

# O rzeczach, które wspierają pamięć

Wybrałam jedną z wielu możliwości przyjrzenia się sposobom istnienia rzeczy wspierających pamięć Zagłady w poezji Tadeusza Różewicza. Przedmiotem moich analiz są dwa wiersze: *Warkoczyk*, opublikowany w „Odrodzeniu” w 1949 roku<sup>1</sup>, a następnie zamieszczony w tomie *Pięć poematów*, oraz *nożyk profesora*, wydany w roku 2001. Wybrałam je nie tylko dlatego, że odwołują się do Holokaustu i zwracają już w tytule uwagę na rzeczy, które „zrodziły się” w przestrzeni obozu koncentracyjnego, ale także z tego powodu, że pozostają ze sobą w jakiejś szczególnej więzi. *Warkoczyk* niejako otwiera refleksję nad rzeczą „stamtąd”, zaś *nożyk profesora* ją pogłębia i rozbudowuje zgodnie z rytmem poezji Różewicza, która pozostaje w ciągłym ruchu i otwarciu.

*Warkoczyk* z Różewiczowskiego wiersza stał się rzeczą, gdy jako fragment, część ludzkiego ciała został odcięty, gdy utracił możliwość rośnięcia i ostatecznie przemienił się w muzealny rekwizyt przechowywany w zamkniętej skrzyni-gablocie w Muzeum w Oświęcimiu. Tak Różewicz przedstawił jego byt włącznie z miejscem, które mu przypisał<sup>2</sup>. *Nożyk* został zrobiony w obozie koncentracyjnym, należał do przyjaciela poety, profesora Mieczysława Porębskiego, i stał się przedmiotem, który nawet gdy utracił swą pierwotną, obozową funkcję, nie przestał być dla właściciela „rzeczą pod ręką”<sup>3</sup>. Nadto, będąc własnością ocalonego, nigdy, w przeciwieństwie do włosów, szpilek, kościanych grzebieni, butów, okularów czy misek, nie był rekwizytem przestrzeni muzealnej.

---

\* Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Historii Literatury do 1918 roku.

<sup>1</sup> *Warkoczyk*, podobnie jak *Rzeź chłopców*, opatrzony został datą 1948 w wydaniu utworów zebranych. Zob. T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 1, Wrocław 2005, s. 246–247.

<sup>2</sup> Pierwszą stałą wystawę utworzono na terenie byłego obozu Auschwitz I w 1947 roku. W 1955 r. zastąpiła ją nowa, która z pewnymi zmianami istnieje do dnia dzisiejszego.

<sup>3</sup> O relacji między człowiekiem i rzeczą w ujęciu Martina Heideggera pisze Hanna Burzyńska-Garewicz w książce *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 98–99.

Primo Levi opowiadał we wspomnieniach *Czy to jest człowiek*: „zabrano nam nawet włosy”<sup>4</sup>, zaś o zrabowanych przedmiotach napisał, że „są częścią nas samych niemal w tym samym stopniu, co nasze ciało”<sup>5</sup>. W rozpoznaniu ocalonego człowiek pozostawał więc w istotnych relacjach z rzeczami. I właśnie sposób uchwycenia w słowie tej relacji, która na dodatek może wspierać pamięć, jest przedmiotem mojego zainteresowania.

Różewicz w *Warkoczyku* po raz pierwszy mówił wprost o obozie i Zagładzie<sup>6</sup>. Wskazując rok (1948) oraz miejsce (Muzeum – Oświęcim) naznaczył wyraźny początek refleksji „ja” nad Szoa. Wiersz – jak się wydaje – powstał pod wpływem doświadczenia miejsca, w tym zetknięcia się z rzeczami pochodzącymi z obozu w Auschwitz w dopiero co utworzonym Muzeum w Oświęcimiu. Z kolei *nożyk profesora* wpisany został w dalszy ciąg tej refleksji, niedającej się zamknąć, choć naznaczonej już „rdzewieniem” pamięci. Poeta, ujawniając czas pracy nad poematem zamykający się w latach 1950–2001, przypominał, że temat Zagłady obecny był w jego twórczości od dawna.

Wiadomo, że Różewicz od początku poszukiwał języka najodpowiedniejszego dla wyrażenia doświadczenia wojny. Nigdy też owych działań nie zaprzestał, łącząc je z ważnym zadaniem poezji – wspierania pamięci o Zagładzie. Deklaracja z *nożyka profesora*: „przerzucam / most / który łączy przeszłość / z przyszłością”<sup>7</sup>, jeszcze raz jasno to potwierdza. Można powiedzieć, że poeta posłużył się Lyotardowską formułą „przepisywania”<sup>8</sup>, bowiem już w *Warkoczyku* wpisywał mówiące „ja” w los ocalonego z Zagłady. Przypominę, że w pierwszej strofie wiersza odkrywał jego zakorzenie w obozie, przypisując mu rolę świadka-sprawozdawcy:

Kiedy już wszystkie kobiety  
z transportu ogolono  
czterech robotników miotłami  
zrobionymi z lipy zamiatało  
i gromadziło włosy<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Kazimierz Smoleń pisze: „Armia radziecka oswobodzając obóz znalazła w magazynach około 7000 kg włosów zapakowanych w papierowe worki (średnia waga każdego – ok. 25 kg). Była to tylko resztką włosów, których władze obozowe nie zdążyły wysłać do przeróbki w zakładach położonych na terenie Bawarii (firma Alex Zink). Włosy sprzedawano po 50 fenigów za 1 kilogram” (K. Smoleń, *Oświęcim 1940–1945. Przewodnik po muzeum*, Katowice 1985, s. 32).

<sup>5</sup> P. Levi, *Czy to jest człowiek*, przekł. H. Wiśniowska, Kraków 1978, s. 23.

<sup>6</sup> *Warkoczyk* był wielokrotnie interpretowany. Zob. B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1978, s. 217–221; E. Czaplejewicz, *Między poezją homofoniczną a polifoniczną*, [w:] tenże, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981, s. 225–238; A. Gancarczyk, *Analiza i interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza „Warkoczyk”*, „Polonistyka” 1990, nr 2/3, s. 109–115; J. Osborne, *Tadeusz Różewicz: „Warkoczyk”*, przekł. J. Jastrzębski, „Odra” 1994, nr 5, s. 45–48; D. Szczukowski, *Zagłada a doświadczenie literatury*, [w:] tenże, *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008, s. 147–148.

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty z *nożyka profesora* pochodzą z wydania: T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 5–27.

<sup>8</sup> A. Ubortowska, *Tożsamość jako ślad kryptograficzny (Holokaust w późnych poematach Tadeusza Różewicza)*, [w:] tenże, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, s. 126–127.

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty z *Warkoczyka* według wydania: T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja...*, t. 1, s. 246.

