



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Hologramy Ciemności" : Paula Celana teodycea po Shoa

Author: Ewa Borkowska

Citation style: Borkowska Ewa. (2018). "Hologramy Ciemności" : Paula Celana teodycea po Shoa. „Judaica Russica” (2018, nr 1, s. 88-103)



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

EWA BORKOWSKA
 Uniwersytet Śląski
 ORCID 0000-0002-0124-0781

„Hologramy Ciemności” — Paula Celana teodycea po Shoa

“Holograms of Darkness” — Paul Celan’s theodicy after Shoa

Abstract: Paul Celan’s (1920–1970) poetic cartography builds on the “holograms of darkness” (thus addressed by Amy Colin, an American Celan scholar), the metaphorical constellations which map the experiences of suffering, twilight and death. The poetry “after Shoa” of the Romanian poet of Jewish descent, writing in German, constitutes a particular landscape of his musical “death fugue” in which human suffering is depicted in surrealist images that silently express the trauma of the Holocaust. Celan’s theodicy is created as the “rhetoric of the ineffable”, a silent dialogue with the Other (Lévinas) but also the absent Other, the No one with whom the poet converses and who becomes the addressee of his “poems-prayers” or “no-poems” (*noems*), as he calls them. It is the absent Other the poet worships and celebrates in his “poetry of silence”. Language also experienced suffering but was “enriched by it” and now can be heard “on the other side of silence”. Celan’s poetry is firmly anchored in the memory of the Holocaust and Jewish people’s traumatic experiences. To soothe his pain, the poet constantly returns to the “Brunnenland”, his birthplace located in Bukovina where he always found the spring that fueled his poetic soul and heart. The poet’s favourite metaphor is that of the meridian which marks the reference place on the cartographic grid of all his poetic images.

Keywords: Celan, theodicy, *shoa*, memory, meridian, nobody, dialogue, silence, Other, Lévinas

«Голограммы тьмы» — Пауля Целана теодицея после Шоа

Резюме: Картография поэтического творчества Пауля Целана (1920–1970) покрыта «голограммами тьмы», метафорами страдания, сумерек и смерти, о чем писала американская исследовательница Целана — Ами Колин. Поэзия после Шоа румынского поэта еврейского происхождения, пишущего на немецком языке, представляет собой своеобразный ландшафт человеческих страданий, «фугу смерти», в которой вместо звуков появляются сюрреалистические изображения, выражающие травматический опыт времен Катастрофы. Теодицея Целана — «риторика невыражаемого» в форме диалога с Другим (Левинас), но также с отсутствующим Другим, с которым говорит поэт, и которому он молится, как еврей, поклоняющийся своему (отсутствующему и безмолвному) Богу. Язык, по словам поэта, испытал много страданий, но он был «обогащен» ими и поэтому «выражает по ту сторону молчания». Поэзия Целана закреплена в памяти об уничтожении и страданиях еврейского народа. Утешение боли приводит однако к постоянному возвращению памяти к источникам молодости, к тому, что поэт рассматривает как «Brunnenland», поэтическую метафору «места и источников» в районе Буковины, откуда поэт происходил и где всегда билось его сердце. Это поэзия места и поэтому особенно отмечена линиями картографического «меридиана», который становится точкой отсчета пейзажа этой поэзии.

Ключевые слова: Целан, Теодицея, шоа, память, меридиан, Другой, Левинас

Kim ja jestem i kim Ty jesteś?

Paul Celan

...Tylko Żydzi milczą
wyczerpani długim umieraniem...

Adam Zagajewski

Filozofia dialogu to nie tyle forma komunikacji z Innym, ile rodzaj wypowiedzi, rozmowy z Drugim w poetyce, estetyce i etyce żydowskiej szkoły myślenia, zarówno u Martina Bubera (1878–1965), jak i Emmanuela Levinasa (1906–1995). Gdy Gerard Manley Hopkins (1844–1889) wyznał w liście do przyjaciela poety Roberta Bridges'a: „czytajcie poezję uchem”¹, nie sądził, że wiek XX przyniesie inny rodzaj hermeneutyki, albo powróci do tej, która dominowała w okresie baroku, bardziej ikonograficznej, wizualnej. Refleksja na temat poezji pochodzenia żydowskiego, w szczególności Paula Celana (1920–1970) uzmysławia jak głęboko w poetyce żydowskiej zakotwiczona jest metaforyka dialogu, swojego rodzaju rozmowa poety z Innym, z „ty”, albo „Ty”, z Bogiem, z drugim człowiekiem, ale też ze światem rzeczy. Poeta nieustannie uczestniczy w dialogu z Innym, jako mówiący, ale też jako interlokutor, inwokuje, stale zwraca się do nieokreślonego „Ty”, które sytuuje jego poezję w specyficznym krajobrazie kartograficznym, w przestrzeni z drugim, w konwersacji z Innym. Bardzo rozległa przestrzeń kartograficzna twórczości Celana znajduje wyraz w metaforze „krata mowy” (*Sprachgitter*), która stanowi nie tyle siatkę kartograficzną na mapie wielu poetyckich wędrówek poety, ile wyznacza uporządkowaną listę miejsc, które poeta sam odwiedził, które sobie wyobrażał, by potem powracać do nich z nostalgią.

