

SEPULKRALNOŚĆ I ZACIERANIE GRANIC. IMPERATYWY POEZJI PIOTRA/PETERA LACHMANNA*

PRZEMYSŁAW CHOJNOWSKI**

W pisarstwie Lachmanna można wyodrębnić pokaźną grupę liryków żałobnych, które powstając na wszystkich etapach twórczości poety, mówią o zmarłych; przykładami tego są wiersze *Zdjęcia*¹ lub *Nekrolog*². Wczesne teksty pisarza przywołują pamięć anonimowych ofiar wojny, wskazują na cmentarze i masowe groby; pośród nich pojawia się KZ Auschwitz. W poetyckiej miniaturze *Spacer po Oświęcimiu*³ liryczne JA samo staje się urną, przechowującą prochy zagazowanych więźniów. Innym razem zbiorowy podmiot wiersza ze względu na wypowiedzanie się w sposób zapośredniczony o ofiarach staje się świadkiem świadectwa (korzystam z formuły Anny Mach⁴) w odróżnieniu od bohatera Różewiczowskiego wyznania w *Ocalonym* lub podmiot w Miłoszowskim tekście *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Dzieje się tak w utworach dwudziestoczoletniego poety opublikowanych w „Twórczości” pod koniec lat 50. ubiegłego wieku: ****powiedziano nam*⁵ lub ****patrzyliśmy na domy*⁶. W drugim z wymienionych utworów – opatrzonym znamiennej datą 1 września 1959 roku – czytamy:

Patrzyliśmy na domy
pogrzebane
w piwnicach

* Niniejszy tekst jest fragmentem monografii *Liminalność i bycie pomiędzy w twórczości Petera/Piotra Lachmanna. Studium literacko-kulturowe*. Książka ukaże się nakładem Wydawnictwa Universitas pod koniec 2018 roku.

** Przemysław Chojnowski – dr, Uniwersytet Wiedeński, UAM w Poznaniu.

¹ P. Lachmann, *Zdjęcia*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 31, s. 3.

² P. Lachmann, *Nekrolog*, „Twórczość” 1972, nr 3, s. 33–34.

³ P. P. Lachmann, *Spacer po Oświęcimiu* [w:] *Do przyjaciela wroga. Niemcy w poezji polskiej*, red. P. Roguski, Katowice 2010, s. 255.

⁴ Zob. A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2016.

⁵ P. Lachmann, ****powiedziano nam*, „Twórczość” 1958, nr 10, s. 39.

⁶ P. Lachmann, ****patrzyliśmy na domy*, „Twórczość” 1959, nr 12, s. 5. Wiersz Lachmanna otwiera grudniowy numer miesięcznika „Twórczość” redagowanego przez Jarosława Iwaszkiewicza.

patrzyliśmy na rzeki
 odwrócone
 dnem do góry

patrzyliśmy na dzieci
 zwęglone
 jak książki

patrzyliśmy na ludzi
 widząc
 dymy

1 września 1959 r.

W późniejszych utworach Lachmanna także jesteśmy konfrontowani z mówieniem o zmarłych, którzy niekiedy są wymieniani z imienia i nazwiska. Dotyczy to malarza Jerzego Tchórzewskiego, tłumaczonego przez Lachmanna na niemiecki Leszka Kołakowskiego, a nade wszystko przyjaciela poety Tadeusza Różewicza, Helmuta Kajzara lub Rafała Wojaczka. Ponadto bohaterami wierszy są warszawscy artyści żydowskiego pochodzenia: Wiersz *Hermeneutyka winy* jest dedykowany Władysławowi Szpilmanowi⁷, a poemat *Erna Rosenstein* opowiada o powikłanych losach wybitnej malarki i poetki, żony Artura Sandauera⁸. Oba utwory – powstałe w ostatnich latach życia przyjaciół pisarza – szybko stały się ich pośmiertnymi portretami. Wśród nich odnajdziemy też prozę poetycką poświęconą mistyczce – zamordowanej w KZ Auschwitz – Edycie Stein. Najnowszy niepublikowany dotąd cykl sepulkralnych wierszy Lachmanna nosi tytuł *Do trupa* i jest poświęcony Jarosławowi Iwaszkiewiczowi.

We wczesnych wierszach Lachmanna pojawiają się fotografie zmarłych, a w późniejszych utworach audiowizualne obrazy nieżyjących, na których ci istnieją dalej w minionej rzeczywistości. Do typowych sytuacji lirycznych należy wówczas czynność tasowania i przeglądania zdjęciowych portretów lub kadrów z nakręconych filmów. Dzięki wizerunkom utrwalonym za pomocą taśmy filmowej, kasety wideo lub nagrania cyfrowego podmiot „wskrzesza” umarłych, sprawia, że wciąż są obecni. Bohater liryczny przenosi do teraźniejszości czas, w którym nieżyjący byli jeszcze żywi. W ten sposób dochodzi do przełamania linearnej osi czasu, do stworzenia t e m p o r a l n e j m i ę d z y p r z e s t r z e n i,

⁷ Wiersz był prezentowany przez Piotra Lachmanna w 1995 roku w Warszawie na terenie dawnego Umschlagplatzu podczas spotkania poetyckiego zorganizowanego przez Towarzystwo im. Edyty Stein. Tytuł niemieckiego autoprzekładu wiersza brzmi *Hermeneutik der Schuld* (oba teksty niepublikowane).

⁸ Autorski przekład polskiego wiersza Lachmanna ukazał się pod tym samym tytułem *Erna Rosenstein* w wydanym w Niemczech tomie jej poezji: *Erna Rosenstein, Meine Nacht wird hier sein und mein Tag. Gedichte 1937–1994*, tłum. i posłowie Urszula Usakowska-Wolff, Manfred Wolff, Gollenstein 1996, s. 7–14. Utwór Lachmanna – skomponowany w konwencji rozmowy z bohaterką poematu – pełni w książce funkcję poetyckiego wprowadzenia do zbioru wierszy, jego biograficznych i artystycznych kontekstów.

w której obraz staje się formą *przejścia* i swoistą kontynuacją życia umarłych, a podmiot-reżyser „tryumfuje” nad śmiercią. W ten sposób śmiertelni stają się nieśmiertelni:

wracają do nas
 na zdjęciach filmach
 poddajemy ich
 cyfrowej terapii wstrząsowej
 niech pożyją z nami
 jeszcze raz
 może da się z
 nich coś wycisnąć
 tajemnicę którą
 zabrali do
 grobu
 [...] ⁹

Podmiot wiersza opowiada o zmarłych z perspektywy reżysera, który montuje o nich filmy – kręcone, gdy byli jeszcze żywi. Podkłada głos, szuka odpowiedniego ujęcia, a w gruncie rzeczy ukrytej gdzieś prawdy o nich samych. Jednocześnie stara się ustalić cienką i subtelną granicę pomiędzy śmiercią i życiem, pomiędzy światem żywych i umarłych:

[...]
 granica jest podskórna rzecz można by pod-miotowa
 nie widać jej na mapie świata ani Europy ani Polski
 gdzie granice rozmyte są coraz jawniej
 granica jest w nim samym granica między ciałem a nieciałem
 bytem a niebytem istnieniem a poistnieniem
 uchodzącego już teraz za nieboszczyka
 [...] ¹⁰

Wśród nieżyjących bohaterów wierszy znajduje się także ojciec pisarza – Ewald Lachmann (*Ojciec*¹¹, *Jego butowanie w Warszawie*¹²). Pierwszy liryk przedstawia spotkanie ze zmarłym we śnie, jest zapisem ironicznej i przewrotnej rozmowy ojca z synem, który jakoby poznał go dopiero wówczas, gdy „wyprzedził go wiekiem”. Dyskusja o nieznanach okolicznościach śmierci żołnierza Wehrmachtu, któremu „poślizgnęła [...] / się noga na froncie”, jest zamieniona w poetycki żart. Wiersz kończy się pytaniem skierowanym do lirycznego JA, czy aby podjęty dialog nie jest wyrazem kompleksu Edypa. Czy śmierć w stalingradzkim kotle nie była nieuświadomioną intencją syna, chcącego pozbyć się ojca?

⁹ P. P. Lachmann, *Zmarli*, „Zarys” 2009, nr 8, s. 8–10.

¹⁰ P. Lachmann, *Montowanie zmarłych*, „Twórczość” 2000, nr 6, 34–37.

¹¹ P. Lachmann, *Ojciec* [w:] te go ż, *Niewolnicy wolności*, Kraków 1983, s. 25.

¹² P. Lachmann, *Jego butowanie w Warszawie*, „Magazyn Literacki” 1998, nr 1, s. 68–72.