Odkrycie Arkadiusza Morawca, że strofa ta jest kryptocytatem z autentycznej relacji Rudolfa Redera z obozu Zagłady w Bełżcu<sup>10</sup>, zwraca uwagę na rolę, jaką intencjonalnie przypisywał Różewicz relacjonującemu „ja”, którego tożsamość skrywał w wierszu. Wykorzystana poetyka fragmentaryczności, odsłaniająca w dwóch kolejnych strofach obrazy osadzone w odmiennym czasie, nie pozwala na jasną odpowiedź, kto w wierszu zdaje sprawozdanie z obozowego zdarzenia wpisanego w czas wojny, ani też jaki jest związek owego relacjonującego z „ja”, które z kolei w czasie terażniejszym ogląda „włosy uduszonych” w muzealnych gablotach. Dookreślając datę i miejsce zdarzenia, Różewicz z jednej strony wskazywał na autobiograficzną przestrzeń doświadczenia, z drugiej zaś ukrywał fakt, że posłużył się autentyczną relacją Rudolfa Redera. Poetyka collage’owa wsparła tu – jak się wydaje – zakamuflowany projekt. Poeta bowiem wykorzystał w *Warkoczyku* konstrukcję rozdwojonego „ja” w bardzo określonym celu. Rzeczowość i chłód narracji, zapożyczone z doświadczenia i słów Rudolfa Redera – ocalonego, wpisał w wypowiedź „ja” zwiedzającego muzeum: „pod czystymi szybami / leżą sztywne włosy uduszonych / w komorach gazowych”. Zaznaczając zaś wyraźne pokrewieństwo języka, jakby zaświadczał o tożsamości „ja” zwiedzającego muzeum z „ja” ocalonym z Zagłady. Na tej podstawie można uznać, że *Warkoczyk* był jedną z wczesnych prób odkrywania tożsamości Różewiczowskiego „ja”.

Powracając do losu ocalonego z Zagłady w *nożyku profesora*, Różewicz zamiast kryptocytatu posłużył się kryptogramem. Rozsnuł liryczną opowieść, w której poetycka wyobraźnia pozwoliła mu zainscenizować spotkanie Róży z Radomska – „persony lirycznej” ze słynnego wiersza – z poetą, który wdarł się do tekstu. Aleksandra Ubertowska zasugerowała, że scena ta doprowadziła do przekroczenia granicy ontologicznej pomiędzy sztuką a życiem, zaś przyczyny tego przekroczenia wiązały się z kolejną próbą odkrycia tożsamości sylleptycznego „ja”<sup>11</sup>:

Ten nowy sens mieści się w samym rozsunięciu, relacji między starym i nowym tekstem, a także między historią i warunkami, w jakich odbywała się recepcja obydwu wierszy. Okaze się wówczas, że imię Róży (żydowskiej dziewczyny) jest zdeformowanym, niepełnym anagramem, czy może raczej kryptogramem nazwiska Różewicza. Liryczna scena w pociągu nosiła by

<sup>10</sup> A. Morawiec swe odkrycie przedstawił w referacie *Tadeusza Różewicza wycieczka do muzeum* na sesji „Czytanie Różewicza” w Radomsku w październiku 2012 roku. Udowodnił, że pierwszych pięć wersów stanowi niemal dokładny (poeta pominął tylko jedno słowo „wszystkie”, jedno zaś zmodyfikował: „zmiatało” zastąpił przez „zamiatało”), tyle że przepisany na wersy cytat z zeznania Rudolfa Redera, który od sierpnia do listopada 1942 roku był więźniem obsługi obozu w Bełżcu, zmuszanym do usuwania zwłok z komór gazowych i ich grzebania w zbiorowych mogiłach. Jego zeznanie zostało opublikowane w 1946 roku w książce sygnowanej jego nazwiskiem, zatytułowanej *Bełżec* (1946). Autor szkicu odsłonił również, że w *Rzezi chłopców, W najpiękniejszym mieście świata* (1960) oraz *Pałapce* Różewicz odwoływał się do zeznań i cytował Rudolfa Redera. Jego zeznania – w przekonaniu Morawca – były tekstem formującym wyobraźnię poety.

<sup>11</sup> Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 109.

więc znamiona traumatycznego spotkania z wewnątrztekstowym *alter ego* i zarazem konfrontacji z niespełnionym wariantem własnego losu<sup>12</sup>.

Różewicz, posługując się kryptogramem i wpisując „ja” w los ocalonego z Zagłady, odkrywał w *nożyku profesora* własną tożsamość. Tego rodzaju próby podejmował od dawna, tyle że podlegały one większej – można by rzec – skrytości. Zaś odwołanie do *nożyka profesora* tym mocniej przekonuje, że już w *Warkoczyku*, podobnie jak w *Ocalonym*, ponawiał poeta próbę określenia własnej tożsamości. Dlatego można mówić o ukrytej i głębokiej więzi *Warkoczyka* z *nożykiem profesora*, zwłaszcza że miała ona również wpływ na rozwój i przemianę relacji owego „ja” z rzeczą pochodzącą stamtąd.

Wracam do *Warkoczyka*. Mówienie o Zagładzie w latach czterdziestych, na dodatek językiem poezji, było trudnym zadaniem, tym bardziej, że Różewicz nie występował, jak choćby Levi, w roli świadka. Może właśnie dlatego „ja” świadczące ze strofy pierwszej zespałał w wierszu z „ja” wspierającym pamięć o Zagładzie przez wędrówkę po muzealnej przestrzeni. Wydaje się, że *Warkoczyk* oraz *Rzeź chłopców*, które poeta umieścił obok siebie w tomie *Pięć poematów*, w jakiejś mierze odsłaniały Różewiczowski projekt wzmocnienia pamięci. Służyły temu rzeczy-ślady przekształcane w poetycki obraz, jak w *Warkoczyku*, oraz tworzenie poetyckich figur, które stawały się śladami, jak w *Rzezi chłopców*. Różewicz, opatrując oba wiersze datą i przywołaniem przestrzeni, wskazywał wówczas jakby dwie poetyckie drogi bycia wobec Zagłady<sup>13</sup>. Jedną opierał na reportażowej konkretności poświadczającej autentyczność doświadczenia wpisanego w liryczną narrację, drugą zaś kierował ku destrukcji symbolicznego języka.

Interesuje mnie wersja z *Warkoczyka*<sup>14</sup>. Poeta rozsunął w tym wierszu dwie historie. „Zamiatane przez robotników włosy” miały animować obraz przywiezionych do obozu kobiet i tam strzyżonych, podczas gdy włosy umieszczone w gablotach ewokowały już inną wizję – te włosy zostały bowiem obcięte kobietom zamordowanym w komorach gazowych<sup>15</sup>. Beznamiętny chłód widzącego i rejestrującego eksponaty muzealne wzmocniła sterylność szyb, przez które eksponaty były oglądane w muzeum. „Czystość” szkła odbiegała od potocznego doświadczenia bohatera wierszy Różewicza z powojennych tomów, który zanurzony w codzienności i potoczności życia przyglądał się światu przez „brudne” szyby<sup>16</sup>. W *Warkoczyku* Różewicz przyjął inną strategię. Z jednej strony ascetyczność słowa została

<sup>12</sup> A. Ubertowska, dz. cyt., s. 138–139.

<sup>13</sup> Jedną z pierwszych znaczących prób opisu zmagania się Różewicza z tematem Zagłady podjął Tomasz Żukowski w artykule *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000, s. 141–165.

<sup>14</sup> Mierzył się z nim nie tylko w liryce. Kolejną próbę podjął w prozie – w *Wycieczce do muzeum*.

<sup>15</sup> Obcięte włosy uduszonych były czyszczone chlorkiem amonu. Zob. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przekł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 23.