Celan nazywa swoje poetyckie konwersacje „zagadkami” utkanymi ze słów powstałych z inspiracji Innego, które on, poeta, musi nieustannie rozwiązywać, szukając w ciemności, w labiryncie skomplikowanych zawitości języka niemieckiego, by w końcu zbudować wypowiedź poetycką. Te poetyckie zagadki to metafory, które ujawniają potencjał czegoś semantycznie „nowego”, wywołują szok wyobraźniowy, moment, gdy znaczenie wynurza się w toku zapaśniczej walki z dawnego kontekstu do „nowego zamieszkania”. Metafora, jak powiada Robert W. Funk, „narusza konwencje predykcji na rzecz nowej wizji, która ujmu-

¹ G. Roberts (red.), Gerard Manley Hopkins, *Selected Prose*, Oxford University Press, Oxford–New York–Toronto–Melbourne 1980, s. 70.

je 'rzecz' w relacji do nowego 'pola', czyli w relacji do nowego doświadczenia rzeczywistości². W poezji Celana metafora dowodzi, że język jest wydarzeniem, figurą poetycką „wyzłobioną przy pomocy dłuta”, wyrytą w „kryształe oddechu” (*Atemkristall*), „figurą, która wynurza się, jak to ujmuje poeta, z głębokiej w czasie szczeliny poprzez pęcherzykowaty lód”, by zaświadczyć „jak godny zaufania świadek”³ o Inności, o „Ty”, które jest adresatem tej poezji. Znaczenie ujawnia się w relacji z „Ty” i przesącza się przez „szczelinę” spękanego lodu, symbolu zimna i obojętności na ludzkie cierpienie.

W obliczu języka śmierci po Shoa, poezja Celana staje się swego rodzaju petryfikacją pamięci ofiar zbrodni. Poematy Celana są dialogami z Innym, rozmowami z cichym i anonimowym „Ty”, które nieustannie uwydatniają charakter etyczny poetyki immanencji. Język tej poezji obfituje w dźwięki ontologicznej polifonii, która staje się „kontrapunktem dysonansu”, gdzie „ja” traci pozycję dominującego podmiotu i doświadcza przerażającej wizji Innego, obsesyjnego wręcz prześladowania przez cień Innego. Poezja wyraża w języku inności, który nazwać można „językiem liturgii pogrzebowej” (jak to ma miejsce w *Fudze śmierci*), językiem granicy, gdy „ja” sięga kresu, dochodzi do momentu wyczerpania. Miejsce „ja”, ten przez wieki panujący „solipsyzm” podmiotu, zostaje naruszone i podważone na rzecz Innego w „wydarzeniu tajemnicy”, w „Bogu, który nawiedza myśl” (Lévinas)⁴. Poezja Celana jawi się niczym partytura wielkiego requiem o śmierci, jest „elegią na odejście”, tropi obecność śladów Innego, niesłyszalnego „Ty”, które niczym cień przesłania myślenie poety. Traumatyczne doświadczenia narodu żydowskiego są odpowiedzią na pytanie, dlaczego czyste pragnienie Inności jest tak wielkie i silne, niemal jak pragnienie i poszukiwanie tożsamości. Krytycy często podkreślają, że w tradycji hebrajskiej nie ma społeczności poza tą językową, czyli dialogiczną, konwersacyjną; nie ma także komunikacji pozajęzykowej, choć często głos Innego jest „głosem ciszy”.

W *Konwersacji w górach*, utworze napisanym prozą, Celan podkreśla znaczenie dialogu w rozmowie dwóch Żydów. Jeden z rozmówców nazwany gadułą nie może przestać mówić; twarz drugiego rozmówcy pozostaje w zasluchaniu, ale też stale gotowa jest do rozmowy i debaty. Jeden z Żydów tak określa język, którym posługują się obie postaci:

² R.W. Funk, *Language, Hermeneutic and Word of God*, Harper and Row Publishers, New York 1966, s. 139.

³ *Poems of Paul Celan*, przeł. M. Hamburger, Persea Books, New York 1988. Będę używać skrótu *Poems* wraz z numerem strony, gdyż posługuję się dwujęzyczną wersją poematów, niemieckim oryginałem i tłumaczeniem na język angielski.

⁴ E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. T. Gadacz, Znak, Kraków 1994.

to jest język, który ma tutaj znaczenie [...], język nie dla ciebie i nie dla mnie, gdyż ja pytam ciebie, a więc kieruję się w twoją stronę, a nie w swoją, język bez „ja” i bez „ty”, nic a jedynie tylko „on”, nic i tylko „ono” [...] i Ona, nic a jedynie obu interlokutorów, tamto⁵.

Język jest więc wydarzeniem, dzieje się, żyje, a jego życie tworzy się w procesie etycznej relacji z innym, „ja” z „ty”. W takim dialogu zachowana zostaje odległość i oddzielność w relacji dwóch różnych bytów. Dialog ów implikuje autentyczną relację, czyste doświadczenie, które można by określić mianem „traumatyzmu zdziwienia”⁶; jest to relacja dialogiczna, która tworzy pytania i odpowiedzi najbardziej nieoczekiwane i spontaniczne. To, co jest istotne w tradycji żydowskiej, to:

[...] nie tyle przestrzeń studium i sądzenia, co przestrzeń nakierowana na bliskość ludzi, która staje się miejscem nadejścia Najwyższego. To pęknięcie przestrzeni pojawia się jako miejsce, które przekracza immanentną interpretację przestrzeni⁷.

„Pęknięcie przestrzeni” i punkt przecięcia tego, co ludzkie, z tym, co boskie, to swojego rodzaju cezura boskiej interwencji, moment nieograniczonej separacji, gdzie jak powiada Philippe Lacoue-Labarthe, pamięć zostaje zatrzymana [*behalten*], a nie wygaszona⁸.

W poemacie Celana *Jeden i Nieskończony*, „ja” zostaje „zniweczone” („vernichtet”), pozostawia jednak ślad, „ichten”, który jest czymś więcej niż samym „ich” (w języku niemieckim „ja”), gdyż komunikuje niewierne, odwracające się od Boga „ja”, ale jeszcze nie całkiem zniweczone. To bezdomne „ichten” nie ma żadnego punktu odniesienia, występuje w dziwnej formie gramatycznej, która jest absurdalna (nie ma formy gramatycznej „ichten”). „Ja”, „Ich”, paradoksalnie przyjmuje formę bezokolicznikową „ichten”, tak jak w poemacie w oryginale niemieckim:

Einmal
da hörte ich ihn...
da wusch er de Welt,
ungesehn, nactlang,
wirklich.
Eins und Unendlich,
vernichtet,

⁵ P. Celan, *Collected Prose*, przeł. R. Waldrop, PN Review Carcanet, Manchester 1986, s. 19–20. Odtąd będzie oznaczane jako „CP” z numerem strony. Przekład mój — E.B.