W poemacie *Jego butowanie...* specyficzne mówienie o ojcu, który nie powrócił z frontu, jest przesiąknięte zarówno ironią, jak i sarkazmem. Wyraża się to w karceniu „głupiego Niemca” przez paradoksalnie starszego od niego syna. Mówiący podmiot wyrzuca wzorowemu żołnierzowi, a zarazem wybitnemu sportowcowi niezaradność i niewykorzystanie szansy łatwej ucieczki podczas krótkiego postoju w Warszawie. Wypomina mu bezmyślną śmierć w kotle z innymi „bohaterami [...] / co się ugotowali w czerwonym śniegu”.

Wymieniane tu liryki są ciągłą próbą zmierzenia się z tematem śmierci bliskich i przyjaciół, oswajania się z problemem umierania mas i jednostek, sposobem podtrzymywania indywidualnej pamięci o nich, bycia z nimi w łączności. Ten zakres poezji Lachmanna, w której następuje swoiste upamiętnienie żałoby, jest także spoiwem łączącym ją z twórczością Różewicza. To charakterystyczne podtrzymywanie więzi z umarłymi, tę komunikację pomiędzy światem żywych i umarłych; autor – powołując się na Lacana – określa mianem „sepulkralnego humanizmu”¹³ (humanizmu cmentarnego). Podejmując integralny element ludzkiej egzystencji, jakim jest śmierć i pamięć o zmarłych, poeta nawiązuje nie tylko do liryki i wrażliwości swojego mistrza i przyjaciela, lecz sam wpisuje się w żałobny, „sepulkralny” nurt polskiej poezji¹⁴, zapoczątkowany przez Jana Kochanowskiego w *Trenach* napisanych po śmierci Urszulki. *Notabene* czyni to również jako antologista i niemiecki tłumacz polskiej liryki w dokonanym przez siebie wyborze tekstów¹⁵.

W powiązaniu z tematem śmierci osób bliskich i dalekich, znanych i nieznanym pojawiają się inne, wspomniane już, typowe dla tej poezji motywy: fotografii, filmu oraz maski. Jak już stwierdzono obraz staje się tu formą kontynuacji życia, swoistym klonem bądź sobowtórem umarłego człowieka, który prowadzi nową egzystencję – na swój sposób „uczestniczy” w świecie żyjących. W ten sposób zdjęcie lub zapis filmowy służy jako swoiste medium, jako „międzyprze-strzenny” kanał, dzięki któremu zmarli „wracają do nas” (*Zmarli*) i znów stają się obecni, „żyjąc” ponad linearnym czasem. W tym sensie w twórczości Lachmanna obraz pełni funkcję liminalną, ponieważ jest miejscem przejścia umarłych do rzeczywistości żyjących.

¹³ P. Lachmann, *Różewicz nie tylko o sobie. Poezja i ruiny*. Por.: <http://rozewicznietylkoosobie.weebly.com> [data dostępu: 02.03.2016]. Lachmann użył tego pojęcia po raz pierwszy w obszernym eseju na temat poezji Różewicza, w podrozdziale „Sepulkrale Humanität”: s. 244–251. Tekst ukazał się w formie posłowie do niemieckiego zbioru tekstów autora *Niepokoju*: T. Różewicz, *Vorbereitungen zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch*, red., tłum. i posłowie P. Lachmann, Monachium 1979. Na temat sepulkralnego humanizmu autor wypowiada się też w eseju poświęconemu obrazowi Poli Dwurnik *Przed orgią*, zob.: P. Lachmann, *Pantomima duchów* [w:] *Dziewczyna na płótnie*, red. P. Dwurnik, I. Kaszyńska, Warszawa 2013, s. 264–269.

¹⁴ Zob. A. Spólna, *Nowe „Treny”?: polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007.

¹⁵ Zob. P. Chojnowski, *Kanon polskiej liryki według Petera i Renate Lachmannów*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 433–455.

W jednym z liryków tekstowe JA odwołuje się do gwiazd filmu i estrady, takich jak np. Marilyn Monroe. Jej „drugie życie” ma całkowicie splotony i skomercjalizowany wymiar. Przeznaczeniem „filmowego sobowtóra” aktorki jest powstanie następnej komedii o żywej akcji. Prześmiewczą apoteozą sztucznej „audiowizualnej nieśmiertelności” jest wiersz *Na śmierć samobójczą aktorki*¹⁶, którą producent przygotowuje

[...] do wspaniałego
comebacku

będzie to wielka czterowymiarowa farsa
MARYLIN MONROE ANIOŁ ŚMIERCI

W której zmarła wystąpi w scenach pogrzebowych
w roli dublerki

Przypomnijmy, że anioła śmierci, którym w wierszu Lachmanna nazywana jest „nieśmiertelna” aktorka, w legendzie rabinicznej i folklorze żydowskim utożsamia się z Samaelem, który w postaci węża kusił Ewę w ogrodzie Eden¹⁷. W wizjach artystycznych księżę złych duchów jest ukazywany nie tylko jako mężczyzna, ale również jako kobieta. Anioł-uwodziciel to postać kontrowersyjna podobnie jak sama bohaterka wiersza – Marilyn Monroe. Z jednej strony jest on dostarczycielem wyroków śmierci, a z drugiej osobą powstrzymującą egzekucję. Przedstawiona w wierszu nowa pośmiertna rola amerykańskiej aktorki (ikony popkultury i „seksbomby”) jako dublerki w scenach pogrzebowych potęguje absurdalność lirycznego zdarzenia.

Blisko cztery dekady po napisaniu tego wiersza w komentarzu odautorskim pada następujące wyznanie pisarza, który wyjaśnia swoje prywatne rozumienie obrazu i funkcjonowanie tegoż ponad linearnym czasem:

Obrazy w ogóle, zwłaszcza zaś obrazy filmowe, a później elektroniczne, podważają w sposób zasadniczy panowanie linearnego czasu, że tajemnicze życie pośmiertne aktora, a nawet nie tajemnicze, jego po prostu nieśmiertelne istnienie i nieśmiertelne promieniowanie, niezniszczalność jego aury, przecząca drugiej zasadzie termodynamiki, [...] przebija barierę historycznego czasu, zmienia bieg historii i czasu, staje się cezurą wobec wszystkich czasów [...].¹⁸

Autor postrzega swoją poezję jako językową próbę *przełamania podziału pomiędzy słowem a obrazem*. O swojej twórczości powstałej w trakcie wielokrotnych pobytów w Grecji sam stwierdza również to, że jest ona próbą pokonywania granic, także tych pomiędzy „mitem a pojęciem, techniką a humanistyką, zgodnie z utopią niemieckich romantyków”¹⁹. Kontynuacją

¹⁶ P. Lachmann, *Na śmierć samobójczą aktorki*, „Współczesność” 1966, nr 19, s. 7.

¹⁷ Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji*, Warszawa 1985, s. 1031.

¹⁸ P. Lachmann, *Współczesność?*, „Rita Baum” 2003, nr 7, s. 79–81.

¹⁹ P. Lachmann, *Mniejsze zło*, Warszawa 1991, s. 71.

a zarazem udaną realizacją przełamania granic pomiędzy słowem a obrazem, pomiędzy czasem linearnym a czasem zatrzymanym (nielinearnym) jest twórczość wideoteatralna Lachmanna. Realizacji artystycznych eksperymentów służy „wielojęzyk mowy i obrazów, brzmienia i wizyjności, rytmu i ciszy”, o którym pisze Marian Grześczak²⁰. Dzięki użyciu poetyki wizualnego cytatu dokonuje się „konfrontacja obrazów z różnych czasów i przestrzeni”, tym samym możliwe jest jednoczesne ukazanie „dwóch rozdzielnych czasowo ekspresji wykonawczych” i swoistej „dwuistności aktora”²¹ (podkr. P. Ch).

