

MOJA SZTUKA PROTESTU



ELFRIEDE
JELINEK



**Książka ukazała się przy finansowym wsparciu austriackiego
Ministerstwa Edukacji, Sztuki i Kultury.**

**Das Buch erschien mit finanzieller Unterstützung
durch das österreichische Bundesministerium
für Unterricht, Kunst und Kultur.**

Copyright © by Elfriede Jelinek

**Published by permission of Rowohlt Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg**

Copyright © for the Polish edition by Wydawnictwo W.A.B., 2012

**Copyright © for the Polish translation
by Wydawnictwo W.A.B., 2012**

**Wydanie I
Warszawa 2012**

ELFRIEDE JELINEK

**MOJA SZTUKA
PROTESTU**

ESEJE I PRZEMÓWIENIA

Pod redakcją

AGNIESZKI JEZIERSKIEJ i MONIKI SZCZEPANIAK

Przekład

KAROLINA BIKONT, MAREK CIESZKOWSKI,
AGNIESZKA JEZIERSKA, ELŻBIETA KALINOWSKA,
TOMASZ OSOSIŃSKI, ARTUR PEŁKA, MONIKA SZCZEPANIAK,
LUCYNA WILLE i ANNA WOŁKOWICZ



WARSZAWA

nie u siebie, a jednak w domu

Bo w końcu kto

bo w końcu kto jest u siebie
bo w końcu kto jest w domu
bo w końcu kto w domu jest u siebie
bo w końcu kto jest w domu
kiedy jest u siebie
bo w końcu kto jest u siebie
kiedy jest w domu
bo w końcu kto jest u siebie
kiedy jest w domu u siebie
no kto

Elfriede Gerstl

Wali się w język wkręcony w imadło literatury, żeby coś wytworzył. Czego sam z siebie zrobić nie chce. Językowi nie pasuje, że zamiast bić się z czymś, bije się w niego. Że się go wbija w nową formę. Może wolałby, całkiem na luzie, wydarzać się w rozmowie, takiej, która mówiącym pozwala zostać sobą. Wolałby nie być wyginany. Być niebezpiecznym to, owszem, fajne, ale żeby przy tym zachować niewinność! Tak, to język by lubił. Ale nie zawsze mu wolno, bo odkąd trafił pod młotek

i zaczęło się zbijanie ceny, czasem ktoś go posyła, i wtedy język ma iść i ustanawiać (*stiften*). Co mianowicie? Ołówek (*Bleistift*)? Nie, ołówek z pewnością nie ustanawia literatury, na odwrót – to literatura umożliwia język i to, co ołówek notuje, ołówek, który nie ma i nie zna pana, który nie zna też samego siebie, bo trzyma i prowadzi go ktoś inny. Przecież w Niemczech „ołówkiem” (*Stift*) nazywa się (nazywało dawniej) chłopca, który uczy się rzemiosła. Kto więc jest jego panem, tą ekstazycznie rozluźnioną ręką, spod której wychodzą słowa – i zaskakująco szybko stają na własnych nogach, a ich stwórca biegnie za nimi z krzykiem. Kto jest ważniejszy? Kto z nich obu i jakich obu, bo przecież wypadaloby ich znać, żeby wiedzieć, na kogo postawić.

Bo w końcu kto w domu jest u siebie, kto jest panem samego siebie? Nawet gdyby był, to, poznawszy samego siebie, zacząłby się natychmiast znów od siebie oddalać, bo tylko tyle by się o sobie dowiedział, że rządzi nim jego egzystencja, która nie jest tym samym, co jego samotne „ja”. Tę pustą, ale sformatowaną dyskię – nasze tak zwane „ja” – zapisujemy, identyfikując się ze sobą i zdobywając tożsamość. Skoro magazynuje się siebie na tej dyskie, można się też od niej po jakimś czasie oddalić, bo przecież „ja” jest na niej zapisane, a powrót do siebie polega na tym, że można zapisywać siebie wciąż od nowa, po każdym oddaleniu, po każdym powrocie. Można się martwić, że przy takim ponownym zapisywaniu traci się którąś z dawnych tożsamości, można swoją tożsamość troskliwie przechowywać, ale można też przestać się sobą przejmować i zamiast siebie zapisywać coś innego, a to znaczy: samemu stać się językiem. Zniknąć pod nim. Przestać się siebie trzymać, zapomnieć o sobie i stać się tym, co się mówi. A rozluźniając chwyt i puszczając się siebie, stając się, jako osoba, czymś amorficznym, potencjalnie wszystkim i niczym, można zacząć wychodzić od siebie – nie po to, żeby myśleć czy

działać, tylko żeby w tym, co się mówi, być, ale bez przywiązania do swojego „ja”. Zarzucając siebie, jest się jednocześnie zarzucającym i żyłką z zarzucaną przynętą; jednak w tym byciu zarzucanym (*Geworfensein**) łatwo zapomnieć o tym, kim się jest i jako kto chciałoby się wreszcie zebrać żniwo. I jest się jeszcze biedną ofiarą, łupem.