⁶ E. Lévinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, przeł. A. Lingus, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht 1979, s. 73.

⁷ R. Gibbs, *Jewish Dimension of Radical Ethics*, w: A. T. Peperzak (red.), *Ethics as First Philosophy: The Significance of Emmanuel Levinas for Philosophy, Literature and Religion*, Routledge, Chapman & Hall, Incorporated, London–New York 1995, s. 21. Przekład mój — E.B.

⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, Basil Blackwell, Oxford 1990, s. 43. Przekład mój — E.B.

ichten.
Licht war. Rettung⁹.

„Ja” pozbawione formy gramatycznej, „odczasowione” pozostaje w milczeniu na widok „twarzy” Innego, który jednakże odmawia treści¹⁰, „nie może być zrozumiany,” może być usłyszany, ale nie wyrażony. Najbardziej niezwykły jest neologizm „ichten”, czyli „ja” (*ich*) w formie bezokolicznikowej, co przeczy wszelkim regułom gramatycznym, wedle których „ja” jest zaimkiem. Ten gramatyczny surrealizm „ichten” wskazuje, że „ja” chciałoby zapomnieć o swojej historii, która dzieje się za sprawą części mowy wyrażających czasowość. Zatem dialog z Innym, „jednym i Nieskończonym” pozbawiony czasowości, jest dialogiem inercji, braku ruchu i wydarzenia się; jest to zatem konwersacja w ciszy, w której jednak pytający domaga się odpowiedzi. Jak powiada Robert Bernasconi, dialog ciszy jest „afrotem dla logiki i gramatyki zachodniej tradycji filozoficznej”¹¹. Bycie dla Innego w traumatycznych okolicznościach po *Shoa* to bycie bez tożsamości, które poeta określa jako „zniszczone ja”. Poeta rozmyśla nad filozofią tożsamości, bezcenną dla tradycji Zachodu, ale opartą na ontologicznym prymacie „ja” przed Innym, na autorytecie „ja”, które musiało zostać zdetronizowane („denukleacja jądra własnego ja” u Lévinasa), by otworzyć bramy dla filozofii dialogu.

Rezygnacja z własnego „ja” na rzecz Innego, pozostawia ślad obecności, „odejścia”, jako „wycofującego się”, „odwołanego”¹², stygmatyzowanego (naznaczonego) „ja”, poświęconego Innemu, jak w *substytucji*, gdzie odpowiedzialność za Innego wyklucza własną tożsamość (samounicestwienie). W relacji z Innym, która nie ma charakteru absolutnej zależności, lecz jest relacją wolności, „absolutny” Inny (u Celana „cały Inny”) oddziałuje na „ja” w całej swojej niezależności; pozostaje bezokolicznikowe „ichten”, by pokazać, że relacja z Innym jest niepodległa („ja” paradoksalnie nie ulega gramatycznemu procesowi koniugacji).

Nieskończony staje się inspiracją dla podróży duchowej poety pod warunkiem, że nigdy nie wróci on do punktu wyjścia, do „samozadowolenia, samowiedzy”¹³. Innymi słowy, „religia”, którą głosi Celan, zakłada pewien monoteizm „jednego i Nieskończo-

⁹ *Poems of Paul Celan...*, s. 271.

¹⁰ E. Lévinas, *Totality and Infinity...*, s. 194.

¹¹ R. Bernasconi, *Only the Persecuted...: Language of the Oppressor, Language of the Oppressed*, w: A.T. Peperzak (red.), *Ethics as First Philosophy...*, s. 78.

¹² Ph. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics...*, s. 86.

¹³ E. Levinas, *Difficult Freedom. Essays on Judaism*, przeł. S. Hand, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990, s. 10. Przekład mój — E.B.

nego”, jego „rzeczywistą obecność”, ku której wiedzy droga poprzez świat społeczny („pośród ludzkości”), a kończy się światłem („Licht”), zbawieniem („Rettung”).

Poemat Celana wprowadza niejako myślenie mistyczne, jak u Meistersa Eckharta, gdzie „jeden i nieskończony” zostaje unicestwione do „ichten”.¹⁴ Celan wskazuje na różnicę między tożsamością i innością, tożsamością z „jednym i nieskończonym” w umyśle poety i innością własnego narodu. (Pseudo)-mistycyzm w poezji Celana pojawia się jako rezygnacja z Nieskończoności na rzecz tajemnicy człowieka, własnego „ja”, które nadal pozostaje jako ślad w wyrazie „Unendlich” („Nieskończony”), jakby nadal we władaniu Nieskończonego. „Ja” nie ulega jednakże żadnemu procesowi sakralizacji, nie stoi bowiem naprzeciw Nieskończonego, nie jest uduchowione, jak to ma miejsce w relacji mistycznej. Przeszkodą jest język, który wyznacza granice rozumienia i mówienia o Bogu, i dlatego poeta ucieka się, jak to określa Funk, do „nieoznaczonego [pozbawionego mapy] terenu językowego”¹⁵, by wyrazić Nieskończoność. Być może dlatego wynajduje Celan liczne neologizmy, gdy zwraca się do „Ty” w poetyckich inwokacjach. W poematach to Bóg pozostaje w milczeniu, a człowiek mówi i słucha, oczekując na próżno odpowiedzi Innego. Język ponosi klęskę w przekazywaniu kerygmaticznej wieści, o której mowa w teologii. W obliczu braku łączności z Bogiem („Nieskończony ulega anihilacji”), człowiek milknie, gdyż jego monolog przekształca się w niezrozumiały „szczebiot”, w wyniku braku Adresata po „śmierci Boga”. Poematy Celana są rodzajem psalmicznych lamentacji, a on sam pozostaje wierny swojej samotności, którą wysławia w licznych formach dialogu, które są pragnieniem niemal metafizycznym.