Poetyckie wizje i narracje teatralne, roztaczane poza linearnym czasem, pozwalają przywoływać żywych i „wskrzeszać” umarłych, do których w spektaklach „Sceny Poezji” LLT należą obok Tadeusza Różewicza i Erny Rosenstein, Jarosław Iwaszkiewicz, a ostatnio „poeta piszący warszawą” Krzysztof Gąsiorowski²². Gośćmi „Sceny Poezji” byli także Krystyna Miłobędzka i Marian Grześczak²³. Lachmann – za pośrednictwem multimedialnych spektakli – przywołuje postaci bliskich sobie artystów, pozwala im (dalej) mówić, sprawia, że (wciąż) są obecni. Dzięki temu widz oglądający na przykład *Pośmiertny dubbing* zostaje dopuszczony „do tajemniczego obcowania z umarłym, a [wirtualnie] wciąż żyjącym poetą”²⁴. W spektaklu „umarły Tadeusz Różewicz rozmawia ze sobą żywym, [...] czyta wiersze, komentuje, śmieje się, dowcipkuje, rozpacza, rozmyśla nad tym co widział, czego doświadczył [...]”²⁵. Podobnie dzieje się w *Różewiczu z odzysku*, gdzie autor *Recyclingu*, prezentując swoje „eschatologiczne” i przewrotne liryki, dyskutuje – z typową dla siebie ironią i humorem – na temat wieku poety (*Druga tajemnica poety*), życia pozagrobowego, możliwych dalszych wcieleń lub wiary w wieczność i zmartwychwstanie. W ten sposób Lachmann – poeta teatru²⁶, scenarzysta, autor obrazów a jednocześnie reżyser spektaklu – konstruuje swoją narrację. Wiedziony sepulkralnym humanizmem „wskrzesza” elektronicznie duchy umarłych i podtrzymuje ich pośmiertne życie w obrębie kultury. Przełamując granice linearnego czasu i wizualizując pamięć, mierzy się z tematem wielości własnego „ja” artysty, z problemem form, które może ono przyjąć, z pytaniem o kształt tożsamości człowieka i jego myśli, gdy ten istnieje w ciele, ale i wówczas, kiedy „znajduje się” on poza ciałem.

²⁰ Zob. M. Grześczak, *Videonia i Videon*, „Twórczość” 2007, nr 4, s. 126–128.

²¹ Tamże.

²² Wieczór poświęcony twórczości Gąsiorowskiego „*Obcy gwiazdozbiór Sadyby*” odbył się 17 czerwca 2013 r.

²³ Zob. P. Lachmann, *O spektaklu „Cień dotyka mnie” z udziałem Krystiany Robb-Narbutt* [w:] *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, red. D. Jarecka, W. Siedlecka, projekt graf. D. Komorek, Warszawa 2012, s. 171–175.

²⁴ K. Kofta, *O spektaklu Videoteatru Poza p.t. „Różewicz z odzysku”*, <http://videoteatrpoza.pl/> [data dostępu: 01.12.2016].

²⁵ Tamże.

²⁶ Na temat Lachmanna jako poety teatru wypowiedział się m.in. Krzysztof Miklaszewski, *Teatr „poza” teatrem*, „Dziennik Polski” 1997, nr 32.

Najprecyzyjniej definiuje to zjawisko Marzena Guzowska, wnikliwie interpretując teatralizację prozy Krystiany Robb-Narbutt w reżyserii Lachmanna. W oczach recenzentki jest on „poetą przyzywającym mowę tego, co już zostało zapisane, żongluje widokami na trzech ekranach rozrzuconych przed publicznością – przemienia obrazy, nakłada portret czytającej osoby [poetki i malarki] na przedmiot, w którym trwa wizja przejścia do życia po życiu. [...] (podkr. P. Ch.)”²⁷. W spektaklu widoczne jest rozdwojenie „ja” na cielesne i bezcielesne. „Ja”, „które daje o sobie znać jako goła myśl albo świadomość siebie w niemożliwych do określenia i wypowiedzenia przestrzeniach, okolicznościach, postaciach – jako „ja” osobne od ciała”²⁸. Jego odseparowywanie i stworzenie *alter ego* autorki dokonuje się także za sprawą świeckiej sakralizacji, która jest istotnym elementem świata poetyckiego Lachmanna.

Przedstawioną powyżej dychotomię cielesnego i bezcielesnego podmiotu oraz podział na jego przed- i pośmiertne „ja” odnajdziemy w tomie liryków *Niewolnicy wolności*. Ukazaną w nim wizję życia po życiu cechuje jeszcze jedna różnica. Mowa tu o rozgraniczeniu wnętrza (którym jest niebo), od zewnątrz (stanowiącego czyściec), gdzie półżywi i półmartwi ludzie wiodą swój „pozaśmiertny” byt (*Żyję*, s. 70–71).

ESTETYKA OBRZYDZENIA ORAZ KONTAMINACJA SACRUM I PROFANUM

Obrazowanie w poezji Lachmanna nierzadko naznacza fizjologiczna cielesność i biologizm, co stanowi zaprzeczenie „idealnej” wizualizacji człowieka, znanej współcześnie z wszechobecnych reklam. Zwłaszcza w tomie *Niewolnicy wolności* obecna jest estetyka obrzydzenia, którą Julia Kristeva starała się opisać w analizie debiutanckiej powieści kontrowersyjnego twórcy Louisa-Ferdinanda Céline’a *Voyage au bout de la nuit* (Paryż 1932) (polskie wydanie: *Podróż do kresu nocy*, tłum. Waław Rogowicz, Warszawa 1933). W świetle interpretacji prozy Céline’a najwięcej o człowieku mówi to, co niskie: „strona naga, bez makijażu, bez udawania, zgniła i martwa, niewygodna i chora”²⁹, budząca ludzkie obrzydzenie. Ten nurt myślenia względnie sposób odczytywania rzeczywistości kontynuuje w literaturze inny współczesny nam Francuz Michel Houellebecq.

U Lachmanna wyjątkowo wyraźnie i konsekwentnie uobecnia się „brutalne” ujmowanie ludzkiego ciała; dotyczy to zarówno jego poszczególnych członków (w tym wstydlivych części), jak również organów wewnętrznych. W tekstach

²⁷ M. Guzowska, *Zobaczone, przeczytane: Teatralizacja prozy Krystiany Robb-Narbutt*, „Zeszyty Literackie” 2007, nr 99, s. 294–295.

²⁸ Tamże, s. 295.

²⁹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 134.

pojawiają się między innymi: „odbyt”, „członek”, „pochwa”, „krew”, „nerki”, „wątroba”, „płuca”, „szpik”, „kości”. Ujawnia to szokujący naturalizm, „mięśność”, wywołujące poczucie obcości i wstrętu. To nimi emanują wiersze poety zebrane w debiutanckim tomie. W lirykach uwidacznia się dychotomia wnętrza i zewnątrz ciała, które stają się desygnatami stanów i przeżyć metafizycznych. Co więcej, wewnątrz to również worek ciała, do którego wrzucono liryczne JA przywiązane do „mumii świata” (*Wrzuciliście mnie do worka*, s. 72–73). Jego własny organizm jest również siedliskiem metafizycznych przeżyć, w którym „siedzi pisarski popęd” (*Bez zmian*). W tym sensie organy i tkanki służą określaniu doświadczeń egzystencjalnych, a rzeczy abstrakcyjne otrzymują wyraźny biologiczny kształt, na przykład słowa, które gniją. Ponadto podmiot „porusza się” w przestrzeni własnego ciała (*Lotnia*, s. 118), przemieszcza się po wewnątrz „sondą słów”. W ten sposób obserwuje i rejestruje zmiany, nazywa „wielokierunkowy bezruch wnętrza”, dzięki którym żyje poezja (*Bez zmian*, s. 121–123, *Na zewnątrz*, s. 89). To poruszanie się od wnętrza do zewnątrz (ciała), błędzenie i wędrowanie po jego czeluściach, mylenie sfer i przestrzeni jest naturalną czynnością poety, który „przemieszcza się” *po* między sobą i swoim ciałem.

W tej liryce postaci ludzkie są odrealnione, odpychające i często ukazywane z perspektywy wanitatywnej (*Klepsydry*, s. 78–83). Bohaterowie – podobnie jak sam podmiot – są jednostkami progu. Nie istnieje dla nich granica pomiędzy tu i tam. Choć należą do żyjących, to są już „umarli”. Dzieje się tak, gdyż nic w nich nie żyje, a „lekarze wypisują recepty na [ich] klepsydrach” (*P.S. wystawa dzieci*, s. 125–126). Żywi przeprowadzają się na cmentarz centralny, a nieobecni „świecą swoją obecnością” (*Na marginesie wszystkiego po trochę*, s. 106–111). Jednych od drugich oddziela tylko „zasłona ze światła”. Tekstowe JA, które jest i dzieckiem, i dorosłym – w surrealistyczny sposób – trwa w zawieszeniu nad masową mogiłą świata, ironicznie „kontemplując” swój stan. W *Klepsydrach* szydzi ze śmierci:

[...]

och niezapomniane przeżycie
 cudzej śmierci
 och wstrząsające zawieszenie
 nad masową mogiłą

[...]

W świecie przedstawionym ciało i jego członki służą odraźniającej ekspresji. Tworzą „cielesną” metaforykę, czego przykład odnajdujemy w *Kanale ulgi II* (s. 15–17), który

[...]

ścieka po twoich
 żebrach

posoką
 mego
 mięsa
 [...]