Język i literatura, i ten sprawujący nad nimi zdanie po to, żeby język nie był tylko sprawozdaniem, ale potrafił wznieść się nad nie jak błyskawica – tak, on też jeszcze zstąpi i porazi kogoś, kto potem nie będzie już taki sam i nie będzie mówił tego samego. Kto wie coś o sobie? I co? I czy to, co mówi ktoś, kto wie o sobie więcej niż ktoś inny, jest przez to bardziej prawdziwe? Czy raczej on sam staje się prawdziwszy, jeśli zarazem jest bardziej nieobecny niż szanowni zebrani, obecni zawsze, ilekroć trzeba coś obgadać, ale poczęstunek na zakończenie jest oczywiście ważniejszy.

A więc chciałabym wiedzieć, kim są ci ugodzeni przez język, zmuszeni do usunięcia się na bok, żeby nie przebywać w sobie, kiedy piorun uderzy. Możliwe jest mówienie, które rozbija skorupę mówiącego, bo do niego nie weszło. Wprawdzie z niego wyszło, ale nikt nie widział, żeby wchodziło. W ogóle – było tego za dużo. Dlatego musiał ustąpić i już nigdy, nawet później, nie został pozbierany.

Wydaje mi się, że wspólną cechą pisarzy, których chciałabym tu zebrać, jest pewność nicości. Literatura pisarzy pewnych nicości może sprawiać wrażenie nierzeczywistości albo najpewniejszej, najbardziej uspokajającej rzeczywistości, tyle że w tym ostatnim wypadku pisarz jest wprawdzie pewien rzeczywistości, ale nie siebie samego. W każdym razie nie czuje się zadowolony i nie wie, gdzie miałby się tak czuć. Również

* *Geworfensein* – termin Heideggera. (Wszystkie przypisy w książce pochodzą od tłumaczy).

w sobie nie czuje się jak w domu. To pisarze, którzy mówiąc „ja”, nie mają na myśli siebie, nawet jeśli bezustannie krążą wokół swojego „ja”. W muzyce („Zagasać, nie mając na myśli siebie”) to na przykład późny Schumann, również Schubert.

Mam przy tym przed oczami, jako rodzaj ikony, pośmiertne zdjęcie Roberta Walsera. Pisarz leży w płaszczu, rzucony w śnieg (jak „łza z moich oczu” Schuberta* – zimne płatki chłoną łapczywie gorącą udrękę. Nic nie zostaje, a przecież – jest tu wszystko!), kapelusz spadł mu z głowy i leży tam obok niego. Jak sam Walser przez całe życie siedł obok siebie; również wtedy, kiedy chodził obok Carla Seeliga i zachodził do rozmaitych gospód. Za pomocą takiego obrazu Trakl – w interpretacji Heideggera – przedstawia obłąkanego („łagodne skrzydła obłądu”), błąkanie się, wędrówkę w odcieciu od świata (*Abgeschiedenheit*), gdzie widzi się coś, czego nikt inny nie może zobaczyć. Pisarz podąża więc za obłąkanym, który umarł i teraz z oddali przyzywa brata. I tak wołają jeden drugiego, jak język woła swój przedmiot, i na odwrót, jak mówiący woła samego siebie, aż wreszcie (jak pies, którego równocześnie wołają dwaj właściciele, unieruchomiony między oboma, kładzie się i zasypia) język w pozornej pustce, bo jego pan ciągle nie nadchodzi, bo jego przedmiotu też nie ma, układa się do snu.

Interesują mnie pisarze, którzy idą obok i pozostają obcy, również dla samych siebie, pisarze zaburzeni, ale z obsesją precyzji wyrazu, jakby chcieli do końca kurczowo się czegoś trzymać, zanim własne myślenie nie doprowadzi ich

* Pierwszy wers z pieśni *Powódź* Franciszka Schuberta.