<sup>16</sup> R. Nycz, *Tadeusza Różewicza tajemnica okaleczonej pamięci*, [w:] tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 188–189; J. Wiśniewski, *W poczekalni*, [w:] *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*, red. J. Brzozowski, J. Poradecki, Łódź 1993, s. 104–117.

wzmocniona przez nieskazitelną czystość powierzchni, pozwalającej przyglądać się rzeczom-śladom Zagłady. Z drugiej strony bariera szyb, pomimo przezroczystości, uzmysławiała nieprzenikalność doświadczenia, którego znakami były muzealne eksponaty. Spośród wielu zgromadzonych w muzeum przedmiotów: okularów, protez, walizek, misek, zabawek, ubrań, „ja” Różewiczowskie wybrało najdramatyczniejsze ze śladów – włosy ze szpilkami i kościanymi grzebieniami. Dociekało ono również istoty tego, co zobaczyło. Eksponując martwość włosów-rzeczy, których: „nie rozdziela [...] wiatr / nie dotyka [...] dłoń / ani deszcz”, odsłaniało różnicę między istnieniem a jego śladem. Z tego powodu narracja-reportaż utrzymana w tonacji beznamietnej opowieści z dwóch pierwszych strof musiała się załamać w trzeciej. Różewicz odrzucił w niej bowiem język uczestnika-świadka. Seweryna Wysłouch i Bożena Chrzastowska strofę z anaforycznie rozpoczynającymi się wersami nazwały lamentem nad losem kobiet<sup>17</sup>. Eugeniusz Czaplejewicz pisał zaś o pieśni-płaczu, pieśni-trenie, pieśni-elegii<sup>18</sup>. Poeta w dociekaniu istoty śladów zdecydowanie sięgnął po język zakorzeniony w tradycji. Tym bardziej, że konstrukcję *Warkoczyka* silnie wsparł na metonimii. „Kłębiące się włosy uduszonych” zastąpić miały obraz ludzi umierających w komorze gazowej<sup>19</sup>. By ów związek mocno uchwycić, warto odwołać się do relacji tych, którzy przenosili ciała z komór gazowych do krematoriów. W opowieściach tych powraca obraz splecionych, niedających się oddzielić ciał<sup>20</sup>. Także epitet „sztywne”, odnoszący się w wierszu do włosów, przywołuje na myśl martwość ciał. Metonimia uzmysławia tę zależność, pozwalając nadto wyeksponować brak ciała, o którym nie mówi się wprost, bo go już nie ma. Krytycy zwracali uwagę, że te dwa obrazy w wierszu przypisane dwóm kolejnym, sąsiadującym ze sobą strofom stworzyły fragmentaryczną kompozycję, w której doświadczenie cierpienia i sama śmierć pozostały poza sferą przedstawienia – poza obrazem. Opowieść pozabawiona została w wierszu istotnego środka. Zachowała się tylko klamra: formuła początku – kryptocytat-reportaż – oraz koniec, który tworzy obraz zaaranżowany według muzealnej poetyki. To, co najważniejsze, znalazło się poza sferą wyrażenia. W późniejszym opowiadaniu *Wycieczka do muzeum* „ja” narratorskie mówi wprost o cierpieniu, „którego już nie ma w muzeum”<sup>21</sup>, są jedynie rzeczy-ślady.

Bolesna konkretność obrazów została jednak aż dwukrotnie przełamana w wierszu. Po raz pierwszy w anaforycznej strofie o elegijnym zabarwieniu, po raz drugi zaś w ostatniej – przez użycie kontrastowej tonacji. Najpierw wśród „kłębiących się włosów” oko oglądającego odnalazło „szary warkoczyk”. „Ja” wydostało go z masy włosów, ubrało we wstążeczkę, wreszcie zindywidualizowało przez peryfrazę. Warkoczyk stał się „mysim ogonkiem”. Zdrobnienie i peryfrazę kontrapunktowo wprowadziły do wiersza

<sup>17</sup> B. Chrzastowska, S. Wysłouch, dz. cyt., s. 220.

<sup>18</sup> E. Czaplejewicz, dz. cyt., s. 232.

<sup>19</sup> John Osborne sugeruje, że wyraz „kłębiące” dotyczy gazu: „metafora odnosząca się do zmagazynowanych włosów ofiar ewokuje obraz chmury (włosy «kłębią się»), a tym samym przywodzi na myśl cyklon B, gaz, którym ci ludzie zostali otruci” (J. Osborne, dz. cyt., s. 48).

<sup>20</sup> Primo Levi pisze o „kłębowisku ciał” w książce *Pogrążeni i ocaleni*, Kraków 2007, s. 63.

<sup>21</sup> T. Różewicz, *Wycieczka do muzeum*, [w:] tenże, *Utwory zebrane. Proza*, t. 1, Wrocław 2003, s. 174.

emocjonalny ton. „Wstążeczka” wywoływała czułość mocniej niż przywoływane szpilki i grzebienie „we włosach uduszonych”. Peryfraza – „mysi ogonek” – zwiłokrotniła ją, przypominając „czułość” z wiersza Norwida wywołaną „zawiązką z włosów blond”<sup>22</sup>. Różewicz, przedstawiając doświadczenie „ja” w zetknięciu z rzeczami z obozu koncentracyjnego, próbował ów ślad-warkoczyk wyzwolić z zamkniętej przestrzeni gabloty i ożywić przez „wrzucenie” w codzienność. Odwołanie do potocznej sytuacji skruszyć miało zarówno barierę szyb, jak i kontrapunktowo skierować uwagę ku życiu. Zderzenie rzeczy-warkoczyka (jako „mysiego ogonka”), umieszczonego w gablocie, z projekcją poetyckiego obrazu wykorzystującego drobny gest-ruch pociągnięcia za warkoczyk wzmocniło siłę wyrazu. Różewicz próbował w ten sposób konfrontować pamięć o doświadczeniu Zagłady wywołaną materialnymi jej śladami z tym, co potoczne, pozbawione patosu, a zakorzenione bez reszty w życiu. To był jeden z jego sposobów na „dotykanie” w poezji tego, co niewyraźalne. Świadczy o tym wykorzystana w wierszu poetyka kontrastowego porządku dwóch obrazów nieprzystających do siebie: warkoczyka „widzianego” w muzealnej gablocie oraz przywoływanego w wyobraźni „mysiego ogonka”, za który pociągają niegrzeczni chłopcy. Tradycyjne środki stylistyczne wspierające wypowiedź poety – metonimia i anafora – zostały dodatkowo wzmocnione przez zatarcie granicy między niemożnością opowiedzenia o cierpieniu i śmierci w obozie zagłady a dojmującą, niezniszczalną pamięcią o życiu. Ponadto, przedstawiona w wierszu wersja indywidualizacji rzeczy-ślada wspierała przekonanie poety, że pisanie o śmierci milionów, o śmierci totalnej nie jest możliwe (poeta potwierdzał to przekonanie także w *nożyku profesora*). Konsekwencją indywidualizacji postaci bez ciała, po której pozostał jedynie „mysi ogonek ze wstążeczką”, było jednak usunięcie w cień śmierci innych<sup>23</sup>.