Poeta pragnie pozostać „tam”, „darin Raum hat” („był tam pokój, miejsce”), bez języka („ohne Sprache”), jako że „wciąż istnieją pieśni, które można śpiewać po drugiej stronie ludzkości”¹⁶. „Teologia nicości” jest sferą, w której poeta wypowiada poetyckie dialogi, niczym Rainer Maria Rilke w *Elegiach Duinejskich*, gdy zwraca się do Boga, który jest nie tylko interlokutorem w jego poezji, ale też powiernikiem w chwilach poetyckiego zwątpienia.

„Epifania” nadziei w poezji po Auschwitz

Czytelnik niemal zawsze znajduje promyk nadziei w poezji Celana, którą poeta pieczętuje takimi słowami jak „światło” lub

¹⁴ R. Schürmann, *Meister Eckhart, Mystic and Philosopher: Translations with Commentary*, przeł. R. Schürmann, Indiana University Press, Bloomington 1978, s. 87.

¹⁵ R.W. Funk, *Language, Hermeneutic...*, s. 2.

¹⁶ P. Celan, *Threadsun*, w: *Paul Celan Poems...*

„zbawienie”. Te dwa słowa są ważne w zakończeniu omawianego poematu *Jeden i Nieskończony*; pokazują bowiem, że poeta nie traci nadziei „po Shoa”. „Licht” (światło) i „Rettung” (zbawienie) wyrażają coś w rodzaju „krótkiej nieskończoności” (by użyć terminologii Lévinasa), która, jak powiada Gershom Scholem, może być „dostrzeżona intuicyjnie w mistycznym *teraz*”: „Nieskończony jaśniej przez to, co skończone i czyni je bardziej rzeczywistym”, jak powiada Scholem¹⁷. „Światło” i „zbawienie” rozjaśniają ciemną noc alegorii, która przesłaniała widzenie poety; trudno bowiem światłu przedostać się przez „semantyczne spopielenia”, „stosy słów, wulkaniczne/utopione w ryku morza (*Poems*, s. 229). Poeta oczekuje końca nocy alegorii, by przywitać świt tego, co symboliczne, jak w innym poemacie, gdy mówi, korzystając z ulubionej retorycznej figury oksymoronu: „Noc jest nocą, zaczyna się porankiem”¹⁸.

Świt czy światło poranka nie są częstymi gośćmi w poezji Celana, bowiem poeta bardziej woli tony tęsknoty, lamentacje, tonacje elegii i rapsodii, które brzmią nostalgicznie, zawsze wyrażając tęsknotę za ziemią mołdawską, miejscem jego urodzenia. Poeta-wygnaniec powraca nieustannie w myślach i słowach do ziemi ojczystej, z której musiał emigrować na zachód Europy, jak choćby w tym, chyba najpiękniejszym, poemacie, cytowanym tutaj bez przekładu, gdyż każde tłumaczenie zafałszuje melodię oryginału:

So bist Du denn geworden
wie ich dich nie gekannt:
dein Hertz schlägt allerorten
in einem Brunnenland,

wo kein Mund trinkt und keine
Gestalt die Schatten säumt,
wo Wasser quillt zum Scheine
und schein wie wasser schäumt.

Du steigst in alle Brunnen
du schwebst durch jeden Schein.
Du hast ein Spiel eronnen
das will vergessen sein¹⁹.

¹⁷ G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Books, New York 1995, s. 27.

¹⁸ *Paul Celan Poems...*, s. 57.

¹⁹ J. Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven and London 1995, s. 61. Poemat nie jest przetłumaczony na język polski, cytuję z książki Felstinerja. W wolnym przekładzie mojego autorstwa — E.B.: Przemieniłeś się w takiego, jakim Cię nie znałem / Twoje serce bije tam, gdzie znajduje się źródło. / Gdzie żadne usta nie piją a kształty nie pozostawiają cieni, gdzie woda mieni się w słońcu, a słońce mieni się w wodzie. / Powstajesz w każdym źródle, przebiegasz każde światło, wywołujesz grę, która pragnie zapomnienia.

W poemacie Celana brzmią tony nie tylko nostalgii, ale i cierpienia, poeta bowiem został niejako wygnany z ziemi ojczystej bez możliwości powrotu, a pamięć o ziemi ojców przetrwała jedynie dzięki utrwaleniu obrazów w słowach. Wiersz Celana jest hymnem złożonym ziemi mołdawskiej (ale także metaforą poezji), jest inwokacją ziemi ojczystej, której bijące serce nieustannie słychać w wersach także poprzez aliterację ulubionego „sz”, symbolizującego w wierszu szelest czy szept wody źródlanej strumienia. Poeta jednakże jest świadomy, że pisze o ziemi nieistniejącej, niezamieszkałej (idealnej), o utopii, o miejscu niczym, i jedynie dźwięki języka ojczystego, które nieustannie brzmią w uszach, przypominają o wszechobecnym („allerorten”) źródle („Brunnenland”). Nagromadzenie aliteracji, a także spółgłosek „wibrujących” i „szeleszczących” (por. Roland Barthes i jego praca *Szelest Języka*, książka o tym, jak poprzez dźwięki języka można zrozumieć znaczenie słów) wzmacnia akustykę poematu, pozwala usłyszeć odgłosy źródła i wskazuje na niemal onomatopieczną synestezję „świecącej wody” i „szumiącego światła”.

Poemat Celana jest przykładem idealnej korespondencji obrazu i dźwięku, ikonografii przekazanej za pomocą muzyki spółgłosek, która tym bardziej taki obraz eksponuje. W poezji Celana pamięć jest głęboko zraniona, słowa jawią się jako martwe „zwłoki” (poemat *Nocą spowite*)²⁰, werbalne „kikuty” porozrzucane w poematach niczym trupy ciał na ulicach wojennego miasta. „Słowa-śnieżynki” (por. poemat *Zmiennym kluczem*) są zasklepione w śniegu, który nigdy nie topnieje, ale i one też stają się „popiołem spalonych znaczeń”, bezgłośnie obserwowanym przez poetę, niczym „ródźdkarza w ciszy” (poemat *Wieczór słów*).

