pl>

Roztrząsania i rozbiory

niowym dopisku w zakończeniu, gdzie prosi, „aby Czytelnik zechciał przyjąć ten zbiór jako pewną przemyślaną całość”.

Książkę otwierają dwa szkice, które chętnie nazwałbym apokryfami interpretacyjnymi. Kłosiński – pomijając rozliczne wcześniejsze egzegezy – odczytuje na nowo wiersz Szymborskiej *Radość pisania*, by odkryć, że jest to w istocie utwór żalobny. Na poparcie tego „podejrzenia” przedstawia wszakże dowody dość mało przekonujące. Pierwszym z nich ma być ostatnie słowo wiersza, wywiedzione etymologicznie od „śmierci” („zemsta ręki śmiertelnej”). Innym argumentem – sąsiedowanie utworu z wierszem *Pamięć nareszcie*, obrazującym żalobę po stracie rodziców... Cóż, skoro interpretator szuka dowodów nie w tekście, a w jego okolicy (i to nie w pierwotnej edycji wiersza, lecz w *Wyborze twierdzy* z roku 1973!), to raczej trudno mu czytelnika zjednać. Jednakowoż Kłosiński znajduje i przesłankę ogólniejszą „żałobności” wiersza noblistki, gdyż pisze ona o świecie, którego najważniejszą cechą jest jego zależność od autorskiej świadomości („napisana sarna”, „napisany las”). Chodzi, rzecz oczywista, o fenomenologiczną intencjonalność świata przedstawionego, którą przywoływany przez autora Derrida traktuje jako wyrazisty przykład „ontologii” fenomenów, które zawsze są nieco widmowate. Stąd literatura każdym z wykreowanych światów przypomina o śmiertelności wszystkiego, o fantomowości każdego ze zjawisk z naszą egzystencją włącznie. Sądzę, że „apokryficzna” wyprawa interpretacyjna służyła autorowi zwyczajnie dla wprowadzenia owej uniwersalizującej refleksji w części otwierającej *Poezję żalu*.

Drugi rozdział to *Bigos-kosmos. Opis bigosu w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Sposób potraktowania interpretowanego utworu – podobny; z pominięciem legiona mickiewiczologów Kłosiński inicjuje grę z tekstem wieszczca. To już nie tylko apokryf interpretacyjny, to – jak sądzę – po prostu przykład lektury inspirowanej przez Rolanda Barthes’a. Krytyk francuski pisał kiedyś w *Teorii tekstu* o sensoproduktywności, którą rozumiał m.in. jako zdolność tekstu do zarażania czytelnika swymi praktykami nazwicznymi, prowokowania do twórczości czytelniczej, swobodnego wplatania w utwory wątków itp. Kłosiński zaproponował porównanie opisu bigosu z fragmentami *Przemian* Owidiusza – przedstawienie stworzenia świata z czterech żywiołów znajduje swą rzekomą analogię w zagotowywaniu bigosu w kociołkach. Nie mówię tak, by trywializować wypowiedź autora, lecz by podkreślić celowość i konsekwencję jego metody. Czytając opis bigosu, Kłosiński odsłania możliwość takiej lektury tekstu niewspółczesnego, by pokazać, że i on stać się może powodem do odczucia czy wydobycia Barthesowskiej „przyjemności tekstu”. Najchętniej cytuje same interpretowane teksty, ogląda słowo po słowie, wychwytuje nawet błędy czy niekonsekwencje wieszczca. Słowo literackie – wbrew opiniom tych, co czasem rzucają anatemy na postrukturalistów za ich domniemane lekceważenie dla literatury – okazuje się tutaj z radością czy nawet rozkoszą dotykane i w konsekwencji ożywiane (krytyk to pasożyt, ale i żywiciel, wedle formuły Blooma). Zdziwić się jedynie można, czemuż to rozdział o Mickiewiczowskim bigosie znalazł się w książce o poezji żalobnej. Otóż cały wywód służy udowodnieniu,

Mizerkiewicz Obrządki żaloby, porządki słowa

że romantyczny arcy poeta opisywał świat nie po to, by uczynić zeń poemat o metafizycznym ładzie świata (jak tego chciał Miłosz), ale w celu ujawnienia własnej podmiotowości twórczej. Zabiegi językowe poety stanowią, zdaniem filologa, świadectwo, iż świat opisywany jest przez romantycznego ironistę, który wie, że świat literacki zawsze zostaje zapośredniczony przez słowo, stąd wszelka realność w takim przedstawieniu jest „wiecznym znikaniem, cieniem, żalem”.