Różewicz, podejmując się roli wspierania pamięci o Szoa, wykorzystał w wierszu poetykę muzealnej aranżacji. Spośród niezindywidualizowanej masy „kłębiących się” włosów – niczym muzealnik, który ze zgromadzonych po ofiarach Holokaustu przedmiotach wydzielał parę butów, okulary, miskę, by zaakcentować pojedynczość każdej z nich – on-poeta wybrał warkoczyk<sup>24</sup>. I przedstawił krótką opowieść – mikrohistorię. Poetyckie działanie potraktować można jako zapis „bezpośredniego” kontaktu z przeszłością poprzez bycie w przestrzeni dawnego obozu koncentracyjnego. Kolejne strofy wiersza odsłaniają stopnie owego zbliżenia: obserwację, wrażenie, doznanie. Można to wyrazić jeszcze zobaczyć, jeśli porówna się *Warkoczyk* z *Wycieczką do*

<sup>22</sup> Mam na myśli wiersz Cypriana Kamila Norwida *Czułość*, którym Różewicz zachwycał się wielokrotnie.

<sup>23</sup> O indywidualizacji przedmiotów pochodzących z Zagłady i ich tekstualizacji pisze Bożena Shallcross: „Charakterystycznym sposobem reindywidualizacji jest wysunięcie na pierwszy plan rzeczy wybranej z zespołu przedmiotów ucharakteryzowanych w przestrzeni muzealnej jako góra rupieci, której zadaniem jest sprowokowanie do refleksji” (B. Shallcross, *Rzeczy i zagłada*, Kraków 2010, s. 176).

<sup>24</sup> Tamże, s. 53. Shallcross zwraca też uwagę, że wyjątkowo często sięgano po metonimię, by przewyciężyć, rozproszyć anonimowość przedmiotów pochodzących z obozu. Różewicz wykorzystał metonimię w tym samym celu. W *Warkoczyku* nie odnalazł nowego języka, by mówić o Zagładzie. Przejął najpopularniejszy z tropów.

*muzeum*. Różewicz w opowiadaniu odkrywał dramatyczną nieprzystawalność tego, co zobaczone i usłyszane oraz przeżyte przez kontakt z miejscem i jego historią – obozem zagłady przemienionym w muzeum<sup>25</sup>. Tymczasem historia z wiersza na tle narracji o byciu w muzeum odkrywa możliwość intymnego kontaktu z przeszłością przez zaangażowanie emocji<sup>26</sup>. Stało się to w *Warkoczyku* dzięki wpisaniu rzeczy-ślądu w poetycki obraz. Zastanawiające, że w *Wycieczce do muzeum* Różewicz odrzucił taką możliwość. W prozie opowiedział się mocniej za niewyraźnością, którą wspierał przekonaniem o niemożności kontaktu z przeszłością w przestrzeni muzeum.

Poeta w brudnopisie *nożyka profesora* wskazał rok 1950 jako początek jego kształtowania, czyli kilka lat przed powstaniem *Warkoczyka*. Jednak wydał poemat dopiero w 2001 roku. Odnowił w nim podjęty w przeszłości obowiązek wzmacniania pamięci. Jak dawniej, znów wskazywał rzeczy-ślady Zagłady, przypominając, że doświadczenie Szosa zaczynało się w kolejowych wagonach. Tym razem odnajdywał je w przestrzeni otwartej, wskazując na tory kolejowe i pociągi. Ów produkt nowoczesnej cywilizacji zyskał w świecie poematu wyjątkowy status: stał się figurą śladu Holokaustu, podobnie jak wcześniej warkoczyk<sup>27</sup>. Poeta w jakiejś mierze umuzealniał wagon, wyróżnił go z masy rzeczy świata i nadał dodatkowe, wykraczające poza potoczność, sensy:

pociągi towarowe  
 wagony bydłące  
 koloru wątroby i krwi  
 długie „składy”  
 naładowane banalnym Złem  
 banalnym strachem  
 rozpaczą  
 banalnymi dziećmi kobietami  
 dziewczętami  
 w samej wiośnie życia.

<sup>25</sup> W opowiadaniu *Wycieczka do muzeum*, powstałym w roku 1959 lub 1961 (datowanie różni się w poszczególnych wydaniach), Różewicz odsłaniał problem niewyraźności doświadczenia Zagłady w przestrzeni muzealnej. Odkrywał, że także obecność w byłym miejscu zagłady nie daje możliwości „dotknięcia” tego doświadczenia. Warto przypomnieć, że mniej więcej w tym samym czasie (1958) odrzucono nowoczesny projekt pomnika ofiar w Oświęcimiu autorstwa Oskara Hansena, który proponował przeprowadzić asfaltową drogę, nie naruszając ogrodzonego drutem kolczastym obszaru obozu. Droga miała być jedyną przestrzenią, po której mogliby się poruszać zwiedzający; sam obóz pozostawałby niedostępny. W ten sposób Hansen w pionierski sposób przedstawiał problem nieprzedstawialności Holokaustu. Tworząc przestrzenny dystans, niepozwalający na zbliżenie i „muzealne” oglądanie, architekt próbował uczynić doznanie-przeżycie samego faktu niedostępności najważniejszym doświadczeniem „zwiedzającego”. Zaproponowana przez niego formuła mogła stać się także źródłem inspiracji dla innych muzealnych projektów. Hansen przywiązywał bowiem wagę do doświadczenia doznania. Tego typu podejście można odnaleźć w poglądach Franklina Ankersmita, zwłaszcza w jego rozważaniach na temat „doznania historycznego” rozumianego jako intymny kontakt człowieka z rzeczywistością (przeszłością). Zob. F.R. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przekł. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1-2, s. 81-84.

<sup>26</sup> O rozważaniach Ankersmita na temat „doznania historycznego” pisała Ewa Domańska w studium *Mikrohistorie*, Poznań 1999, s. 107-120.

<sup>27</sup> Interesuje mnie tylko jeden z wielu obrazów pociągu w *nożyku profesora*. O ich wielości i wieloznaczności pisała Aleksandra Ubertowska (dz. cyt., s. 134, 136).

Liryczna opowieść o podróży została spuentowana poza słowem. Z tyłu okładki poeta umieścił zdjęcie pomnika ofiar Holokaustu w Yad Vashem – wagonu, którego pomnikowa aranżacja wstrząsa dramatyzmem. Różewicz zapisał to wrażenie:

kamienny pociąg  
stoi  
nad otchłanią  
jeśli go ożywią krzyki  
nienawiści  
rasistów nacjonalistów  
fundamentalistów  
runie jak lawina  
na ludzkość  
nie na „ludzkość”!  
  
na człowieka

Doświadczenie wyniesione z Yad Vashem miało – jak sądzę – wpływ na Różewiczowską poetykę wobec rzeczy stamtąd. Wydaje się, że poeta zatrzymał uwagę na tej właśnie pomnikowej aranżacji, ponieważ posłużono się w niej autentycznym wagonem kolejowym, którym przewożone były ofiary do obozu koncentracyjnego. Pomnik-dzieło sztuki stworzono z autentycznej rzeczy-śladu. Można więc sądzić, że Różewicz nie tylko zaakceptował taką formułę sztuki pamięci, ale i odnalazł drogę, by – przez szczególne połączenie autentyku-śladu z poetycką aranżacją – wspierać ją. Taką właśnie rolę nadał w poemacie również nożykowi<sup>28</sup>. Jego fotografia współtworzy kompozycyjną klamrę ze zdjęciem pomnika z Yad Vashem. Różewicz w ten sposób formował ramy dla sztuki pamięci: od drobiazgu powiązanego z indywidualnym losem do wagonu – symbolu losu zbiorowego. Tym samym odwołał się do Proustowskiej tradycji literackiej – ostentacyjnie wspierał pamięć na rzeczach<sup>29</sup>. One też stały się fundamentem poetyckiego obrazu, choć w jego sztuce, podobnie jak w przywołanym pomniku z Yad Vashem, zachowały autonomię rzeczy-śladu.