Poeta zapamiętuje olśnienie („epifania” u Lévinasa), jak to określił Philippe Lacoue-Labarthe w monografii *Poezja jako doświadczenie* (o poezji Celana), powraca zawsze do źródła, do „światłości świtania” (Gerard Manley Hopkins w sonecie *Sokół*) i być może dlatego mnich, którego spotyka Seamus Heaney w poemacie *Stacja Wyspa*, prosi o recytowanie poematu właśnie o źródle (autorstwa Św. Jana od Krzyża) w języku hiszpańskim. O tajemnicy początku pisze także, na sposób mistyczny, Friedrich Hölderlin w poemacie *Ren*, „ein Rätsel ist Reintentsprungenes”, „poczęte z czystego źródła / Spowite jest Tajemnicą”²¹. W języku niemieckim słowo „Rätsel” oznacza „zagadkę, tajemnicę”, a w tym przypadku dotyczy ona źródeł Renu, rzeki „najszlachetniejszej”, której głos usłyszał poeta

²⁰ P. Celan, *Utwory wybrane*, wyb. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 67. Wydanie dwujęzyczne, niemiecko-polskie, tłumaczenia poematów Celana dokonane przez wielu polskich poetów.

²¹ F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, przeł. A. Libera, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 193.

pewnego razu „gdy siedział w cieniu bluszczu”. U Heideggera, który dokonuje inspirującej interpretacji Hölderlina, czytamy:

duch rzeki jest duchem poetyckim. [...] Duch rzeki, który czyni kraj *uprawnym i mieszkalnym*, jest tym, co według rangi musi być pozdrowione najpierw, ponieważ to przezeń ten pozdrawiany kraj się ukazuje, to znaczy pojawia się w swoim 'byciu'²².

Jeżeli poeta jest „pasterzem bycia” (Heidegger), to jego zawieszenie słowa staje się równocześnie sposobem zamieszkiwania i uprawiania (ziemi) tego świata. Pragnienie dotarcia do źródła jest zarazem pragnieniem dotarcia do światła (jak na początku Ewangelii Św. Jana), a więc do „źródeł każdej poezji”, jak słusznie zauważa Lacoue-Labarthe. Owo „poczucie”, czy jak u Heaney’a „omphalos”, pierwsze słowo, to „tajemnica” docierania do prawdziwego słowa, „słowa z tamtej strony”²³, jak to wyraził Gadamer w eseju o Celanie („słowo, które odsłania widok na blask tam w górze”²⁴).

W języku etycznej metafizyki Lévinasa dominantą rozmowy jest cisza, bowiem język nie prezentuje i nie ukazuje, lecz wyraża. „Mówiące ego” zastąpione zostaje przez ciche „ja”, w konsekwencji czego „ten, którym jestem, przebacza / temu, którym byłem” (*Poems*, s. 69). Ucieczka „ja”, ukrycie w Innym, jest rodzajem ekspiacji, oczyszczenia, zjednania z Innym, rodzajem zadośćuczynienia na rzecz Innego, poświęceniem, ofiarą siebie; jak czytamy w poemacie:

przyjdź, niech cię złożę całego
z wszystkim, co moje
Jestem jednym z tobą
by złączyć nas nawet teraz²⁵

Zjednoczenie poety z Innym, spotkanie twarzą w twarz w twórczym dialogu, staje się możliwe dzięki wyzwoleniu z własnego ograniczenia, z więzów własnego „ego”; wyzwolone „ja”, które nie pamięta o sobie, lecz poświęca się dla Innego, uczestniczy w „tajemnicy spotkania” z Innym, opisaną tutaj jako „droga głosu do słuchającego Ty”, droga, na której „język staje się głosem”²⁶. „Poemat jest bowiem dialogiem”, pisze Celan, „listem w butelce, wrzuconym w morze z nadzieją, że gdzieś wypłynie, być może

²² M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 99.

²³ H.G. Gadamer, *Czy poeci umilkną*, Wydawnictwo Homin, Bydgoszcz 1998, s. 84.

²⁴ Tamże, s. 84.

²⁵ P. Celan, *Last Poems*, przeł. K. Washburn, M. Guillemin, North Point Press, San Francisco 1986, s. 185. Przekład mój — E.B.

²⁶ P. Celan, *Collected Prose*, przeł. R. Waldrop, PN Review Carcanet, Manchester 1986, s. 53.

na linię brzegową serca [...]; poematy kierują się ku [...] czemuś otwartemu [...], ku zbliżającej się rzeczywistości²⁷". Fraza „poematy kierują się ku” oznacza nadzieję, czas przyszły wpisany w teraźniejszość, idiom czegoś mesjanistycznego, pobożne życzenie poety, którego można podejrzewać o to, że jest bardziej dysydem w krainie nadziei niż jej wyznawcą, czy też wierzącym w jaśniejącą przyszłość. Spotkanie z Innym przywraca poecie wiarę w samego siebie, sprawia, że powraca do siebie, zataczając drogę w okręgu „południka” (ulubiona metafora Celana), ale nadal pozostaje bezdomny w kartograficznej przestrzeni osobowości i języka. Język wprawdzie pozwala mu na duchowy powrót do domu, ale poeta pozostaje nadal wygnanym w służbie Innego.