** Martin Heidegger, *Język w poezji. Rozważanie o poezji Georga Trakla*, w: tegoż, *W drodze do języka*, tłum. Janusz Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2000, s. 60. Jest to cytat z wiersza Georga Trakla *Szeptane po południu*, tłumaczenie cytowane za: Georg Trakl, *Poezje wybrane*, tłum. Andrzej Lam, rim press, Tarnów 1992, s. 64.

do upadku i nie będą musieli umrzeć w ślad za umarłymi. Dotyczy to również światowych, wielkomiejskich flaneurów, a nawet dandysów (obu płci!), takich jak na przykład Walter Serner, autor jak najbardziej z tego świata, który jednak za pomocą języka, pozornych absurdów, błazenady (Cabaret Voltaire) uporczywie się z tego świata wydobywa (śmierć dandysa w obozie koncentracyjnym – czy może być większy, bardziej przerażający absurd?). Dandyzm to szkoła paradoksu, właśnie dlatego Oscar Wilde skarży się na „upadek sztuki kłamstwa”, ba – uważa trywialność dużej części produkcji literackiej „niewątpliwie” za efekt upadku kłamstwa „jako sztuki, jako nauki i jako przyjemności towarzyskiej”*, albowiem kłamać i tworzyć literaturę to czynności pokrewne. Ten, kto kłamie, musi bezwzględnie ustawić się na zewnątrz siebie, może mu nawet nie wolno spojrzeć na siebie z boku, bo jeszcze straciłby pewność. Najlepszy kłamca to ten, który nie chce wiedzieć nic o sobie, po to, żeby móc powiedzieć WSZYSTKO.

Więc i Serner, ze swoją fascynacją oszustami i przestępcami, ich skodyfikowanym żargonem, jest poetą w drodze, podobnie jak Trakl, zdaniem Franza Josefa Czernina wręcz wywołujący słowa, które właśnie ze względu na swoją ogólność zostają użyte w wierszu. Rzeczy pierwsze, jak z książek dla dzieci, którym „nadaje się nazwy jeszcze przed nawiązaniem z nimi konkretnego czy wyspecjalizowanego kontaktu”. A zatem „używa się słów po to, żeby nazywać”, być może dlatego, by orientować się wyłącznie w powiedzianym, a samego siebie móc uniknąć, ominąć, żeby swoje dzieło całkowicie powierzyć działaniu interpretatora, oddać mu je do dyspozycji po uprzednim usunięciu z niego siebie, względnie po tym, jak zostało się usuniętym z zebrania, na które pisarz i tak nigdy by nie przyszedł, jednak bez możliwości

* Oscar Wilde, *Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje*, tłum. Marta Umińska, „Literatura na Świecie” 1994 nr 12, s. 277.

odesłania do siebie ani zresztą do czegokolwiek innego, w ślad za obcym wędrowcem, za odciętym w tym odcięciu od świata. Tylko w takiej nieobecności pisarz jest obecny. Przecież tak lubi żyć we własnym grobie, z umarłymi! Przecież, jak Robert Walser, „z przyjemnością” żegna się ze światem „ubogim w nadzieję, chorym, pełnym lęku, by odpocząć od wszelkiej niepewności i od wszelakich trudów w rozkosznym, miłym i dobrym grobie” (nie mówi nawet, że żegna się z TYM światem! Bo to by znaczyło, że jest jakiś określony świat, a wtedy pożegnanie i nieobecność byłyby czymś dumnym, dobrowolnym, odnosilyby się do czegoś pewnego, własnego, w czym można by się utwierdzić).

Nie chcielibyśmy zatrzymywać się tam na dłużej, w tym negatywie negatywu, z którego jednak bynajmniej nie wynika automatycznie nic pozytywnego, w tym grobie grobu. Idźmy więc dalej, bo nic nie może nas zatrzymać. Jeden we własnym grobie spokojnie igra z węzami, drugi już za życia traci wszelkie opanowanie, żeby móc je nam potem po mistrzowsku przekazać, bo przecież jeśli nawet je odrzucił, to ono i tak jest z niego, tak pewnego swojej tożsamości. Według Heideggera w poezji Hölderlina prawa znaków od bogów rozchodzą się i schodzą, a żeby je wyłożyć, potrzebny jest „głos ludu” („...wprawdzie / dobre są sagi, bo pamięcią są / Najwyższego, lecz trzeba też / Jednego, by wyłożyć święte”^{*}). Sam poeta jest wyrzucony, rzucony w to pomiędzy. A sam Hölderlin, ten późny, obłąkany, nazywający siebie Scardanellim, w końcu zupełnie wypada z tego chóru, z tego głosu ludu/Boga, z tego świata