Niewątpliwie wtargnięcie sylleptycznego „ja” do tekstu, będące przekroczeniem granicy między sztuką a życiem, w *nożyku profesora* zadecydowało również o odmiennym niż w *Warkoczyku* sposobie przedstawiania. Tytułowy nożyk stał się co prawda bohaterem tekstu, jak wcześniej warkoczyk, ale o jego sposobie istnienia przesądziła tym razem odmienna strategia poetycka. Tak jak Różewicz wdarł się do poematu, przekraczając

---

<sup>28</sup> Przemysław Czapliński zwracał uwagę na szczególne zainteresowanie rzeczą w literaturze lat dziewięćdziesiątych, choć nie łączył go ze zwrotem ku rzeczom w nowej humanistyce, zwłaszcza w antropologii. Zob.: P. Czapliński, *Rzecz w literaturze: wyzwanie mimetyczne*, [w:] tenże, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 80-125.

<sup>29</sup> Aleksandra Ubertowska słusznie zauważyła, że poeta w traktowaniu rzeczy odwołał się do tego klasycznego tropu. Pisała: „pamięć u Różewicza zaczyna się o przedmiot” (A. Ubertowska, dz. cyt., s. 136).



granicę między sztuką a życiem, tak nożyk pozostał materialnym śladem, poddanym w minimalnym stopniu poetyckiej obróbce. Różewicz nie przekształcał, jak dawniej, rzeczy-śladu w poetycki obraz, odrzucił metoni-  
mię, wykluczył metaforę. Zastąpił ją konwencjonalny opis<sup>30</sup>, wspierany  
wypowiedziami-cytatami Mieczysława Porębskiego. Jednocześnie poeta  
jakby powracał do *Warkoczyka* z 1948 roku, by znów, tym razem w od-  
miennej przestrzeni, okolicznościach i czasie, przyjrzeć się rzeczy stam-  
tąd. Inaczej niż dawniej ją rozpoznawał, bo też wpisana została w nowy  
kontekst, umieszczona poza przestrzenią muzealną – w miejscu o udo-  
mowionym statusie. Różewicz zaś odkrywał jej byt, by obdarzyć biografią.  
Tym samym przypisywał rzeczy funkcję równą postaci-osobie, nadając  
w poemacie status pełnoprawnego bohatera literackiego. Poeta, formu-  
lując pytania skierowane do przyjaciela, tworzył z nich zewnętrzną kon-  
strukcję biografii rzeczy:

skąd się nożyk wziął  
czy sam go zrobił  
czy znalazł  
czy ukradł  
czy wykopał z ziemi  
(epoka żelaza)  
czy spadł z nieba  
(cuda się przecież zdarzają)

Ostatecznie wyróżnił w niej dwa etapy: obozowy, kiedy Mieczysław  
Porębski nosił nożyk w „obrąbku pasiakowatego chałata”, i poobozowy,  
gdy nożyk niezmiennie trwał na biurku profesora. W poemacie biografią  
rządzi jednak poetyka fragmentu. Nie ma formuły początku, ale i więk-  
szość pytań, które zostały zadane i miały porządkować „życiorys” rzeczy,  
pozostała bez odpowiedzi. W zamian poeta przytoczył w poemacie frag-  
ment listu Porębskiego:

„myślałem jeszcze  
o tym moim nożu  
z obręczy od beczki.  
Nosilo go się w obrąbku  
pasiakowatego chałata,  
bo zabierali  
i mogło to drogo kosztować...”

<sup>30</sup> Opis rzeczy dobitnie uzmysławia charakter zastosowanej poetyki:

nożyk  
z kawałka obręczy  
z beczki piwa albo innej beczki  
ma rączkę  
tak zmyślnie  
wygięty

Poetyka niedopowiedzenia, przemilczenia, fragmentarycznie konstruowanej narracji podporządkowana została określonej roli. Różewicz tym razem nie zaangażował emocjonalnie czytelnika tak, jak uczynił to w *Warkoczyku*, raczej intrygował, zaciekawiał, niepokoił przez klimat tajemnicy, który zbudował wokół rzeczy powołanej do istnienia przez słowo. Wybierał epizody z jej życia. Niektóre z nich zostały opowiedziane poza przestrzenią poematu:

To jak byłem w tym... Gross Rosen, a później byłem w takim baucugu... to była taka Aussenkommando, która naprawiała tory. Jak alianci zbombardowali tory, to nasz pociąg tam jechał, no i wyprowadzaliśmy tę linię. Tam była różna zbieranina... Zaprzyjaźnił się ze mną taki jakiś kłusownik spod Sandomierza. Taki bardzo sprawny, umięjący sobie radzić. I on gdzieś tam, na jakimś rozbitym dworcu kolejowym znalazł jakiś ten... od beczki taką [...] obręcz. No i z tej obręczy zrobił nożyk, przy pomocy jakichś kamyków, czy cośmy tam mieli do dyspozycji..., a później, gdzieś zdobył scyzoryk, no i wtedy mi odstąpił tamten nożyk<sup>31</sup>.

Różewicz nie po raz pierwszy stworzył zawikłaną, wieloplanową przestrzeń tekstu, który ma nie tylko wersję brulionową, ale i oplatające go kłaczka<sup>32</sup>. Taką właśnie rolę spełnia zarejestrowana przez Andrzeja Sapiję rozmowa Tadeusza Różewicza z Mieczysławem Porębskim, zatytułowana *Jak powstał „nożyk profesora”* z 20 lipca 2000 roku. Jej zapis można potraktować jak obszerny przypis do poematu. W utrwalonej rozmowie została bowiem zapisana formuła początku biografii nożyka, którą poeta odrzucił na rzecz poetyki niedopowiedzenia. Tę rozmowę można by także czytać jako jedną z odnóg poematu. Tym bardziej, że *nożyk profesora*, przez założoną fragmentaryczność konstrukcji, otwierał się ku kolejnym rozmowom, ku tematom, które były wywołane, lecz nie zostały rozwinięte przez rozmówców.

Tymczasem Różewicz pisał o wielokrotnych spotkaniach z nożykiem; jakby mimo woli ujawniał jego moc, bo przecież zajmował jego uwagę i intrygował go przez lata<sup>33</sup>. Poeta zaś otworzył się, by wsłuchać się w nieożywiony byt, który przez przypadek został mu niejako dany do czytania.

<sup>31</sup> *Jak powstał „nożyk profesora”*, oprac. A. Sapija, T. Różewicz, [w:] *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem. Wbrew sobie*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 361.