„Pobożność” gestów poetyckich, czyli „cisza” w poezji

W żydowskim mistycyzmie znajdujemy często określenie Boga jako „mistyczne Nic”, a podstawą (roz)poznania Boga jest pokazanie Go w człowieku, inaczej niż w chrześcijańskim mistycyzmie, gdzie mowa o relacji pomiędzy człowiekiem a Bogiem. Liczne nazwy, przy pomocy których człowiek zwraca się do Boga, są jedynie spekulacjami dotyczącymi nazwania Go i określenia natury Bezmiennego: Wielka Rzeczywistość, Obojętna Jedność, czy *En-Sof*²⁸, bezosobowy byt jak *Deus absconditus*, Bóg ukryty. Boga uważano w literaturze nowoczesnej, jak to ujmuje John Hillis Miller, za „skrytego gdzieś za ciszą nieskończonych przestrzeni, a nasze symbole literackie mogą jedynie czynić dalekie aluzje do Niego czy też do świata naturalnego, który był kiedyś jego miejscem i domem”²⁹. Wydaje się, że istnieje kres nadawania imion, a poeta znajduje w końcu swoją wyższość nad „Ty”, któremu powierza swój los (*Poems*, s. 241):

Istnieje koniec nadawania imion,
rzucam mój los w twoje ręce.

Hillis Miller słusznie zauważa, że „czasy współczesne rozpoczynają się od chwili, gdy człowiek przeciwstawia swoją izolację, swoje oddzielenie od wszystkiego, co jest poza nim”, a „związek sprawczy jest odwracalny”³⁰. Mimo spekulacji na temat imienia Boga (Nikt jako Bóg, czyli „Niemand” w poezji Celana), poeta pra-

²⁷ Tamże, s. 35.

²⁸ G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Books, New York 1995, s. 12.

²⁹ J.H. Miller, *The Disappearance of God. Five Nineteenth-Century Writers*, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts–London 1975, s. 6.

³⁰ Tamże, s. 7.

gnie poprzestać na zaimku „Ty” jako jedynej formie, której można używać na określenie „Eins und Unendlich” („Jeden i Nieskończony”). Forma ta bardziej określa „to, co nieskończone” niż „tego, który jest nieskończony”, gdyż oba słowa nie są poprzedzone przedimkami ani też nie są użyte w formie nominalnej. „Nieskończone” może więc oznaczać w mistyce żydowskiej „nieznane” w „głębkości Jego nicości” („ver-nicht-et”, „u-nic-estwiony”).

Gerschom Scholem, powołując się na tradycję żydowskiej Kabały (znaczenie słowa „tradycja”), podąża śladem Lévinasa, gdy stwierdza, że:

dopóki dusza nie pozbędzie się ograniczeń i nie zstąpi do głębi Nicości, nie spotka tego, co Boskie. Gdyż ta Nicość posiada bogactwo mistycznej rzeczywistości, które nie może zostać zdefiniowane. Innymi słowy, Nicość oznacza samą Boskość w swojej niezgłębionej zasłonie³¹.

Tworzenie z niczego to an-nihilacja („ver-nicht-et”), symbol emanacji z Boga, „Jednego i Nieskończonego”, kiedyś „niewidzianego, długiego jak noc i rzeczywistego” teraz u-nic-estwionego („ver-nicht-tet”), ale pozostawiającego „śląd” w człowieku, tak jak w języku niemieckim „ich” zamieszkuje w „nicht”.

„Teodycea” Celana jest „teologią nihilizmu”, w której Bóg, jak w Psalmie, występuje jako *Nikt*, „a człowiek jako *nic*”, a sam poemat jest gloryfikacją nieobecnego, który, paradoksalnie, jest wysławiany (*Poems*, s. 175). Bóg pozostaje cichy i milczący w obliczu strasznych okrucieństw wojny, jakby zrezygnował z mocy interweniowania w sprawy ziemskie. W mistycyzmie kabalistycznym mowa jest o „kurczeniu się” Boga, jego wycofywaniu w siebie na rzecz zewnętrznej pustki i nicości, z której stworzony został świat (ofiara Boga dla skończonych bytów)³². Wycofanie się Boga stwarza więcej przestrzeni dla człowieka, który zostaje obarczony winą za „zepchnięcie Boga w głębokości”³³.

Poetyka Celana jest poetyką ciszy; obfituje w takie złożenia słowne jak np. *Finger-gedanken* [palce-myśli], czy *Gedanken-gusse* [myśli-strumienie], które padają niczym somatyczne cienie na nie-zapisane jeszcze karty poetyckie (por. „ten mówi prawdziwie, kto wypowiada cienie”, *Poems*, s. 99). Język tej poezji niczego nie nazywa, nie nadaje imion rzeczom, nie komunikuje, lecz wyraża; język znaczy poprzez metafory, pośrednio, korzystając ze swojej mocy figuratywnej, z „burzy metafor”, jak to określa sam poeta. Przejawem mistycznej ciszy jest e o f a n i a n i c o ś c i, podob-

³¹ G. Scholem, *Major Trends...*, s. 25.

³² H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Znak, Kraków 2003, s. 31–46.

³³ Tamże, s. 40.

nie jak w etyce Lévinasa, który definiuje ją jako koncepcję „odległego, dalekiego Boga, która wywodzi się z dumy bycia Żydem”³⁴. Relacja Żyda z Bogiem nie jest związkiem emocjonalnym, lecz duchową lub etyczną więzią, która polega głównie na wiedzy czarpanej z Tory. Swoisty rodzaj konwersacji, dialogu tworzy poemat, który jest tutaj określony nie jako *Gedicht*, ale *pseudo-poemat, noemat, Genicht* (*Poems*, 231), w którym cisza jest przerywana przez spadające „popioły wypalonych znaczeń”. To określenie przypomina Levinasową metaforę odnoszącą się do profetycznych słów przodków, które „wciąż tlą się/mieniają jak węgielki pod warstwą popiołów”, a których płomień nieustannie podsycany jest oddechem historii³⁵. Wyrażaniu ciszy służy misternie utkana w języku poetyckim niemal barokowa metaforyka, której poeta pozostaje nieustannie wierny. Inspiracje czerpie obficie z doświadczeń osobistych, ale także z traumatycznej dla narodu żydowskiego historii, która odciska swoje piętno i pozostawia ślady w specyficznej „retoryce po Shoa”. John Felstiner, jeden z badaczy i autobiografów Celana, mówi o jego poezji jako o „liryce ściśniętych ust”, a także o „przymierzu ze sztuką pozbawioną słów”³⁶, które obrazują krajobraz ciszy nasyconej bólem i naznaczonej bliznami najbardziej zranionego języka poety, jak w jednym z poematów (*Poems*, 243):

te trufle domu wariatów
wciąż ocalałej poezji,
znalazły język i zęby...