^{*} Ostatnia strofa wiersza Hölderlina *Stimme des Volks* (Głos ludu), w przekładzie A. Lama: [...] i zapewne / Są dobre sagi, bo są Najwyższego / Pamięcią, lecz jest ktoś potrzebny, / kto wytłumaczy święte wieści. Friedrich Hölderlin, *Nocny wędrowiec. Poezje*, tłum. Andrzej Lam, Elipsa, Warszawa 2002, s. 98, w tekście głównym dla spójności wyводу zastosowano przekład filologiczny.

sag, w którym wiadomo, co jest do powiedzenia, a mianowicie stąd, że powiedzieli to już jacyś praprzodkowie, nie w sensie mówienia, tylko właśnie sagi (lud w swojej „przynależności do bytu w całości”, któż nie słyszy przy tym osławionej mowy rektorskiej Heideggera, dyskretnie sączącej się w tle z radioodbiornika?), a więc mądrości i porzekadeł ludowych, w których zatrważająca ciemność za wszelką cenę musi zostać nazwana, żeby coś się wyjaśniło, nawet jeśli zabrzmiał to fantastycznie czy wręcz jak w bajce, i żeby można było wreszcie znowu być pewnym siebie. Chciałabym wiedzieć, czego musi zabraknąć lub co musi nastąpić, żeby ta pewność znikła, a otchłań nie potrzebowała już dna, żeby być. Z całą pewnością nie chodzi tu o otchłań cierpienia, które pisarz musi heroicznie znosić, żeby stworzyć, jak to się mówi, coś wielkiego, nie w tym w ostatecznym rozrachunku, dumnym sensie, że oni, ci pisarze, są w stanie jako jedyni w ogóle sięgnąć w tę otchłań. Mam raczej na myśli stromą rozpadlinę, w którą stoczył się Robert Walser, gdy szedł u boku Carla Seeliga podczas jednej z ostatnich, wspólnych odnotowanych przez Seeliga (30.9.54) przechadzek, ześliznął się na ubłoconych podszewkach, upierając się, że tam musi być droga, aż wreszcie trzeba było z niechęcią przyznać, że się pobłądziło, poszło nie tak.

Chory Hölderlin pisze absolutnie jasno. Chory Robert Walser, co do którego po dziś dzień nie ma pewności, czy kiedykolwiek był chory, pisze absolutnie prosto, zrozumiale, prawie jak dziecko. Byłoby też przyjemnie, tak pisze, zostać służącym (i rzeczywiście został nim na krótko i później to opisał), bo służącego się nie dostrzega, chyba że źle pełni służbę, czym zwraca na siebie uwagę pana. Ale lepsza jest ogólna nieuwaga, zresztą nawet jej można ująć, uciec jak bogowie Hölderlina, bo któż wyśledzi ich ślad? Zdrowy Hölderlin go śledzi, ten często niepozorny ślad, lecz zachowuje też trop, spuściznę rozkazu, pouczenia – i śpiewa jeszcze, w tym śladzie, jak ktoś, kto się

boi w lesie. Później już nie: Scardanelli, jak Walser, wczepia się pazurami w harmonię, o której obaj wiedzą, że nie istnieje i że wobec tego również ich śpiew nie utrafi we właściwy ton. Obaj nie trafią we właściwy ton. Więc śpiewają sobie ot tak, idąc. Wreszcie nikt wie, że jest nikim. Ten z wieży ma tylko swój stół, ten drugi nie ma nic, karbuje papier, skleja torebki, sortuje groch, składa staniol. Ponieważ nikt nie ma nic, co chciałby mieć ktoś inny, staje się niewidoczny, niepozorny, niedostrzegany przez nikogo i może „chodzić koło drobnych spraw swojego życia, przez nikogo nieobserwowany i równie niewidzialny, jak powinien być domowy służący, kiedy niczym niezagrożony, w spokoju i rozluźnieniu spełnia drobne posługi” (William Gass). Pozwala harmonijnemu światu „odepchnąć od siebie dysharmonię”. Walser spaceruje, zostawia ślad, mówi, i to bardzo dużo, o sobie i o sztuce, bywa nawet często dość uparty, gdy chodzi o cel wędrówek z Seeligiem. Chce iść tam a tam, zajść do tej czy innej gospody albo nie, pójdziemy jeszcze kawałek, choć przecież już dawno został odstawiony, zatrzymany. Już dawno mógłby dostać klucz od zakładu psychiatrycznego w Herisau i sam sobie otwierać, ale on się upiera, żeby to jemu otworzono. Tak, Walser obstaje przy swoim. Ale obstaje przy swoim, bo zrezygnował z siebie. Może dlatego musi tak pieczołowicie wdeptywać swój ślad w ziemię, w śnieg (bo pisać już dawno przestał!), żeby mu się ten własny ślad nie wysliznął z nogawki – i nagle okazałoby się, że nie ma stóp, i nie byłoby więcej chodzenia. A chodząc, można dużo zobaczyć, może to dlatego się chodzi? Czy może chodzi się, bo obserwacja zwalnia od robienia czegokolwiek? Bo można czegoś chcieć tylko po to, żeby tego nigdy nie dostać? Bo ryzykuje się coś tylko na papierze, a z czasem nawet i tam nie?