<sup>32</sup> Przykładem formuły dzieła wielotworzywowego, będącego w ruchu była na przykład *Kartoteka*. Zaistniała nie tylko w wersjach uzupełnianych czy dekonstruowanych (*Kartoteka rozrzucona*), ale i w języku filmu. Zarejestrowano bowiem próby *Kartoteki* prowadzone przez Tadeusza Różewicza na scenie teatru wrocławskiego. Ponadto, powstał reportaż filmowy, zaś z zapisem filmowym korespondowały *Notatki z prób Kartoteki rozrzuconej* Marii Dębicz. Różewicz zbudował na kanwie dramatu nowy model dzieła ponowoczesnego. Jakby podobnie zaistniał *nożyk profesora*: w wersji ostatecznej i brulionowej; autor wsparł poemat fotografią oraz swoją rozmową z Porębskim zapisaną przez Andrzeja Sapiję, która mogłaby stać się częścią poematu.

<sup>33</sup> Różewicz w zarejestrowanej przez Sapiję rozmowie z Porębskim dociekał: „Bo ja mogłem ten nożyk zobaczyć pierwszy raz u ciebie gdzieś trzydzieści lat temu... czterdzieści nawet. Ja go zobaczyłem na stole w Akademii, jak żeście mieszkali... W Akademii w Warszawie”. Porębski odpowiedział: „To musiał być 53, 54 rok... Prawie pięćdziesiąt” (*Jak powstał „nożyk profesora”*..., s. 367).

Opowiedział więc historię przedzierania się do tajemnicy i poszukiwania odpowiedzi na pytanie, co łączy człowieka z nożykiem.

Wiemy z poematu, że podczas wizyt u Mieczysława Porębskiego poeta zawsze odnajdywał nożyk na biurku. Raz leżał „między Matejką i Rodakowskim”, „między Kantorem Jaremianką i Sternem”, „między kartkami papieru”, „między Aliną Szapocznikow / Brzozowskim [...] / i Nowosielskim”, „między referatami i fiskami”. Innym razem znajdował go między „książką o kubizmie i końcem krytyki”. W 1968 roku zaś leżał na gazetach rozrzuconych na biurku. Ta stała obecność przez dziesiątki lat ciągle w tym samym miejscu fascynowała poetę. Była niepodważalnym dowodem ukrytego znaczenia nożyka w biografii Mieczysława Porębskiego. Fascynowała również dlatego, że nożyk nie współgrał z innymi rzeczami znajdującymi się na biurku. Przeciwnie, przez swój wygląd i pochodzenie z „żelaznego wieku” ostentacyjnie manifestował obcość wśród rozłożonych na blacie reprodukcji polskiego malarstwa czy wiszących na ścianach obrazów Strumiłły, Nowosielskiego, Brzozowskiego. W żadnym razie nie przystawał do estetyki wnętrza. Zawsze też znajdował się „pomędzy”. Sztuka – jak wiadomo – była przedmiotem fascynacji i pasji Porębskiego. Jaką rolę odgrywał nożyk tak wyraziście estetycznie „inny” na biurku-miejscu? Czym był dla profesora? Różewicz stworzył sytuację napięcia, ponieważ przyglądanie się rzeczy, zastanawianie się nad nią, rozmowa o niej zostały niejako wrzucone w różne fragmenty poematu bez puenty czy klamry spinającej<sup>34</sup>. Zauważalny brak ciągłości w konstruowaniu biografii nożyka powiązany został jednak ze stałymi powrotami zainteresowania „ja”. Refleksje nad nożykiem poeta konfrontował z przedstawieniem banalnych sytuacji, choćby przygotowaniem śniadania i gotowaniem jajek na miękko albo spacerem na cmentarz do bliskich-umarłych, czy migawkami z roku 1968. Ostentacyjnie wpisał bycie rzeczy w codzienność i banalność, w upływający czas, namacalnie uchwytny przez zmieniający się pejzaż na biurku Porębskiego. Przez to rzecz stawała się materialnym świadkiem i współuczestnikiem jego życia – życiorys profesora spletał się z biografią rzeczy. Poeta ze szczątkowych opowieści ułożył jej biografię, jakby inspirował się praktykami współczesnych antropologów, choćby Igora Kopytoff<sup>35</sup>. Zamysł „życiorysu” dopełnił zdjęciem nożyka. Stało się ono, obok poematu, dokumentem jego rzeczywistego istnienia jako rzeczy-śladu poza fikcją poetycką

<sup>34</sup> Różewicz wzmacniał napięcie w poemacie nie tylko przez fragmentarycznie konstruowaną biografię nożyka, ale także przez wstrzymywanie i opóźnianie prezentacji samej rzeczy – bohatera poematu. Zob. A. Ubertowska, dz. cyt., s. 150-151.

<sup>35</sup> Kopytoff proponował podejście biograficzne, przekonany, że pracując nad biografią jakiejś rzeczy, można stawiać pytania podobne do tych, jakie stawiamy, pytając o życie ludzi, np. jak zmienia się wraz z wiekiem rzeczy jej użycie i co dzieje się z nią, kiedy przestaje być użyteczna. Wyodrębniał różne sfery rzeczy, np. zapewniające przetrwanie, budujące prestiż. Twierdził, że długoletni związek człowieka z rzeczą sprawia, iż staje się ona w pewnym sensie częścią osoby, a rozstanie z nią jest nie do pomyślenia. Mówił także o sakralizacji rzeczy, która staje się świętością. Wydaje się, że wszystkie te aspekty zostały wpisane w biografię nożyka, którą uformował Różewicz w poemacie. Zob. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przekł. E. Klekot, [w:] *Badania kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór i przedmowa M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 243-274.

czy przestrzenią muzealną. Fragmentaryczna biografia nożyka nie była jednak przez poetę porządkowana. Model rozrzuconej kartoteki został ponownie wyzyskany – tym razem wobec rzeczy. Dlatego w poemacie pozostała ona niedookreślona i tajemnicza, a poznanie rozbiło się – jakby powiedział Przemysław Czapliński<sup>36</sup> – o twarde jej brzegi. Różewicz ów klimat wzmocnił poetyką negacji:

ani to nóż do cięcia papieru  
ani do obierania (strugania) kartofli  
ani do ryby ani do mięsa

Charakterystyczna dla autora *Niepokoju* strategia stała się sygnałem niemożności uchwycenia istoty nożyka<sup>37</sup>, który dodatkowo wzbudzał niepokój podsycany nieoczywistą funkcją przedmiotu trwającego na biurku przez lata.

Czynność przyglądania się i zastanawiania nad ukrytymi aspektami istnienia nożyka w terażniejszości była jednocześnie próbą wydobycia go z milczenia przez opowieść o jego przeszłości. Różewicza zainteresowała relacja między człowiekiem a rzeczą w obozie zagłady. Niezwykłość tej relacji odzwierciedlało z jednej strony już samo zaistnienie nożyka i jego przechowywanie wbrew zakazom obozowym, gdyż posiadanie takiego przedmiotu mogło „drogo kosztować”. Z drugiej strony, fakt, że paradoksalnie warto było dla jego posiadania narażać życie. Wydaje się, że nożyk w obozie koncentracyjnym zyskiwał jakąś szczególną moc. Można by tu odwołać się do teorii daru Marcela Maussa, według której przedmiot dzieli pewne cechy człowieka i współtworzy związki międzyludzkie<sup>38</sup>. Różewicz pozwalał w taki sposób myśleć o nożyku, kiedy przypominał, że profesor w obozie: „Kroił dzielił chleb”. Czynność krojenia chleba w tamtej przestrzeni należała do wyjątkowych. Różewicz wzmocniał wrażenie przez sugestię, że profesor nie tylko kroił, ale i dzielił chleb. Co to właściwie miało znaczyć? Dzielił na kawałki dla samego siebie czy dzielił chleb z innymi? A jeśli tak, to tę z istoty archetypiczną czynność wpisywał w przestrzeń sakralną, czynił ewangeliczną. W świecie Różewiczowskim tworzył ją człowiek w relacji z nożykiem.