W poezji Celana, często surrealistycznej czy miejscami na skraju absurdu, ciągle obecna jest tajemnica śmierci i oddechu, nasączonego dymem powietrza „szaro-czarnej jałowości” („gray-black wasteness”), w której „nie ma świadka dla świadka”³⁷. W *Psalmie* skierowanym do Nikogo, głos jest niesłyszalny i zmienia się w zawołanie nicości, co powoduje inwersje priorytetów, odwrócenie hierarchii etycznej; to nie człowiek zwraca się w modlitwie do Boga (por. *Tanebrae*), lecz Bóg, ironicznie i przewrotnie, a nawet bluźnierczo, modli się do człowieka.

Przekaz poetyckiej ciszy

U Lévinasa dialog jest podstawową formą wyrażania, zwracania się i porozumiewania z czymś nieosiągalnym, z tym, co nadchodzi,

³⁴ E. Lévinas, *Difficult Freedom...*, s. 143.

³⁵ H. Caygill, *Lévinas and the Political*, Routledge, London–New York 2002, s. 200.

³⁶ J. Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven–London 1995, s. 217.

³⁷ Tamże, s. 223.

relacją z przyszłością, z tym, czego nie ma „tam”. To, co znaczące, pozostaje w ukryciu, jest bardziej mroczne, niczym ciemność nocy, nie ujawnia się poprzez odkrywanie (nie jest światłem dnia), tym samym umyka profanacji i przekracza to, co wyrażalne. Śmierć podmiotu (u Celana „fuga śmierci” i trauma po Shoa) oznacza, paradoksalnie i ironicznie, „wzbogacenie” języka, który doświadczył przejścia przez ciemności i doznał traumatycznego okaleczenia. Relacja poety z Innym jest relacją szacunku i kultu tego, co „otwarte, zamieszkałe i co jest nadchodzącym „Ty”, zbliżającej się rzeczywistości” (CP, 35), która wypełnia swą energią wszystkie gry poetyckie. Poemat jest przykładem „prawdziwego dialogu” (CP, 35) skierowanego ku „Innemu, całkowicie Innemu”. Poezja „po Shoa” wyraża w ciszy, lecz jej niemy przekaz jest bardziej wymowny, niż dźwięk. Retoryczna wstrzeźliwość poety wynika z „ból eks-presji”³⁸, ale także z traumatycznego śladu i niezabliźnionej rany pozostałej w języku, który przetrwał ciemną noc Holokaustu. George Steiner w swojej pracy *Gramatyki tworzenia* słusznie zauważa, że prześladowcy są oskarżani o zbrodnie, które „łamią prawo Innego do istnienia, przeciwko tym, których zbrodnią było to, że pragnęli życia”³⁹. Wedle filozofa teologia negatywna wskazuje na „kwintesencję pustki, która wyrasta i ujawnia wycofanie się czy też nieobecność Boga”⁴⁰. Absolutna nicość (próżnia), czyste nic, boska nieobecność, otchłań nicości, miejsce, które Bóg pozostawił po tym, jak wycofał się ze świata, zniknięcie Boga — to tylko niektóre aspekty określające „teodyceę po-Shoa”. Mimo tajemniczej grozy próżni, pozostaje jednak nadal odczucie czegoś metafizycznie tajemniczego, wymownego i bliskiego, co można by intuicyjnie wyczuć jako „Inny” lub „tam”, cień nicości, który „ocienia anihilację tego, co zostało”⁴¹. W takiej przestrzeni dzieło sztuki (poemat) staje się jedynie „śladem utraty”⁴², p a m i ę c i ą po zniknięciu lub wymarciu, „śladem tego, co nieuformowane, śladem niewinności, śladem źródła sztuki i żywym materiałem”⁴³.

W żydowskim myśleniu mistycznym owo „kurczenie się” Boga, który wycofuje się ze świata, nazywa Steiner miejscem „tehom”, czyli „otchłanią nicości”, jak w „teologii negatywnej”⁴⁴. W *Gramatykach tworzenia* Steinera czytamy:

³⁸ E. Weber, *Persecution in Lévinas's Otherwise than Being*, w: A.T. Peperzak (red.), *Ethics as First Philosophy*... , s. 72.

³⁹ G. Steiner, *Grammars of Creation*, Faber and Faber, London 2001, s. 3.

⁴⁰ Tamże, s. 21.

⁴¹ Tamże, s. 23.

⁴² Tamże, s. 27.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 21.

to, co znajduje się w teodycei po-Shoa doskonale pokazuje możliwość nieobecności, absencji Boga tak radykalnej, że aż „pożerającej”, wnikającej w samą siebie — jak wpychanie grawitacji w czarną dziurę — znaczenia, uprawomocnienie życia i świata. Pożerająca próżnia „unicestwia” tworzenie⁴⁵.

W takiej próżni język wyraża poprzez „gęstwinę burzowych metafor” (Celan, *Poems*, 263), staje się miejscem retorycznych zabaw i chwytów, lub środkiem, który „przekazuje *doxa* (opinię), [ale] nie *episteme* (prawdę)”⁴⁶. W poematach Celana prawda jest iluzją, której złudna natura, jak powiada Nietzsche, uległa zapomnieniu.