W końcu Walser chodzi może już tylko po to, żeby nie musieć pisać, bo nawet pisanie wymaga za dużo postawy samozachowawczej od kogoś, kto stracił „kompetencję”. Ten

staroświecki termin oznacza stałą siedzibę, adres domowy, na który się do kogoś pisze, spod którego pochodzi to, co ktoś pisze (dawniej było jeszcze „zaświadczenie o miejscu pochodzenia”), lecz „kompetencją” pisarza jest przecież dom obłąkanych. Tam go odstawiono, tam może się sam oddawać wciąż od nowa. Ten zakład jest kompetentny dla jego przypadku (podobnie jak dla wypadku Friedricha Glausera, który musiał wywalczyć sobie, wymóc na „zainteresowanych twórczością artystyczną” psychiatrach prawo do pisania i publikowania, a nawet do wysyłania poczty), więc można się tam oddać jak zgubioną rzecz, oddać się, ukryć pod opiekę i dopiero w ostatnim dniu życia stracić ostatecznie nakrycie głowy.

Jeden przestaje pisać, bo już nie musi nic musieć, nic, w co mogłaby mieć wgląd opinia publiczna, on sam za to nareszcie ma wgląd i rozumie, że nic więcej się od niego nie chce, że nawet gdyby się chciało, zagadnięty dawno byłby siebie zapomniał, bo już nic go nie czeka, nic więcej dla niego nie wymyślono, bo doświadczać może już tylko tego, co niepowiedziane – kolej to kolej, pociąg, którym się jeździ, żadna inna kolej, którą mogłoby się potoczyć myślenie, wymyślanie, mówienie, nie istnieje. Ten drugi, Glauser, jeszcze chce, koniecznie, ale mu się nie pozwala, i nie dożywa nawet własnego wesela z Berthe, umiera dokładnie w poprzednią noc. Wędrowcy, jeden i drugi. Najbardziej chwyta za serce ich „namiętność do normalności” (Leo Navratil), do spokoju i pokoju, do porządku i harmonii, jeszcze bardziej chwyta tylko sen, ta, po śmierci, najdoskonalsza ucieczka, najdoskonalsza nieobecność. Ale zaraz potem następuje siostra nieobecności, piękno, ono z kolei jest najdoskonalszą obecnością, ponieważ – a nie jest to niestety nigdy własne piękno! czasem należy do kelnerki w kawiarni, do dziewczyny stojącej za ladą; i one ani myślą go, tego piękna, oddać – nigdy nie pozostaje niedostrzeżone, więc chory, który sam chciałby pozostać

niedostrzeżony, i dlatego z uciechą pokazuje piękno palcem, żeby samemu się schować i żeby o nim zapomniano, wciąż od nowa zaklina piękno (chyba najczęstsze słowo w literaturze schizofreników to „pięknie”), żeby wzięło za rękę i pociągnęło za sobą. „Doskonałość bez skargi jest”* (Hölderlin/Scardanelli).