Czytelnik tekstów Lachmanna jest też konfrontowany z licznymi motywami chrześcijańskimi (przeważnie katolickimi). W świecie przedstawionym ulegają one kontaminacji ze sferą profanum. Dzieje się tak, bo przewrócone są w nim symboliczne hierarchie i porządki, znikły proste układy odniesienie i autorytety. Jednocześnie panuje tam chaos, a sama poezja stała się „skamieliną”.

W tej liryce łączenie *sacrum* i *profanum* wynika ze „zmiksowania” tego co święte z tym co świeckie, niekiedy niskie, wulgarne, a nawet świętokradzkie. Dlatego wymowa wierszy jest na ogół przewrotna i wieloznaczna. Odwoływanie się do *religio* sugerują już niektóre tytuły wierszy poety, na przykład *Nowenna*³⁰, napisana w konwencji modlitwy do Jasnogórskiej Pani. Przywołany wiersz, wykorzystując motyw „szczerniałej od pożarów” Madonny, w swojej wymowie odnosi się do wizji katastrofy popromiennej, a ciemne oblicze Maryi jest tylko pretekstem do napisania tegoż utworu³¹. Inny przykład dostarcza proza poetycka pod znamienym tytułem *Środa popielcowa w Kolonii*³², będąca z początku groteskowym, a następnie surrealistycznym pejzażem miasta i zakończonego karnawału nad Renem. Trafiamy tam na kuśtykających kataryniarzy, zgwałconą i martwą czternastolatkę, czy też księży ćwiczących odpuszczanie grzechów. W tomie *Niewolnicy wolności* także pojawiają się utwory „inspirowane” wątkami sakralnymi – należy do nich *Całun* lub kluczowy dla całego zbioru wiersz *Przejazd przez Boże Ciało*³³, określane przez sceptyczny podmiot jako „obchody zinstytucjonalizowanej ekstazy”. W tekstach Lachmanna jest też mowa o Wielkim Poście i Wielkanocy, powraca w nich motyw zmartwychwstania, obecne są aluzje i nawiązania do liturgii, osób Trójcy Świętej, osób duchownych i praktyk religijnych (odpust, rekolekcje, pokuta), figur biblijnych i modlitw maryjnych. Czynności i znaki ze sfery *sacrum* są zwykle przenoszone w groteskową lub/i surrealistyczną przestrzeń *profanum*. Na przykład w *Kanał ulgi*³⁴ „kapłan w białej komży / polowej / błogosławi szczura”. Zauważmy, że motywy religijne nie odnoszą się tu do spraw liturgii, tajemnic wiary czy treści dogmatu. W *Niewolnikach wolności* są one pretekstem do mówienia o moralnym upadku stechnicyzowanej epoki zdominowanej przez elektronikę, komputery, fotoko-

³⁰ P. Lachmann, *Nowenna*, „Twórczość” 1958, nr 10, s. 38.

³¹ Tekst poniekąd opacznie trafił do londyńskiej antologii: *Madonna poetów. Antologia współczesnej polskiej poezji maryjnej*, red. ks. Zdzisław J. Peszkowski, Londyn 1966, s. 76. Fakt ten niejednokrotnie komentował autor w swoich esejach.

³² P. Lachmann, *Środa popielcowa w Kolonii*, „Twórczość” 1959, nr 4, s. 47.

³³ Oba teksty pochodzą z tomu *Niewolnicy wolności*, s. 39 i 47.

³⁴ P. Lachmann, *Kanał ulgi* [w:] tegoż, *Niewolnicy wolności*, Kraków 1983, s. 13–14.

mórki, trójwymiarowy film oraz coraz silniej oddziałujący wszechobecny obraz (*Pełta*). „Sacralia” służą podkreśleniu nadwątlonej kondycji i pozornej wolności zachodniego świata, co jest wynikiem między innymi zniweczonych ideałów filozofii XIX wieku,

[...]
która sama siebie pogrzebała a teraz pokazuje nam
figę z masowej mogiły naszego stulecia³⁵
[...]

Posiłkując się wątkami religijnymi, poezja Lachmanna nierzadko zawłaszcza je dla siebie i stwarza swoje *p r y w a t n e sacrum i misterium*. Używając pojęć z uświęconej sfery rytuałów wzmacnia kontrasty, ale także „nobilituje” określaną nimi rzeczywistość, podnosi jej rangę i niejako sakralizuje. Doskonałym tego przykładem jest *Nowy płaszcz (wariant I)*, w którym cielesność – w nawiązaniu do liturgicznego przeistoczenia wody i chleba w Krew i Ciało Chrystusa – staje się sugestywnym, integralnym środkiem ekspresji:

[...]
TO JEST MOJE CIAŁO
spijam wilgoć
z rękawów
TO JEST MOJA KREW
czynię to wszystko
NA MOJĄ PAMIĄTKĘ³⁶

Wiersz obrazuje swoistą autoliturgię, w której podmiot liryczny wciela się w postać Chrystusa. Liturgiczność (referencja do modlitwy eucharystycznej) podkreślana jest przez celowe użycie majuskuły. Z punktu widzenia teologii zobaczenie w sobie Jezusa nie jest herezją. Mieści się w ramach dogmatu, bo jak stwierdza św. Paweł w *Liście do Galatów*: „Teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus” (Ga 2, 20)³⁷. Nie oznacza to jednak, że liryku nie można odczytać inaczej, na przykład w kontekście postawy nihilistycznej. Wówczas wymowa tekstu sugerowałaby zakwestionowanie i całkowitą relatywizację wcześniej przyjętych wartości, które przywołuje. Mówiłaby o rzeczywistości, w której święte widzialne znaki – zawłaszczone przez liryczne JA – „przestały” wskazywać na obecność Zbawiciela, zastąpionego własnym *quasi*-misterium. W kontekście całej twórczości poety, a zwłaszcza obszernego zbioru liryków *Niewolnicy wolności*, ta druga interpretacja wydaje się bliższa prawdy.

³⁵ P. Lachmann, *Przejazd przez Boże Ciało* [w:] tegoż, *Niewolnicy wolności*, s. 47–48.

³⁶ P. Lachmann, *Nowy płaszcz (wariant I)*, „Nowy Wyrz” 1974, nr 8, s. 126–129.

³⁷ Cytat przytaczam za: *Biblię Tysiąclecia*, wyd. 4, Poznań 1991, s. 1319.

Wspomnijmy o profetycznym wymiarze tej poezji. Podmiot wierszy Lachmanna, stojący *pośród* „kulturę masowej zagłady” niemieckiego ludobójstwa (*Za zasłoną ze światła*, s. 5–8) a cybernetyczną wizją świata, często spogląda w przyszłość i zarysowuje katastroficzne wizje. Antycypowanie pewnych zjawisk wyraża się tu w zapowiadaniu dalszych, globalnych konfliktów zbrojnych i spustoszeń wywołanych promieniotwórczością (*Nowe czasy*³⁸, *Modelka*³⁹). Wszecobecna śmierć, będąca podstawowym, pierwszym obrazem liminalności, jest u Lachmanna bytem cielesnym. W jego wierszach – często ukazana surrealistycznie – stanowi figurę liminalną: poci się spod pachy i oddaje mocz („odlewa się do cysterny”) (*Klepsydry II*). Posługując się wulgarnym wyszydzeniem, ta liryka „oswaja” nas z upostaciowioną śmiercią, w której „partycypują” żywi i umarli. Szczególnie tych drugich przedstawiono w konwencji obrzydzenia: ich ciała „opalają się / wyciągają lubieżnie na leżakach” (*Klepsydry*). W wierszach obecne jest napięcie pomiędzy śmiertelnością i nieśmiertelnością, umieraniem i zmartwychwstaniem. W tomie liryków Lachmanna dotychczasowy świat legł w gruzach (zburzono w nim wszelkie symboliczne porządki), a nowy jeszcze się nie narodził. Dlatego znajduje się on w fazie liminalnego przejścia, podlega następnemu etapowi ewolucji i oczekuje na swoją ostateczną przemianę. W tym sensie, w swoim przesłaniu poezja ta stara się ze stanu śmierci wyprowadzić autentyczne (w chrześcijańskim rozumieniu) życie zgodnie z postawą bohatera wiersza *Ba* (s. 37–38), który:

[...]
ostatniego dnia
przed zmartwychwstaniem
odsłania się
i przyznaje do
miłosiernych czynów
ratuje nam śmierć
odbiera fałszywe życie

Motywy z katolickiej sfery *sacrum*, konstruując poetyckie wizje i kontrasty, służą poszukiwaniu i wyrażaniu własnej prawdy. Nadają doniosłe znaczenie zjawiskom i sprawom, o których traktują, lecz ich wymowa jest zwykle przewrotna. Niekiedy *sacralia* są tylko pretekstem do napisania wiersza, innym razem wywoławczym tematem lub istotnym elementem groteskowych wizji, określającym świecką rzeczywistość. Niewątpliwie w poetyckim świecie Lachmanna kontaminacja *sacrum* i *profanum* obrazuje przewrócone hierarchie i porządki,

³⁸ P. Lachmann, *Nowe czasy* [w:] tegoż, *Niewolnicy wolności*, s. 42–43.