Trzy kolejne części to szkice poświęcone poezji emigrantów: Sułkowskiego, Wittlina i Iwaniuka. Kłosiński wziął bowiem udział w pracach polonistyki katowickiej, która od końca lat 80. włączyła się bardzo czynnie w wysiłek wprowadzania do krajowych badań literaturoznawczych mniej znanych dzieł poetów-uchodźców. Szkic o poezji religijnej Tadeusza Sułkowskiego posiada przeto charakter wprowadzenia do badań nad ową twórczością. Kłosiński przypomina o przedwojennych fascynacjach Sułkowskiego Wierzyńskim, następnie analizuje tomik *Żal niedoskonały*, odstawiając odmiennosc poetyckiej religijności Sułkowskiego i Lieberta. Potem przez wiersze wojenne (motyw zgody na doświadczenie zesłane przez Opatrzność) dochodzi do programu „reistycznej” twórczości powojennej, gdy Sułkowski – czyniąc zresztą tak w myśl niektórych „dyrektyw” Miłosza – opisywał widzialny świat, by ocalić właściwą poetom „radość pisania”.

Kontynuacją problematyki żalu religijnego jest *Lament barana ofiarnego* Józefa Wittlina, interpretowany w kolejnym rozdziale. To jeden z najbardziej błyskotliwych tekstów w książce. Kłosiński zafrapowany został nowym ujęciem biblijnej sceny ofiarowania Izaaka, które dokonuje się z punktu widzenia oddanego na śmierć zwierzęcia. Uniknął przy tym sprowadzenia utworu do najoczywistszego kontekstu Holokaustu, by zamiast tego zaproponować ogólniejszą, ale za to i donioślejszą lekturę. Przywołał wcześniejsze odczytania owej sceny, dokonane przez Aberlarda (z perspektywy racji boskich), Kierkegaarda (Abraham) i Tomasza Manna (Izaak). Zaskakujące ujęcie Wittlina wpisuje go w nurt powojennej refleksji o poszerzonym zakresie współczucia cierpiącym, którą znamy chociażby z *Dzienników* Gombrowicza (cierpiący pies, zagłada żuków nadmorskich). Kłosiński uznaje Derridę za kontynuatora takiej powojennej moralistyki (choć pamiętać z pewnością należy o zwłaszcza o Levinasie). Znajduje i u niego wykładnię dylematów Abrahama, która prowadzi do wniosku, iż „każdy prosi nas w każdej chwili, abyśmy się zachowali jako rycerze wiary”.

Od innej strony podejmuje tytułowy problem książki artykuł *Żaloba słowa*. Kłosiński interesuje się w nim epizodem „dwujęzyczności” w poezji Wacława Iwaniuka, czyli odczytuje anglojęzyczny zbiór *Evenings on Lake Ontario (Wieczory nad Jeziorem Ontario)*. Iwaniuk należał do tych poetów, którzy czas drugiej wojny przeżyli jako doświadczenie traumatyczne, stąd autor „przykłada” język psychoanalityczny do jego wierszy. Poeta z narastającą siłą podkreślał niewydolność ekspresyjną słowa, jego kłamliwość, zdradliwość poetyzmów. Z tego względu zdecydował się na ryzykowny przeskok – napisał zbiór wierszy po angielsku, w których posłużył się słowem maksymalnie sprozaizowanym. Poezja anglojęzyczna, w której tradycję się właśnie wpisywał, posiadała rozliczne modele opisywania codzien-

Roztrząsania i rozbiory

ności, ponadto przeskokowi językowemu towarzyszyła zmiana tematyki – Iwaniuk opowiadał o oswojaniu przestrzeni kanadyjskiej. Zabieg terapeutyczny okazał się wszak fortunny tylko częściowo. Niedokonana – jak mawiał Freud – „paca żałoby” w polskim języku spowodowała, że możliwość odzyskania utraconych przez traumę obiektów symbolicznych (ojczyzna, dzieciństwo, wspomnienie rodziców itp.) została zaprzepaszczone. Stąd Kłosiński stwierdza: „Figurą poety pozostanie więc postać żeglującego podziemną rzeką Charona, który nie dociera na drugi brzeg”.