Więź człowieka z rzeczą w tamtym czasie i miejscu wykraczała poza codzienność, nie szło bowiem tylko o to, że nożyk był w czyimś posiadaniu, ani że spełniał, jak to rzecz, funkcje użytkowe<sup>39</sup>. Jej posiadanie, przechowywanie

<sup>36</sup> Zob. P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 227.

<sup>37</sup> Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przekł. E. Feliksiak, Warszawa 1978; T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

<sup>38</sup> M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Levi-Strauss, przekł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 1973, s. 221–302.

<sup>39</sup> Mieczysław Przybylski w przywoływanej rozmowie z Tadeuszem Różewiczem opowiadał, do czego był mu przydatny nożyk: „No więc on jeszcze o tyle był wygodny, że on miał zgiętą rączkę i można go było na kij nasadzić, ten nożyk i wtedy można było nad ogniskiem przypiec [...] kawałek chleba przydziałowego” (*Jak powstał „nożyk profesora”...*, s. 365).

wbrew wszelkim zakazom mogło być doświadczeniem wspierającym siłę przetrwania, budowaniem skrawka wolności. W takim planie nożyk miał moc performatywną; mógł, jak twierdzą antropolodzy, na przykład Bruno Latour<sup>40</sup> czy Alfred Gell, wywoływać pewne skutki w realnym świecie<sup>41</sup>. Ale to nie zostało w poemacie wypowiedziane. Mieczysław Porębski wyznał jedynie poecie, że nożyk „pełnił funkcje / nie tylko użytkowe, / ale znacznie bardziej złożone”.

Można by więc powiedzieć, że istota relacji człowieka z rzeczą nie została ani przez Różewicza, ani przez Porębskiego zwerbalizowana w poemacie. Czy przez samą „zamkniętość” rzeczy i niemożność dotarcia do jej znaczenia, czy też przez przynależność do sfery niewyraźnego, związanej z doświadczeniem Szosa? Ubertowska skłania się ku drugiemu stanowisku, przyznając, że:

[...] przedmiot jest głównym medium refleksji nad współczesnym sensem zagłady – jego umykanie w opisie, jego „dziwność”, status przedmiotu, który wykracza poza granicę naszej wyobraźni i niweczy próby mimetycznego przedstawienia [...] stają się alegorią nieprzedstawialności Holokaustu<sup>42</sup>.

Mam na ten temat inne zdanie. Uważam, podobnie jak Bożena Shallcross, autorka świetnej książki *Rzeczy i zagłada*, że właśnie rzeczy w szczególny sposób mogą wspierać możliwość głębszego dotarcia do doświadczenia przeszłości – Holokaustu<sup>43</sup>. Choćby przez pewność swojego istnienia, która przywraca literaturze realistyczną perspektywę<sup>44</sup>. Świetny przykład odkrycia niezwyklej roli rzeczy przez jej utekstowanie odnaleźć można w opowiadaniu *Człowiek z paczką* Tadeusza Borowskiego. Dlatego sądzę, że zwrot Różewicza ku rzeczom mógł być szansą wzmocnienia podmiotu, jak również drogą do przewyciężenia niemożności wyjścia poza wiedzę potoczną<sup>45</sup>. Tym bardziej, że strategia poetycka Różewicza oparta na fragmentaryczności, niedopowiedzeniu, milczeniu była od początku głównie odpowiedzią na doświadczenia nowoczesności, czyli rodziła się z niemożności dotarcia do istoty rzeczywistości (nie tylko obozowej) oraz z przeświadczenia, że tradycyjne poetyckie środki obrazowania zużyły

<sup>40</sup> B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora sieci*, wstęp K. Abriszewski, przekł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010, s. 89–122.

<sup>41</sup> Zob. E. Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, [w:] *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 112–113.

<sup>42</sup> A. Ubertowska, dz. cyt., s. 151.

<sup>43</sup> Bożena Shallcross pisze: „Na moje przekonanie o przedstawialności Zagłady miała duży wpływ lekcja przedmiotów i dany w nich jedyny w swoim rodzaju wgląd w to, co Realne. Nie sposób snuć refleksji o roli materialnych przedmiotów przy założeniu ich radykalnej nieprzedstawialności, tym bardziej, że jednym z moich wyjściowych celów jest wydestylowanie z Holokaustowej literatury podstawowych wzorców ich interpretacji” (B. Shallcross, dz. cyt., s. 24–25).

<sup>44</sup> Zob. P. Czaplinski, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych...*, s. 233.

<sup>45</sup> Odwołuję się do rozpoznania Andrzeja Zawadzkiego, który charakteryzuje postawę Różewicza jako słabą. Zob. A. Zawadzki, *Słabość i ślad w poezji Różewicza. „Słabnie poeta / obrazy tracą siłę”*. *Różewiczowska forma słaba*, [w:] tenże, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 295–304.

się. Wspieranie się na rzeczy czy tworzenie mikrohistorii<sup>46</sup> zamiast rozległych panoram, mogło być drogą prowadzącą do wzmocnienia postawy i myśli poety (które za Giannim Vattimo uznać należałoby za słabe<sup>47</sup>). Osłabienie języka, polegające na utracie wiary w możliwość dotarcia do sedna rzeczywistości, nie zostało jednak w *nożyku profesora* wzmocnione. W konsekwencji nie zatrzymało procesu „słabnięcia poety”, mimo że Różewiczowski zwrot ku rzeczom<sup>48</sup>, zainspirowany zapewne przez antropologów i ich koncepcje, mógł dowodzić potrzeby poszukiwania równowagi rozumianej jako przywrócenie słowom, przez zderzenie z rzeczą, zdolności referencjalnych. Szczególnie, że poeta zbudował nową, w porównaniu z *Warkoczykiem*, postawę wobec rzeczy pochodzącej stamtąd. W dociekaniu przeszłości odszedł od antropocentryzmu na rzecz równowagi pomiędzy człowiekiem a innymi bytami, w tym także rzeczami<sup>49</sup>. Nożyk został w poemacie potraktowany jako rzecz o osobnym i niedającym się zlekceważyć statusie. Nie ulega wątpliwości, że wystąpił w roli „innego”. Różewicz bowiem nieożywionemu bytowi przypisał nową jakość, odrzucając konwencjonalną epistemologię. Nożyk na pewno wspierał człowieka pamięć w poobozowym czasie, co potwierdza fakt, że znalazł miejsce pośród najważniejszych spraw i pasji Mieczysława Porębskiego, których symbolicznym miejscem było jego biurko. Jednak pozostając przez lata na biurku profesora, musiał wchodzić w jakieś z nim relacje. One właśnie nie zostały ani nazwane, ani określone. Poeta oplótł rzecz tajemnicą. Nie rozświetliło jej szczególne przeżycie, któremu na przykład Frank Ankersmit przypisał istotne znaczenie w doświadczeniu przeszłości. Sylleptyczne „ja” miało bezpośredni kontakt z rzeczą pochodzącą stamtąd: „Dziwny nożyk. Pomyślałem, wzięłem go do ręki pottrzymałem chwilę potem odłożyłem na miejsce”. Bliski kontakt, poza barierą szyb, również nie przyniósł poetyckiej rewelacji<sup>50</sup>. Różewicz nie odnalazł odpowiedzi na pytanie o sens, jaki nadawał nożyk życiu Mieczysława Porębskiego, będąc rzeczą stamtąd.