³⁹ P. Lachmann, *Modelka*, „Odra” 1982, nr 10, s. 14–15. Wiersz napisany w Dubrowniku 1 września 1981 roku został później włączony do tomu *Niewolnicy wolności*.

rzeczywistość pozbawioną prostych układów odniesienia, zniesionych etycznych granic. To przekonanie nabiera mocy wobec przeświadczenia o moralnym upadku współczesnego człowieka i załamania się świata jego wartości, który w tej liryce można odczytać jako reprezentację rozbicia podmiotowości tekstowego JA.

Makabryczna wyobraźnia poety – szokując brutalnymi obrazami ciała i jego poszczególnych, często wstydlivych części, w tym biologicznym erotyzmem – wywołuje dynamikę silnych napięć. Przekazuje poczucie wyobcowania i egzystencjalnego „ogółocenia”. Ostrzega przed potencjalnymi zbrojnymi konfliktami oraz niesionym przez nie spustoszeniem. Estetyka obrzydzenia staje się wówczas środkiem mającym na celu ukazanie zdeformowanej *conditio humana*, przedstawienie „nagiej” prawdy o człowieku widzianej od dołu, od strony niskiej, brudnej i skażonej. Nasuwają się tu wyraziste analogie do nurtu myślenia Céline’a i Houellebecq’a, a na gruncie polskim do postawy Różewicza, któremu nieobce są widok „ludzkiego mięsa” i „śmietnik cywilizacji”. Łączy się to z przekonaniem, że „poeta śmietników jest / bliższy prawdy / niż poeta chmur” [...]. Tym samym poszerza się spektrum wątków nie tylko biograficznych łączących Lachmanna z autorem *Recyclingu*.

AUTOBIOGRAFIA NA TLE LOSÓW MIASTA

Wyraźną cezurą w pisarstwie polsko-niemieckiego twórcy jest rok 1989. Nad Wisłą jest to początek transformacji ustrojowej, czas ustąpienia cenzury politycznej i moment zwrotny w postrzeganiu Niemiec i Niemców przez Polaków⁴⁰. Od początku lat 90. ubiegłego wieku Lachmann publikował coraz więcej wierszy autobiograficznych, których liryczną scenerią jest często jego mała ojczyzna – Gliwice, nazywane zarówno miastem własnym, jak również „miastem naszym”, ale także miastem Bienka i Różewicza:

miasto Bienka
 miasto Różewicza
 miasto moje
 miasto naszym⁴¹

Ilona Copik w celny sposób odnosi się do pytania postawionego w wierszu: Czyim miastem są Gliwice? Do kogo należy ich symboliczna przestrzeń? Kto ma prawo do duchowego „zawłaszczenia” i wypełnienia jej? Odpowiedź podmiotu lirycznego jednoznacznie sugeruje, że górnośląskie miasto jest:

⁴⁰ Zob. J. Bartmiński, *Jak zmienia się stereotyp Niemca w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 5, s. 81–101.

⁴¹ P. Lachmann, *Gliwice*, „NaGłos” 1994, nr 17, s. 111–112. Ten sam wiersz ukazał się później pod tytułem: *Miasto naszym*, „Przegląd Polityczny” 2000, nr 43, s. 53.

niemalże w tym samym stopniu przestrzenią osobistą, wewnątrznie intymną, miastem „swoim”, co miastem „obcym”, miejscem należącym do innych – „miastem Bienka”, „miastem Różewicza”. Ich doświadczenia mogą, aczkolwiek nie muszą sumować się na „zmowę” ducha miejsca. Nade wszystko zaś pozostają Gliwice [tytułowym] „miastem naszym” – rezerwuarem próżnym, pojemną formą nieobecności mieszczącej historyczne zagmatwania i zmiany, a zatem potencjałem gotowym do wypełnienia nowymi treściami.⁴²

Wynika stąd, że „miasto naszym” (niem. *Niemandsstadt*) to swoisty *Niemandsland* Ziemia naszym – s t r e f a p o m i ę d z y, do której potencjalnie każdy może się wpisać. W tym sensie można orzec, iż pamięć o górnośląskim mieście w poezji Lachmanna jest pretekstem do zrelacjonowania indywidualnych losów lirycznego JA, do wskrzeszenia jego jednostkowej genealogii i tożsamości. W poetyckiej relacji niemal za każdym razem, systematycznie powraca jeden temat: anonimowe lub nieistniejące już (także rodzinne) groby⁴³, geografia traumy, do której zalicza się także tytułowe przydomowe *Podwórko w G.*⁴⁴ W wierszu *Gliwice* mówiący podmiot przywołuje dom, w którym poeta się urodził, kościół Wszystkich Świętych, w którym „urodzono [go] po raz drugi” (tu ochrzczono go drugi raz), a w końcu cmentarz Centralny – miejsce pochówku pięknej pani w cylindrze, która „rozkładała się / na porcelanowym zdjęciu”. Bogatszą w szczegóły wizję dostarcza nam liryczne JA *Czasu gliwickiego*⁴⁵, który zatrzymał się w jego pamięci („utopił się” i „powiesił”). Bohater wiersza powraca nostalgicznie do arkadii dzieciństwa przemienionej w cmentarz „zimnych ciał”. Przywołuje wspomnienia o ważnych dla siebie miejscach w topografii miasta. Należą do nich: mieszkanie zamknięte jak „sejf zepsutych wspomnień”, plac Wolności, ulice i kina o zmienionych nazwach, ale także nieodległe Auschwitz, o którego

[...] obozie nie wiedział nikt
tylko dzieci bawiły się
w krematorium [...]

Spośród wielu wydarzeń, które miały miejsce w okresie gliwickim, liryczne JA wspomina też o swoim przepoczwarzaniu się „z Niemca w Polaka” i „z Polaka w Niemca”. Mowa tu zatem o z d a r z e n i a c h l i m i n a l n y c h. Metamorfoza podmiotu spłotła się ze zmieniającą się topografią wcześniej niemieckiego miasta, z którego zacierane są dawne ślady. Liryczne JA podobnie jak Gliwice staje się *quasi*-palimpsestem (*Metamorfoza*⁴⁶). Do liminalnych prze-

⁴² I. Copik, *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa miasta w pisarstwie Horsta Bienka*, Katowice 2013, s. 227.

⁴³ Sugestywnie wyraża to późniejszy wiersz *Dwie pamięci* dedykowany Tadeuszowi Różewiczowi. W tekście mówienie o rodzinnym mieście jest pretekstem do dyskusji o pozostawionych tam grobach zmarłych. Zob. P. P. Lachmann, *Dwie pamięci*, „Zarys” 2008, nr 7, s. 34–35.

⁴⁴ P. Lachmann, *Podwórko w G.*, „Śląsk” 2000, nr 8, s. 27.

⁴⁵ P. Lachmann, *Czas gliwicki*, „NaGłos” 1994, 15/16, s. 65–69.

⁴⁶ P. Lachmann, *Metamorfoza [w:] Do przyjaciela wroga. Niemcy w poezji polskiej*, red. P. Roguski, Katowice 2010, s. 255.

obrażeń nawiązują również opisane zmiany tożsamościowo-językowe, które są motywuem wierszy o gorzko-ironicznej wymowie. Przykładem nieoczekiwanych zmian jest wymuszone posługiwanie się przez podmiot obcym mu językiem polskim, który „przyjechał do niego / na pancernym wozie” (*Kurs dla początkujących*)⁴⁷. Na mentalne i lingwistyczne przekształcenia wskazuje też zagubione poczucie, który z obu języków jest pierwszy („ojczysty”), a który drugi („obcy”). Z upływem czasu polszczyzna opanowana do najwyższego stopnia „panuje” nad nim (*W tym narzuconym języku*), co przeradza się w „lingwistyczny konflikt”, który dotyka obu „niemożliwych do pogodzenia” mów. W *Dwóch głowicach* są one spersonifikowane i wrogo nastawione do siebie: Polszczyzna i niemieczyzna „udają że się nie znają”, „oskarżają się ciągle o przejęzyczenia”, „rozchodzą się z byle słowa”. W końcu stają się one synonimami dwóch, przez dziesięciolecia zantagonizowanych społeczności – Polaków i Niemców. Lingwistyczna korelacja odzwierciedla tu ich wzajemne oddziaływanie widoczne „na otwartej granicy / zębów”⁴⁸. W *Zgodzie narodów* mamy do czynienia z odwrotną logiką, w myśl której to skonfliktowane nacje zachowują się tak, jak języki, którymi na co dzień posługuje się liryczne JA. Ich symbioza jest pozorna i skazana na niepowodzenie. Przypomnijmy, że przywoływane, sceptyczne w swej wymowie teksty powstawały na początku lat 90. XX wieku, po otwarciu granic dla ruchu bezwizowego, w okresie postępującej normalizacji i polityki zbliżenia pomiędzy RP i RFN:

te dwa narody we mnie
 żyją w cudownej symbiozie
 te dwa narody we mnie
 nie mają sobie nic
 do zarzucenia
 te dwa narody we mnie
 żyją w pokojowych granicach
 te dwa języki we mnie
 rozchodzą się
 z byle słowa⁴⁹

⁴⁷ Wszystkie utwory Lachmanna – omawiane w tym akapicie – ukazały się [w:] „NaGłos” 1994, 15/16, s. 65–73.