Poetyka Celana z jednej strony „wypowiada” metafizykę etyczną Lévinasa, dla którego fenomenologia Innego, etyka jako pierwsza filozofia, pozostawała niewyrażona, niereprezentowalna; z drugiej strony jednak jest także „retoryką ciszy”, bowiem dialog z bezimennym i ukrytym „Ty” jest apologią „liturgii gestów”. Poezja jest profetycznym, religijnym i filozoficznym głosem dialogu, który przedstawia spotkanie z Innym. Konkluzję tego dialogicznego myślenia w poezji celnie określa Felstiner: „Oczywiście żydowskość ma aspekt tematyczny. Ale myślę, że sam ten aspekt nie wystarcza, by określić to, co jest żydowskie. Żydowskość to także mówienie w trosce o duchowość”⁴⁷. Dialogiczne spotkanie z Innym jest intelektualną/estetyczną przygodą, która zakłada niepewność i poświęcenie (ofiary), samo-otwarcie i oddanie się Innemu, w trakcie którego przemienia się ono w odpowiedzialność. Podróż poety wokół „południka”, ulubionej metafory, staje się kompromisem dwóch postaw ruchu, greckiego i etycznego, odysei i abrahamiady, powrotu do siebie i powrotu do domu, ale także podróży bez powrotu, podróży do czegoś „tak niematerialnego, jak język”, do czegoś transcendentnego, do u-topii, nie-miejsca, albo „miejsca dla Ty”, gdzie poeta, wygnaniec z obcej ziemi, z Bukowiny, znajduje ślady swojej ojczyzny w Innych miejscach, w innym języku, w innych rejonach położonych wzdłuż tego samego południka.

Pamięć i myślenie

Jeśli analizować poezję Celana w kategoriach myślenia historycznego, koncepcji pamięci, przypominania, *anamnesis*, to warto odnieść się do słów Lyotarda w kontekście fenomenologii świadomości, gdzie czytamy, że fenomenologia „budzi ponownie’

⁴⁵ Tamże. Tłumaczenie z angielskiego wydania jest mojego autorstwa — E.B.

⁴⁶ P. de Man, *Allegories of Reading...*, s. 105.

⁴⁷ J. Felstiner, *Paul Celan...*, s. 267.

(używając terminu Merleau-Ponty'ego) wrażliwość i sentymenty uwikłanych aktywności świadomości i historii. Fenomenologia [...] jest *przypominaniem* — *anamnesis* subtelności w postępującej genezie konieczności i faktu, pasywną/aktywną syntezą i świadomością⁴⁸. To zakotwiczenie fenomenologii w świadomości implikuje „zanurzenie w historii lub w debacie historycznej”⁴⁹. Taka debata zawsze przywołuje *anamnesis*, to znaczy, jak mówi Lyotard, prze-myślenie, prze-frazowanie, ponowne opisanie i przy-pomnienie różnych faktów, by je ponownie umieścić w kontekście i przemyśleć w jakimś celu. Na początku *Mowy z Bremen* Celan potwierdza, jak bardzo jest świadomy wspomnianych etymologii: „Słowa 'denken' i 'danken', myśleć i dziękować, mają to samo zakorzenie w naszym języku. Idąc tym tropem dochodzimy do „gedenken”, „eingedenken sein”, „Andenken” i „Andacht”, wkraczając w pola semantyczne pamięci i poświęcenia. Pozwólcie mi podziękować”⁵⁰.

Celan dziękuje „stamtąd”, z pamiętnych miejsc „opowieści Chasydów”, z miejsca, gdzie książki i ludzie żyli w symbiozie, ale także ze źródła dźwięku nieogarniętego, którym jest poemat, „moment języka”, tak bardzo oczekiwanego przez poetę. Dla Celana poemat to także „podanie ręki”, gest elegancji i gościnności, który wpisany jest w myślenie. Barbara Skarga powiada, że „myśleć to znaczy podać komuś rękę. Myślmy, gdy kochamy i pragniemy poprosić o wybaczenie. To jest pierwszy stopień poddania się innemu, być może poświęcenie się innemu”⁵¹.

Pamięć u Celana posiada drzwi, które odkrywają „czarne otwarcie” wszystkiego, czyli spopielone ofiary ludzkości, ślady zbrodni wojennych (np. „tak wiele popiołu dla błogosławieństwa” *Poems*, s. 179). Symbolika „błogosławionych popiołów” implikuje odrodzenie, regenerację do nowego życia, re-kreację „nowego i czystego”, które jest źródłem inspiracji pochodzącej ze spopielenia i odtworzenia. W „szkielecie języka” („język połamany”, poćwiartowany), wypowiedzi skomponowane są z barokowych metafor, które konstruują grobowiec dla ofiar przemocy i wojny. Owe złożenia słowne zachowują p a m i ę ć o S h o a, która stanowi zawsze preludeum do „fugi śmierci”. Pamięć funkcjonuje jak ś w i a d e c t w o poety-ofiary, który zaświadcza o tym, co dzieje się „przed jego oczyma”⁵². W poetyckiej martyrologii pa-

⁴⁸ J.F. Lyotard, *Phenomenology*, przeł. B. Beakley, SUNY Press, New York, 1991, s. 2.

⁴⁹ Tamże, s. 43.

⁵⁰ P. Celan, *Collected Prose...*, s. 33.

⁵¹ B. Skarga, *Ślad i Obecność*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002, s. 130.

⁵² P. Ricoeur, *Imagination, Testimony and Trust*, w: P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, przeł. R. Czerny, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1970, s. 15–16.

mięć spełnia rolę terapeutyczną, gdy człowiek cierpiący pragnie opowiedzieć traumatyczne wydarzenie, by uzyskać intelektualne zadośćuczynienie. Poeta „wypowiada prawdę, gdy mówi poprzez cienie”, poprzez opór słów wskazuje, że język przejawia tendencje do zamknięcia. Poezja „po Shoa” to swoisty hymn wyśpiewany ciszą, to „fuga śmierci”, która mimo nazwy nie jest ucieczką (fuga pochodzi od słowa łacińskiego *fugire*, uciekać) i przemilczeniem, ale zmaganiem się z językiem, który został zraniony i zniszczony, a jednak przetrwał dzięki sile „metaforycznej wytrwałości”. Język poezji *po Shoa* stał się hologramem, który zapisuje wielogłosowe przesłanie poety, jest pieczęcią pamięci, rejestruje, utrwala, i zabezpiecza prawdę historii, ale jest także stygmatem wielkiego ludzkiego cierpienia.