<sup>46</sup> Zamiast makrohistorii – mikrohistorie. One właśnie oferują możliwość głębszego dotarcia do istoty rzeczy. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie...*

<sup>47</sup> Dokładniej na ten temat zob. A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba...* (zwłaszcza dwie pierwsze części).

<sup>48</sup> E. Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce (Ku historii nieantropocentrycznej)*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2005, t. LXV, s. 7–23.

<sup>49</sup> *Taż*, *Ku historii nieantropocentrycznej...*, s. 104–107.

<sup>50</sup> Ewa Domańska, relacjonując poglądy Ankersmita, zwracała uwagę, że jest on w pełni świadomy, iż „próba rehabilitacji przez niego bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości może być oskarżana o naiwny empiryzm, jednak podkreśla, że całkowicie odrzuca pogląd, iż proste dane zmysłowe mogą dać nam dostęp do rzeczywistości. Zdaniem Ankersmita bezpośredni dostęp do rzeczywistości jest możliwy tylko w przypadku bardzo złożonych postrzeżeń, a owa złożoność stanowi warunek niezbędny bezpośredniego doświadczenia świata”. Percepcja dzieła sztuki stanowi według niego prototyp takiego kompleksowego doświadczenia (*taż*, *Mikrohistorie...*, s. 107–112). Wydaje się, że *Warkoczyk* – traktowany jako dzieło sztuki – w jakiejś mierze otwiera taką możliwość „bezpośredniego” doświadczenia przeszłości przez emocjonalne zaangażowanie czytelnika. *Nożyk profesora* – przeciwnie, choć w opowieści o nim, paradoksalnie, zwraca się uwagę na bezpośredni kontakt z rzeczą przez dotyk (bez bariery szyb), to jednak ani sylleptycznemu „ja”, ani tym bardziej czytelnikowi nie przynosi możliwości „bezpośredniego” – w rozumieniu Ankersmita – doświadczenia świata. Może właśnie dlatego, że nie udało się Różewiczowi stworzyć podstawy dla złożonych postrzeżeń? Zob. F.R. Ankersmit,

W dociekaniach o istocie relacji człowieka z rzeczą zatrzymał się, nie podjął szansy, która chyba tylko poecie mogła się nadarzyć. Dziwi to tym bardziej, że Porębski w poemacie nie uchylał się od rozmowy na ten temat, a Różewicz przecież, ujmując jego wypowiedź w cudzysłów, zaświadczał o jej autentyczności. Porębski – przypomnę – mówił wprost, że o tej szczególnej relacji z nożykiem „muszą jeszcze pogadać”. To chyba znaczy, że istniała szansa pełniejszej opowieści, może nawet kolejnej odnogi poematu w wersji podobnej do tej, jaką zarejestrował Sapija wraz z poetą. Jej powstanie nie będzie już jednak możliwe, Mieczysław Porębski zmarł we wrześniu 2012 roku. W tej sytuacji nasuwa się wniosek, że Różewicz nie przekroczył konwencjonalnej bariery w opowieści o relacji człowieka z rzeczą. Jego strategia poetycka zatrzymała się na jakoś już zużytej poetyce fragmentaryczności, podtrzymującej tajemniczość. Balansowanie na granicy między sztuką a życiem sprawiło zaś, że wątek nożyka w poemacie zaistniał w przestrzeni, którą można by nazwać „cytatem z rzeczywistości”. Być może posłużenie się tą formułą wynikało z niemożności odnalezienia języka, który pozwoliłby sięgnąć głębiej; nie pomógł tu także bezpośredni kontakt z rzeczą. Pozostała opowieść o spotkaniach z nożykiem, upamiętniająca jego istnienie w świecie. Być może tylko takie zadanie stawiał przed sobą poeta świadomy zagrożenia. Pisał w wersji drukowanej i w brulionie<sup>51</sup>: „Robigus pokrywa rdzą / i pożera powoli / żelazny nożyk”, „rdzewieje w ciszy”<sup>52</sup>.

Różewicz odsłonił w poemacie swoją bezradność wobec nieożywionego bytu – nożyka. Nie wynikała ona tylko z faktu, że przedmiotem poznania stała się rzecz stamtąd, ale – jak sadzę – z utraty siły, także z myśli słabej, ze zużytego języka. Zwłaszcza że poeta zapisał jakby kolejny etap słabnięcia: jego potwierdzeniem stało się w *nożyku profesora* rdzewiejące pióro. Jeśli założyć, że w poemacie rzecz znaczy tyle, ile poeta potrafi z niej wyczytać, to nożyk Porębskiego zaliczony został przez Różewicza do przedmiotów, których nie da się udomowić. Pozostał obcy – „dziwny” – jak cierń, którego nie da się usunąć. Warto też zwrócić uwagę, że zapisana w poemacie, pozbawiona formuły początku biografia nie ma również końca. Różewicz, konstruując opowieść we fragmentarycznej poetyce, otwiera ją ku przyszłości, a więc jakby uprawomocnia pytanie o to, co stało się z nożykiem po śmierci Mieczysława Porębskiego... W poemacie zatem na pewno udało się uformować pamięć o losie ocalonego, którą wspiera rzecz-ślad – nożyk zrobiony w obozie Zagłady.

---

Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie, przekł. E. Domańska, [w:] *Historia o jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997, s. 25–30.

<sup>51</sup> W wersji brulionowej poemat nosił tytuł: *Robigus zjada żelazny nożyk* (zob. *Jak powstał „nożyk profesora”...*, s. 364).

<sup>52</sup> Tamże.

## SUMMARY

Anna Kurska

### On things that support memory

I am confronting two works: an early poem *Warkoczyk* ("Little Braid", 1948) with a late poem *nożyk profesora* ("The Professor's Knife", 2001) to show how Różewicz changes in his poetry the way of presenting things from a death camp. He rejects the traditional epistemology for the belief in independent existence of things in the world; he also rejects metaphor, using the story of a knife instead. The new recognition of the being of things undoubtedly has its source in the projects of contemporary anthropologists and sociologists: Igor Kopytoff, Marcel Mauss, Alfred Gell, and others. The poet, however, is not making use of the opportunities offered by the return to things. He remains faithful to the belief in ineffability of the experience of the Holocaust, and consequently the impossibility to reach the essence of man's relationship with things. Using well-known methods: fragmentary structure, understatement, silence, he does not reveal the secret. Therefore, *nożyk profesora* remains only a poem about memory supported the knife from a death camp.