⁴⁸ Wśród nowszych niepublikowanych liryków Lachmanna odnajdziemy więcej wierszy tematyzujących kwestie lingwistyczne (w tym językowe ambiwalencje). Prześmiewcze utwory jawnie nawiązują do stwierdzenia Martina Heideggera: „Język jest domem bycia”. Przykładami lirycznych parafraz tych słów są teksty zamieszczone w aneksie monografii: *pierwszy język oraz drugi język*.

⁴⁹ W późniejszych wierszach motyw antagonizmu – przeniesionego z języków na narody – przesuwają się na doświadczenie jednostkowe. Wskazują na to słowa: „granice / na zewnątrz zniesione / na wieki / zagwarantowane / są, wewnątrz nas”. P. Lachmann, ****Ostatnio również*, „Borussia” 1998, nr 16, s. 21. Z upływem czasu w lirycznym mówieniu o językach właściwie znika wątek konfliktu, podczas gdy wciąż obecna jest kwestia ich hierarchii. Zob. np. P. P. Lachmann, *Dwa języki*, „Zarys” 2008, nr 7, s. 33–34.

Oprócz tego, że wiersze Lachmanna pisane po 1989 roku w bezpośredni sposób odsłaniają indywidualną (często traumatyczną) pamięć lirycznego JA, przywołują jego liminalne stany lub dotykają genezy oraz implikacji bilingwizmu nabytego w klimacie wymuszenia, tematyzują też zjawisko swoistego wykorzenia jednostki (*Korzenie*⁵⁰). W utworze dedykowanym Czesławowi Miłoszowi podmiot wiersza posługuje się figurą cielesności, aby stworzyć sugestywny obraz człowieka jakby wyrwanego z korzeniami, toteż są one widoczne. Tożsamość jest niejako wywleczona, bezbronna:

Najmocniejsze korzenie
 mają wykorzeni
 nie chowają ich pod ziemią
 oglądają opisują
 pokazują innym wykorzenionym
 mocne od deficytu gleby
 nagie
 zwielokrotnione

[...]

wyrastają
 bezpośrednio
 z tułowia rąk
 głowy

obrastają całe
 ciało
 obdarte z kory

Porównanie człowieka do silnie ukorzonej rośliny względnie toposu bycia zakorzenionym odnajdujemy już w *Biblii*, zarówno na kartach *Starego*, jak i *Nowego Testamentu*. Na samym początku *Księgi Psalmów* (Ps 1,3) czytamy, że sprawiedliwy i szczęśliwy człowiek jest „jak drzewo zasadzone nad płynącą wodą”. Jego stałość stanowi wartość samą w sobie, jest przyczyną egzystencjalnej harmonii, świadczy o sile i dostarcza mu życiodajnej mocy. Wiersz Lachmanna poniekąd polemizuje z tą tezą. Wydobyte na zewnątrz korzenie są u niego wyrazem obnażonej, odseparowanej od konkretnego miejsca tożsamości. Przywołując konteksty biograficzne pisarza wiemy, że nie jest to tylko oderwanie od jego rodzinnego domu i miasta, ale także od pierwotnego języka, jak również wykorzenie z samego siebie, ze swojego „niezrealizowanego” niemieckiego losu. Paradoksalnie, przedstawiony w liryku stan jest tylko pozorną słabością. Pomimo tego, że korzeniom lirycznego JA brak podłoża, którego się trzymają i skąd czerpią życiodajne soki, są silne i zwielokrotnione i „obrastają całe ciało”.

⁵⁰ P. Lachmann, *Korzenie*, „Borussia” 1998, nr 16, s. 5. Wiersz ukazał się też w „Tygodniku Solidarność” 1998, nr 30, s. 11.

Wydobycie ich z ziemi, a więc swoiste obnażenie sprawia, że wykorzenionej tożsamości można się przyjrzeć, zbadać ją i opisać.

NIEMIECKI CIEŃ

Niektóre teksty – podszyte Lachmannowską autoironią – bezpośrednio i krytycznie dotyczą tematyki niemieckiej (*Jak się żyje wśród morderców*⁵¹, *Ci Niemcy, Schattenspiele*⁵²). Pierwszy z wymienionych liryków – należący do wczesnej fazy twórczości poety – powstał w kwietniu 1967 roku na fali protestów i buntów studenckich na Zachodzie Europy. Dobrze znany jest fakt, że w RFN były one wymierzone w dużej mierze przeciwko pokoleniu obciążonemu nazistowską przeszłością. Podmiot autobiograficznego wiersza-manifestu Lachmanna odcina się od nierozliczonych z faszyzmu Niemców o „bogatym doświadczeniu moralnym”, z którymi łączą go „więzy / krwi kultury”. W tekście zbiega się mentalność Polaka i Niemca.

Późniejsze wiersze poety parodiują „przodujące” cywilizacyjnie, politycznie i kulturowo Niemcy, z którymi Polacy nie są w stanie konkurować, ani się równać, a tym bardziej pojednać. Mówi o tym opublikowany w jubileuszowym 50. numerze „Borussii” *Appendix. Wiersz jubileuszowy*⁵³ – który przybiera kształt ironicznego pamfletu, w którym użyto wielu niemieckich wtrąceń. W konwencji parodii utrzymany jest także utwór *Jedno miasto (nie) interesuje się losem drugiego*⁵⁴. W wierszu dwie spersonifikowane metropolie Europy – Berlin i Warszawa – przechwalają się, która z nich jest nowocześniejsza, licytują się, która ma większe blizny i rany, pomniki, arterie i dworce. W przeciwieństwie do niemieckiej stolicy, która znowu, „jakby nigdy nic”, jest „trendy”, z miasta stołecznego Polski wciąż wychodzą „treny”. Pointę wiersza uwypukla paronomatyczna gra dwóch brzmieniowo bliskich słów „trendy” i „treny”, budujących swoisty kontrast. Sugeruje on zderzenie nowoczesności z niemodną przeszłością, z wpisaniem w biografię i topografię miasta wojennym dramatem tysięcy ludzi – Polaków i Żydów.

W wyobraźni poetyckiej Lachmanna wciąż żywe są zbrodnie XX wieku, wywołane przez totalną wojnę rozpętaną przez niemieckich nazistów. W utworze *Ci Niemcy* rodacy lirycznego JA przedstawiani są z dużą dozą ironii – jako „wybieleni” sprawcy przestępstw i mordów. Podmiot wyraża się o nich kolokwialnie jako o tych, co „narobili szajs”. W rejestrze polskich kolokwializmów „szajs” oznacza coś bezwartościowego, co często brakiem estetyki budzi niechęć

⁵¹ P. Lachmann, *Jak się żyje wśród morderców*, „Polityka” 1967, nr 20, s. 7.

⁵² P. Lachmann, *Ci Niemcy, Schattenspiele*, „Zarys” 2007, nr 6, s. 43–44.

⁵³ P. P. Lachmann, *Appendix. Wiersz jubileuszowy*, „Borussia” 2011, nr 50, s. 77–82.