Dwa kolejne rozdziały poświęcone są twórczości Czesława Miłosza. W pierwszym – luźno tylko związanym z tematem żalu – poruszony zostaje problem tożsamości. W cytowanych przez filologa słowach (które stały się tytułem szkicu) poeta stwierdza: „wymyka mi się moja ledwo odczuta esencja”. Kłosiński ujawnia ciągle niezadowolone twórcy z uzyskanej samowiedzy, wykreowanego autoportretu itd., czyli cały ów wysiłek nieustannego reinterpretowania własnej biografii, o którym przypomniał niedawno Błoński z okazji wydania tomu *Druga przestrzeń*⁴. Następna część to *Mnemozynie. Motyw „płaczki żałobnej” u Miłosza*. Autor podejmuje wątek z wcześniejszych rozdziałów – bolesnego węzła wiążącego poezję z wojenną traumą. Interpretator dokonał tutaj sztuczki nie lada – odczytał tak teksty Miłosza, by odnaleźć ich pokrewieństwo z dekonstrukcjonistycznymi teoriami języka żałoby. Punktem wyjścia jest znany dwuwers z liryku *W Warszawie*: „Czy na to jestem stworzony, / By zostać płaczką żałobną?” Punktem dojścia – wywiedziona z teorii de Mana i Derridy propozycja odwrócenia porządku wyrażen zastosowanych przez Miłosza. Czyli stwierdzenie – bo tu czytelnik książki sam musi sobie dopowiedzieć – że bycie płaczką żałobną stwarza człowieka. Paradoks ten pozwala się wytłumaczyć przez odwołanie do Derridiańskiej koncepcji jednostki określonej przez poczucie śmiertelności innego. I jest to zapewne myśl trafna, na jej poparcie mogę przypomnieć znany motyw twórczości Miłosza – współczucie, które wyrażało się na przykład w zdolności wyobraźniowego uobecniania ludzi cierpiących. Tak jak w zakończeniu *Zniewolonego umysłu*, gdzie bycie poetą oznacza umiejętność „widzenia, co się dzieje w Nebrasce i w Pradze, w krajach bałtyckich i na brzegach Oceanu Lodowatego”.

Książkę zamyka studium „*Niepokój*” *Tadeusza Różewicza*. Słusznie znalazło się ono na końcu, gdyż zbiera różne wątki pracy i najdobitniej wyraża zamierzenie reinterpretacyjne Kłosińskiego. Tym razem filolog często przywołuje wypowiedzi krytycznoliterackie (Wyka, Błoński, Kornhauser), filologiczne (Balcerzan) i podręcznikowe (Burkot, Chrzastowska i Wysłouch), by zaproponować własne spojrzenie na debiutanckie wiersze autora *Ocalonego*. Przede wszystkim nie zgadza się z zapewnieniami o „realizmie” poezji Różewicza. Swoją wywód podpira dociekliwymi egzegezami mającymi na celu wydobyć uderzającą nieraz literackości owych liryków (na przykład dowodzi dwuznaczności słowa „rzeż” w słynnej frazie

⁴ *Umiejętność odnawiania. Z prof. J. Błońskim rozmawiają T. Fiałkowski i A. Franaszek*, „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 9.

Mizerkiewicz Obrządki żaloby, porządki słowa

„ocalałem prowadzony na rzeź”). Przypomina stanowisko Jastruna i Miłosza, którzy widzieli szansę na ocalenie dla słowa poetyckiego po wojnie oraz zwracali się do zmarłych (chwył prozopopei), przystając na fakt, że tak naprawdę mówią do żywych o zmarłych. W ten sposób wskazuje autor na odmienność postawy Różewicza, dla którego pomordowani i straceni stanowili odkrycie Innego, czyli niemożliwość przyswojenia sobie zdarzenia ich śmierci, niemożliwość zamknięcia *ego* czy jaźni przez przyswajającą ich odejście „pracę żaloby”. Z tego względu – jak udowodnia Kłosiński – wczesne teksty poety posiadają znamiona zapisów doznań halucynacyjnych i psychotycznych. Rozliczne obiekty utraccone powracają niespodziewanie w poezji, zaburzają tok wypowiedzi, prowadzą do „urzeczowienia” znaków raczej niż do języka poezji realistycznej. To nie tyle poezja, która nie może otrząsnąć się z obrazów koszmaru wojennego, ale w jeszcze większym poezja, której bohater wziął znaki za rzeczywistość, utracił zdolność symbolizacji świata. Prowadzi to również do nowego ujęcia motywu maski, obecnego w owych wierszach; maską jest język, gdyż słowa mieszczą wiele sprzecznych znaczeń, są wręcz otwarte znaczeniowo, zakrywają i ujawniają nieprecyzowalne treści. Otwarty na Innego poeta nie potrafi więc przyłgnąć do powojennej codzienności: „zwyczajność sięga karnawału pod spojrzeniem zmarłych, także nas, którzy żyjemy, którzy przeżyliśmy”.