Chory staje się, tak można by chyba powiedzieć, wyrwą, przez którą świat zagląda do środka, to zdumiewające, ale on sam, który nie może się opanować i nie pojmuje już samego siebie, nie jest jedyną wyrwą w tym dziurawym splocie kłamstw: nie tylko choroba psychiczna, również śmierć zagląda życiu do środka, odpycha ramię chorego na bok, bo przecież, ledwie żywy, jednak nie jest przezroczysty, a śmierć, występująca u żywych w przebraniu snu, też chciałaby coś zobaczyć, chce w końcu widzieć, kogo zabiera. A może umarli są rzeczywistością (u Celana: wymordowani, u jeszcze zdrowego Hölderlina: polegli za miłą ojczyznę, zresztą „o żadnego za dużo”**), a wyrwa polegałaby na tym, że nikt nie może im zwrócić życia? Dla Celana siostra, każda siostra, każda matka jest tą spaloną przez nazistów, zaginioną w anonimowości obozów zagłady. Po historycznym doświadczeniu ostatecznego odrzucenia przez Boga zwykle rozkopywanie ziemi, żeby pochować zmarłych (a ziemia, ta materia umarłych, jest we wszystkich i w każdym, ludzie z niej są zrobieni i w nią się obracają), zmienia się w materię, z której są żywe trupy: „Ziemia była

* Ostatni wers wiersza Hölderlina *Der Herbst (Jesień)*, w przekładzie Mieczysława Jastruna: *I doskonałość jest bez żadnej skazy*. (Fryderyk Hölderlin, *Poezje wybrane*, tłum. M. Jastrun, PIW, Warszawa 1964, s. 146) i A. Lama: *I doskonałość próżnych skarg unika* (F. Hölderlin, *Nocny wędrowiec*, s. 207).

** Ostatni wers wiersza Hölderlina *Der Tod fürs Vaterland (Śmierć za ojczyznę)*, w przekładzie Lama: *nikt nie padł nadaremno* (F. Hölderlin, *Nocny wędrowiec*, s. 44).

w nich, i kopali. Kopali i kopali, i tak mijał im dzień, mijała noc [...]”*, więc nie tylko odrzuca się, przekopuje ziemię, żeby wrzucić do dołu zwłoki, ale żywe zwłoki to sami odrzuceni, przekopani, pokutujący za wyrwy, którzy w swojej niegdyś jasnej gromadzie sami porobili olbrzymie wyrwy, a teraz nie chcą i nie chcą za to pokutować, a tymczasem tylko ten może upodobnić się do Boga, kto odrzuci, wyprze się w sobie jego stworzenia, kto odrzuci samego siebie. Można go wzywać już tylko tak: „O jeden, o żaden, o nikt, o ty: Dokąd szło, jak do- nikąd szło to?”** (Celan), można go wzywać tylko jako kogoś, kogo nie ma, i jako ktoś, kogo nie ma. I po kim nic nie może zostać. Żaden potomek, który by od niego pochodził, zwłaszcza nie potomek. Imre Kertész też przecież napisał *Kadysz za nienarodzone dziecko* czy *Los utracony* (a Binjamin Wilkomirski swoje „Urywki”) nie, żeby szukać pamięci czy, co gorsza, siebie samego, lecz przeciwnie, żeby nieustannie siebie omijać, okrażając ślepą plamkę pamięci, która przecież nie jest żadną plamką, tylko wszystkim cokolwiek jest, bo przecież naokoło też nic nie ma i właśnie to nic w nic, to Kleistowskie „między nic i nic”***, wymaga największej precyzji opisu, skoro podmiot ma się w nim zagubić, skoro już dawno się zagubił, tylko już o tym sam nie wie. To, co opisane, te osoby i wydarzenia, nie dadzą się *ex post* znów wydobyć na jaw; trzeba raczej, stwarzając je i pisząc wciąż od nowa, kazać im też ciągle od nowa znikać: maniakalnie pozapisywane, a przecież zawsze puste plamy w wierszach Celana (na estetyczne zarzuty Reinharda

* Paul Celan, *Ziemia była w nich*, tłum. Jacek St. Buras, w: tegoż. *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 296.

** Tamże, s. 296.

*** Oryg. *zwischen Nichts und Nichts*, cytat z dramatu Heinricha von Kleista, *Die Hermannsschlacht*, akt V, scena 4.

Baumgarta skierowane przeciw *Fudze śmierci* poeta odpowiedział, że oto ponownie zabito mu matkę, siostrę), modlitwa za zmarłe dziecko, którego nie było i być nie mogło, któremu właśnie przez, właśnie w tym „nie”, w tej reakcji na pozornie niewinne pytanie: „czy ma pan dzieci?”, wciąż od nowa nie wolno zaistnieć. „Całkowicie wykluczone”, jak mówimy, żeby bezwzględnie zaprzeczyć. I język trafia w sedno! Człowiek, któremu zadano takie pytanie, został trwale wykluczony ze świata żyjących, właśnie dlatego wszystko, co kiedykolwiek mógłby powiedzieć, jest absolutnie wykluczone.

1998

przełożyła Anna Wołkowicz