⁵⁴ P. P. Lachmann, *Jedno miasto (nie) interesuje się losem drugiego*, „Zarys” 2008, nr 7, s. 40–41. Wiersz zaopatrzone w niemiecki autoprzekład: *Eine Stadt interessiert sich (nicht) für das Schicksal der anderen Stadt*, s. 41–43.

i odrazę. Jednocześnie jest to zapożyczenie z języka niemieckiego, w którym wymowa tegoż leksemu jest dużo bardziej dosadna, a przez to pasująca do kontekstu wiersza. Niemiecki rzeczownik *Scheiß*, mający ordynarny i pejoratywny wydźwięk, jest określeniem czegoś, z czym ktoś się nie zgadza, co odrzuca lub uważa za nic nieznaczące⁵⁵. Dwujęzyczny *Internetowy Słownik PONS* frazę *So ein Scheiß!* tłumaczy słowami „co za gówno!”⁵⁶, co oddaje siłę rzeczzonego wulgaryzmu i rzuca światło na jednoznaczność wymowy utworu. W przedstawionym tu nowym stuleciu „wilki” zamieniły się w niewinne ofiary rozpętanej przez siebie wojny. Przypomnijmy, że obrazem wilków wyjętym z perykopy biblijnej (J 10, 11–12) posłużył się w swojej poezji Hans Magnus Enzensberger, określając nim kilkanaście lat po zakończeniu wojny niemieckich nazistów (*Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer*, 1962). W groteskowym karykaturalnym ujęciu Niemcy w liryku Lachmanna przefarbowali się na:

[...]
 baranki wielkanocne
 i oferują watę
 cukrową z
 czerwonymi
 kryształkami
 na rany Chrystusa
 o
 eu
 ropo

W *Schattenspiele* [*Gry cieni*] podmiot wiersza sceptycznie spogląda na „europejski” kurs polityki Niemiec, na programową „europejską” przyszłość, wobec której się dystansuje. Jego pogląd zdominowany jest przez pamięć o traumatycznej przeszłości. W rzeczonym tekście Niemcy to naród, który nie jest w stanie zrzucić z siebie jarzma swojej niechlubnej historii, wędrującej za nim jak nieodłączny cień. Co więcej, oni „świecą nim”. Użyty oksymoron intensyfikuje przekonanie, że na Niemcach ciąży zbrodnie ludobójstwa, do których nawiązuje przywołana tragiczna postać autora *Todesfuge*. Wiersz napisany w roku 2007 wyraża obawę przed kolejnym historycznym etapem dominacji Niemiec. W myśl sloganu cytowanego w tekście chcą one „znaczyć w świecie / przewodzić w Europie”, podczas gdy:

[...] toną w niewidzialnym cieniu
 jak Celan w wodach Sekwany
 albo blask ody Hölderlina
 w bezimiennym zaćmieniu mowy
 świecą nim

⁵⁵ *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2002, s. 1367.

⁵⁶ Zob.: <http://pl.pons.com> [data dostępu: 13.01.2017].

W myśl wiersza Lachmanna Niemcy nie mogą pozbyć się swojej niechlubnej przeszłości, nie mogą od niej uciec ani jej wymazać. Ich kainowe zamię rzóswietla im czoło. Potwierdzają to słowa wspomnianego w liryku poety Paula Celana: *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. Tadeusz Różewicz, który najbardziej z polskich twórców po 1945 roku wszedł w dialog z kulturą niemiecką i w jej kontekście definiował fundamentalne problemy humanistyki⁵⁷, sięga po Celanowską frazę w wierszu o tym samym tytule, aby przywołać tragiczną postać Paula Antschela.

RÓŻEWICZ RAZ JESZCZE

Jawne nawiązania do autora *Niepokoju* nie są w poezji Lachmanna rzadkością, zaś z biegiem czasu wręcz intensyfikują się. Odwołania są widoczne w podejmowanych polemikach np. o „walkę o oddech”, czyli Różewiczowskie rozumienie i definiowanie poezji (*Poezja*⁵⁸). W prozie poetyckiej *Gramatyka poezji*⁵⁹ przedmiotem „sporu” jest relacja pomiędzy poetą a jego tekstem analizowana przez autora *Niepokoju*. Dla Lachmanna stanowi to punkt wyjścia w określeniu swojej własnej relacji do „obcego” sobie języka, w którym tworzy. Zapożycza z niego środki leksykalne, jak „z banku centralnego [ustalającego] wysokość stopy procentowej”. Polszczyzna jest też nazywana prześmiewczo „obszczyzną” (określenie stojące w opozycji do wyrażenia „polszczyzna-ojczyzna”); dla mówiącego JA to neutralna mowa, wobec której jest znieczulony, bo napisany w niej „wiersz / w ogóle / nie boli” (*Polszczyzna-obszczyzna*⁶⁰). Swoją budową morfologiczną neologizm „obszczyzna” nawiązuje zarówno do słowa „obczyzna”, ale również do przymiotnika „obszerny” lub wulgarnego czasownika „obszczać”. Takie rozumienie za pierwszym razem sugerowałoby, że język polski jest nieprzyzwoity i sprośny, zaś za drugim, iż jest mową żelźoną i zlekceważoną.

Bezpośrednie przywołania autora *Kartoteki* występują też w kilku tekstach autobiograficznych (*Czas gliwicki*⁶¹, *Dwie pamięci*⁶²), które mają swoje umocowanie na płaszczyźnie faktograficznej. Wiadomym jest, że obu zaprzyjaźnionych twórców w latach 50. ubiegłego wieku zamieszkiwało powojenne Gliwice. Ponadto Lachmann w RFN tłumaczył dramaty, prozę i poezję Różewicza, a przez blisko ćwierć wieku w Polsce prowadził z nim rozmowy o filozofii

⁵⁷ Zob.: A. Ubertywska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001; Andreas Lawaty, Marek Zybura (red.), *„Nasz nauczyciel Tadeusz”*. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, tłum. Jacek Dąbrowski, Kraków 2003; P. Urbańska, *Niemieckie rozmowy Tadeusza Różewicza*, „Kwartalnik Polonicum” 2016, nr 22, s. 35–39.

⁵⁸ P. Lachmann, *Poezja [w:] tegoż, Niewolnicy wolności*, Kraków 1983, s. 27.

⁵⁹ P. Lachmann, *Gramatyka poezji*, „Pogranicza” 2001, nr 1, s. 12–13.

⁶⁰ P. Lachmann, *Polszczyzna-obszczyzna*, „Pogranicza” 2001, nr 1, s. 9.

⁶¹ P. Lachmann, *Czas gliwicki*, „NaGłos” 1994, nr 15/16, s. 65–69.

⁶² P. P. Lachmann, *Dwie pamięci*, „Zarys” 2008, nr 7, s. 34–35.

i poezji zapisywane początkowo na taśmę wideo, a następnie za pomocą kamery cyfrowej. Intelktualna bliskość obu twórców ma również swoje źródło w myśli Edmunda Husserla⁶³. Jego fenomenologia wywarła istotny wpływ na postrzeganie i nazywanie rzeczywistości u Różewicza, który po wojnie w Krakowie był studentem Romana Ingardena (ucznia Husserla)⁶⁴. W odniesieniu do Lachmanna związki filozofii Husserla i Ingardena przez wiele lat stanowiły przedmiot jego akademickich dociekań.

W poezji poety urodzonego w Gleiwitz intelektualna więź z Różewiczem wyraża się między innymi w swoistym porozumiewaniu się bez słów. Myślowe powinowactwo – występujące pomiędzy autorem *Płaskorzeźby* a podmiotem wierszy Lachmanna – określane jest jako „więź telepatyczna”. Mówią o tym wprost *Pytania do Tadeusza Różewicza w drugą rocznicę śmierci*⁶⁵. Jest to wiersz-dialog, którego treści krążą wokół fundamentalnej relacji człowieka ze Stwórcą, wokół antynomii sformułowanej przez Różewicza „życie bez Boga jest możliwe / życie bez Boga jest niemożliwe”. W utworze Lachmanna padają też inne, autentyczne słowa twórcy spisane z nagranych z nim rozmów. Liryczne JA wiersza – ciekawe pośmiertnego życia swego rozmówcy – dokonuje trawestacji Różewiczowskiej formuły i zwraca się do niego z zapytaniem:

[...]
 jak to jest „tam”
 po „drugiej stronie”
 czy możliwe stało się niemożliwe
 albo niemożliwe
 możliwe
 Życie wieczne bez Boga jest możliwe?
 Życie wieczne bez Boga jest niemożliwe?
 [...]

W wierszu pojawiają się też akcenty o charakterze ludycznym – pytania o życie po śmierci związane z najnowszymi środkami międzyludzkiej komunikacji:

[...]
 a czy jest sieć?
 wiem to głupie pytanie
 tym bardziej że przecież wiem dobrze

⁶³ Por. P. Lachmann, *Różewicz nie tylko o sobie. Teksty*, s. 51, <http://rozewicznietylkoosobie.weebly.com/teksty.html> [data dostępu: 06.07.2016].