Jak zatem wygląda owa „przemyślana całość” Kłosińskiego? Udanie uniknął autor żarłocznosci dyskursu żalobnego. Jedyne dwie pierwsze części ukazywały możliwość czytania każdego dzieła w kontekście „utruty”. Wiemy przecież jednak, że za problemami świata znikającego za słownym przedstawieniem stoi mnóstwo znanych wypowiedzi filologicznych na temat niewyrażalności, z estetyką wzniosłości na czele. Z tego względu o wiele bardziej intrygujące poznawczo okazuje się skupienie uwagi na przypadkach, w których problem żaloby był stematyzowanym, wyodrębnionym przez poetów zagadnieniem. Pomysł Kłosińskiego polegał na tym, by ukazać różne sposoby poetyckiej artykulacji doznań żalobnych, będących reakcją na to samo doświadczenie kulturowe – koszmar drugiej wojny. Omówione powyżej szkice i studia ukazywały problem w jego rosnącym dramatyzmie: od żaloby łatwiej przezwyciężanej dzięki religijnemu „zawierzeniu” i poczuciu artystycznego spełnienia (Sułkowski), przez żalobę, która odbiera racjom religijnym możliwość tłumaczenia rzezi wojennych (Wittlin), żalobę, w wyniku której ucieka się w dwujęzyczność, co jednak ukazuje niepełność spełnienia się w artyzmie (Iwaniuk), dalej – żalobę świadomie przeżywaną jako naznaczanie podmiotowości przez śmiertelność innego, gdzie zarówno racje religijne, jak i powinności pisarskie zostały ostro zrewidowane, ale i ocalone (Miłosz), aż po przypadek, w którym naznaczanie podmiotu śmiertelnością okazało się swego rodzaju napiętnowaniem, co doprowadziło do przypadku najobfitszego w symptomy żaloby, opisującego jej mutacje i destruktywne interwencje w świat wyobraźni twórczej (Różewicz). Otrzymujemy w sumie wypowiedź spójną i metodologicznie doniosłą, jako że zakres metajęzykowych propozycji Kłosińskiego stanowić może propozycję dla każdego, kto będzie się odtąd parał z tematyką żalobną.

Roztrząsania i rozbiory

Na koniec zgłosić chciałbym dwa drobne zastrzeżenia. Po pierwsze, czytelnik może chwilami domagać się innego metajęzyka niż piśmiennictwo modnych Francuzów. Druga sprawa – w tytule książki pojawia się „żał”, jednak w książce najczęściej jest mowa o żałobie. Utożsamienie tych pojęć może być tylko umowne, gdyż skrupulatniejsza „żałologia” musiałaby objąć swą refleksją żale „łżejszego kalibru”, niewynikające z traumy, lecz notujące żal porzuconej kochanki, smutek myśli o przemijalności itp. Ciekawe też, że w tekście Kłosińskiego, w tonie jego wypowiedzi, nie ma wisielczego nastrojenia. Wręcz przeciwnie – jego to egzegza to przykład „gorącego” obcowania z tekstami, autor – jak to mawiamy za Barthes’em i Markowskim – „czyta ciałem”, gdyż co rusz znajdujemy ślady jego spontanicznego reagowania na znajdowane w utworze niespodzianki, fascynujące koincydencje rymów, „odbrzmiewania” motywów. Kłosiński często opatruje stwierdzenia wykrzyknieniami, stawia rozmnożone z nagłą pytańki, czyli zarysowuje przed odbiorcą scenę lektury i inscenizuje nieco akt czytania. W tym ostatnim sensie *Poezja żalu* stanowi przekonującą lekcję interpretacji, w której nie nuda i żale profesjonala, ale – przekorna nieco – radość czytania dochodzi do głosu. I w tej dwuznacznej radości czytania żalobnych utworów tkwi sporo uroku książki Krzysztofa Kłosińskiego.

Tomasz MIZERKIEWICZ