⁶⁴ Por. wypowiedź Małgorzaty Różewicz w dyskusji z Rafałem Bubnickim i Piotrem Lachmannem [w:] „*Moje pojednanie. Tadeusz Różewicz i Niemcy*”. *Zapis rozmowy po projekcji filmu w Goethe Institut w Warszawie*, „Konteksty” 2015, nr 1–2, s. 449–454.

⁶⁵ Por. P. Lachmann, *Różewicz nie tylko o sobie. Teksty*, s. 77–79, <http://rozewicznietylkoosobie.weebly.com/teksty.html> [data dostępu: 06.07.2016].

(dałeś mi na to liczne dowody)
 że więź telepatyczna⁶⁶
 między nami
 funkcjonuje
 bez zarzutu
 zakłóca jednak niekiedy
 tradycyjne
 sieci

Na „telepatyczną łączność” podmiotu z Różewiczem wskazują – w inny sposób – także dwa inne wcześniejsze teksty Lachmanna napisane samodzielną ręką – „w imieniu” lub „zamiast” poety. Mowa tu o powstałym w języku niemieckim liryku *Ich hatte mitleid mit ihnen*⁶⁷ oraz o utworze *Rozmowa z poetą o poezji*⁶⁸. Oba „wiersze telepatyczne” (formuła Piotra Lachmanna) powstały w wyniku rozmów i nagrań prowadzonych z autorem *Recyclingu*.

W innym miejscu, w katastroficznym i profetycznym wierszu *Déjà vu*, napisanym w 2014 roku pod wpływem wojny rozpętanej przez Rosję we wschodniej Ukrainie, w poetyckiej wizji pojawia się „nowy Różewicz” – twórca „nowego języka”. W niemieckim *Trenie*⁶⁹ powstałym w pierwszą rocznicę śmierci poety 24 kwietnia 2015 roku podmiot liryczny wiersza zwraca się do umarłego twórcy, żegna się z nim świadomy bliskości własnej śmierci⁷⁰. W *Pośmiertnym dubbingu dla tr* liryczne JA (podmiot-reżyser) występuje w roli montażysty filmu, który „cyfrowo zmumifikował ciało poety”:

Znów montuję zmarłego
 czuję się
 jak kapłan egipski
 który dostaje do obróbki ciało

 [...]
 i potrzebne jest
 tylko oko
 które
 wybierze
 z kilometrów nagrań

 jeden kadr:
 wizerunek idealny

⁶⁶ Podkr. P.Ch.

⁶⁷ P. L a c h m a n n, *Ich hatte mitleid mit ihnen*, „Oder Übersetzen. Deutsch-Polnisches Übersetzungsjahrbuch” 2012, nr 3, s. 19–24.

⁶⁸ Tekst stał się częścią materiału: P. L a c h m a n n, *Różewicz nie tylko o sobie. Teksty*, s. 77–79, <http://rozewicznietylkoosobie.weebly.com/teksty.html> [data dostępu: 06.07.2016].

⁶⁹ Wiersz zamieszczono w apendyksie monografii. Jego polski tytuł jest czytelnym nawiązaniem do sepulkralnego nurtu polskiej poezji.

⁷⁰ Oba teksty zamieszczono w aneksie.

i głos
 który
 podkłada się
 pod umilkłego
 bez asynchronu⁷¹

Zauważmy, że w myśl staroegipskich wierzeń zmarły prowadzi swój żywot w wieczności w postaci własnego idealnego obrazu⁷², do czego nawiązuje sytuacja liryczna oraz porównanie się mówiącego JA do egipskiego kapłana i podejmowanych przezeń czynności „mumifikacji” zmarłego. Ma to niewątpliwie związek z ocaleniem istnienia przez zachowanie zewnętrznego wyglądu – z „balsamowaniem czasu”. W myśl formuły Anré Bazina obraz fotograficzny, zatrzymując czas, „ratuje” go przed samozniszczeniem, zaprzeczając jego upływowi, przeczy śmierci. Takie rozumowanie jest wyrazem ludzkiej tęsknoty za nieśmiertelnością w sferze symbolicznej⁷³.

Ciągłe poszukiwanie przez człowieka sposobów przedłużenia życia poprzez pozostawianie swojej obecności w postaci śladu, odcisku czy wizerunku plastycznego jest wg Bazina wynikiem „kompleksu mumii”, czyli kompleksu podobieństwa i potrzeba „zachowania” siebie dla potomności. Fotografia uwalniając malarstwo od potrzeby tworzenia podobieństw, przejęła na siebie funkcje rejestrowania rzeczywistości. Istotą fotografii staje się potwierdzenie faktu „to było”, a zatem w fotografiach chodzi o czas, a nie o formę, ponieważ najważniejszą kwestią jest, że stanowią one dla nas klisze pamięci⁷⁴. (Podkr. P. Ch.)

Zwróćmy uwagę na fakt, że *Pośmiertny dubbing dla tr* to utwór, stanowiący bezpośrednie nawiązanie do pracy Lachmanna-reżysera nad dokumentem o autorze *Śmierci w starych dekoracjach*. Mowa tu o filmowym *Różewiczowskim Tryptyku*, którego ostatnią część *Szukamy życia w grobach*. *Tadeusz Różewicz. Powroty* miała swoją premierę w kwietniu 2016 roku⁷⁵. Na przykładzie powyż-

⁷¹ Zob.: <http://rozewicznietylkoosobie.weebly.com> [data dostępu: 15.03.2016]. Tekst znajduje się na stronie internetowej pisarza poświęconej Różewiczowi oraz wideoteatru „Poza”. W kontekście teatralnym utwór pełni funkcję swoistego komentarza i wprowadzenia do spektaklu Lachmanna *Różewicz z odzysku* (premera 2014), który jest próbą cyfrowego wskrzeszenia zmarłego poety i komunikowania się z nim. Zob.: <http://videoteatrpoza.pl/> [data dostępu: 29.06.2016].

⁷² Na tym motywie został oparty spektakl wideoteatru *KaBaKai/RE-animacje*, którego premiera w reżyserii Piotra Lachmanna odbyła się 18 grudnia 1993.

⁷³ Por. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego* [w:] tegoż: *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9–17.

⁷⁴ Zob. Z. Tomaszczuk, *Fotografia rzeczywistości – rzeczywistość fotograficzna*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Plastyczna. Fotografia” 2011, z. VI, s. 25–35, tutaj s. 33.

⁷⁵ Premierowa projekcja filmu odbyła się w Dolnośląskim Centrum Filmowym we Wrocławiu 26 kwietnia 2016 roku w nawiązaniu do drugiej rocznicy śmierci poety. Por.: <http://wroclaw-filmcommission.pl/premiera-szukamy-zycia-w-grobach-tadeusz-rozewicz-powroty/> [data dostępu: 27.04.2016].

szego wiersza uwidacznia się imperatyw w pamięci, a nade wszystko sepulkralny humanizm przenikający twórczość Lachmanna, która stara się podtrzymać więź z umarłymi, pozwala im dalej „wypowiadać się” – w myśl słów Gottfrieda Benn’a, że „kto mówi ten nie umarł”. Imperatyw tej twórczości sprawia, że zmarli stają się znów „obecni”. Uzmysławia to, iż granica dzieląca ich od żyjących jest niezwykle cienka, bo jak stwierdza liryczne JA jednego z wczesnych wierszy Lachmanna: „podział na żywych i umarłych nie jest podziałem logicznym”⁷⁶.

Przemysław Chojnowski

SEPULCHRAL MOTIFS AND BLURRING THE BOUNDARIES:
THE IMPERATIVES OF PIOTR/PETER LACHMANN’S POETRY

Summary

This article analyzes the poetic imagery of the bilingual, Polish-German, author Piotr (Peter) Lachmann. The key images of his poems bring into focus the problem of keeping up the ties between the world of the living and the world of the dead. Lachmann’s term for this kind of remembrance, made possible by the abundance of pictorial records (photography, film) that transcend the linear axis of time, is ‘sepulchral humanism’. While examining the relations between sacrum and profanum in Lachmann’s verse, the article also notes their contamination by depictions that draw on the aesthetics of disgust and ugliness. Finally, the article discusses the German themes in Lachmann’s poetry and his intellectual bond with Tadeusz Różewicz, a poet and playwright with a better understanding of German culture than most Polish writers of his (post-war) generation.

⁷⁶ Cyt. za: P. Lachmann, *Pantomima duchów* [w:] *Dziewczyna na płótnie*, red. P. Dwurnik, I. Kaszyńska, Warszawa 2013, s. 264–269. Te same słowa pojawiają się w końcowej scenie Lachmannowskiego dramatu: *Hamlet gliwicki. Próba albo dotyk przez szymbę*, Messel 2008.