

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Đurđica ČILIĆ ŠKELJO (Zagreb – Filozofski fakultet)

NE-PJESNIK I IDEOLOGEMI POEZIJE

UDK 821.162.1-1.09Różewicz

U radu se u poeziji Tadeusza Różewicza analizira identitet autora koji progovara u pjesmi, dakle autora kao unutartekstualne kategorije. Nastoji se ustvrditi kako uz pomoć negativnih kategorija ne-identiteta i ne-poezije to tekstualno ja menadrira. Rad pokušava ponuditi odgovor na pitanje izmiče li takav model autorskog ja ideologemima pjesničkog identiteta i poezije u njezinom tradicionalnom, etičkom i estetskom registru.

Kategorija subjekta i s njim usko povezana kategorija identiteta neke su od najprisutnijih tema u promišljanju književnosti i kulture, a jednako tako se i sama književnost oduvijek bavila problemom identiteta, njegove datosti i/ili uspostave. Jonathan Culler upozorava da se u suvremenoj teoriji vode brojne diskusije o identitetu i funkciji subjekta ili ja, u čijem je fokusu problem što je taj ja – osoba, jastvo, djelatni subjekt ili akter te što ga čini onim što jest? U osnovi moderno mišljenje o tom pitanju otvara dva problema: prvo, je li nam naše ja dano ili je ono proizvedeno, i drugo, treba li ga razumijevati u kategoriji pojedinca ili društva? Prema Culleru, jedna od struja u tokovima moderne misli o konstruiranju identiteta individuu vidi kao spoj društvenog i proizvedenog, drugim riječima, identitet se tvori različitim subjektivnim položajima koje zauzima.¹ Na toj osnovi bismo mogli konstruirati i pitanje identiteta pjesnikova ja, preciznije autorskog ja, shvatimo li ga kao spoj empirijskog i tekstualnog autora, kao točku istodobnog srastanja i razdvajanja stvarnog autora i ja koje egzistira u pjesmi.

Derridaovska dekonstrukcija pokazuje da nema identiteta koji bismo mogli nazvati isključivo svojim, on je nalik mreži u koju su upletene različite vanjske silnice, on je uvijek u ovisnosti o drugim identitetima te nikad

¹ Culler, Jonathan: *The Literary in Theory*, u: *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*, ur. J. Butler, J. Guillory, T. Keenan, New York, London 2000, str. 127.

nije prisutan »kao takav i u sebi«. ² Derrida postavlja tezu o drugosti kao izvorištu vlastitosti i identiteta te ističe da unutar samog identiteta postoji podvojenost subjekta i odnos prema sebi kao prema drugome. Nastajanje identiteta može se ostvariti jedino ako je on u stanju izaći iz samog sebe i zatim sebe promatrati kao drugoga. Kako na razini kulture tako i na razini pojedinca za konstituiranje identiteta nužno je uspostavljanje odnosa prema sebi kao prema drugome. Iz tog proizlazi da je podvojenost, a ne homogenost, dominantno obilježje identiteta. Osim toga, identifikacija je uvijek kulturna, nikad prirodna, ona je »izlaz izvan sebe u sebi, razlika *sa sobom* prirode«, ³ odnosno identifikacija je »vlastita razlika, razlika sa samim sobom i od sebe sama«. ⁴

Prihvatimo li tezu poststrukturalističkih teoretičara da identitet kao autonomna, neovisna kategorija ne postoji, odnosno da je on samo ideološka projekcija te da je sam po sebi proturječan, jer je jezičnom, odnosno kulturnom konstrukcijom, dobivamo širok prostor za detekciju pjesničkog identiteta u pjesmi, odnosno prepoznavanje mehanizama njegove uspostave.

Pjesmu je moguće čitati kao tekst, strukturu koju čine riječi i nesemantička svojstva jezika, poput zvuka i ritma, ali joj možemo pristupiti i kao događaju koji podrazumijeva i pjesnički čin, doživljaj čitatelja u susretu s njom te činjenicu koja se upisuje u književnu povijest. U potonjem je načinu čitanja pjesme od presudne važnosti odnos između čina autora, odnosno empirijske osobe koja pjesmu piše i potpisuje svojim imenom, i čina govornika, odnosno one instance koju nazivamo glasom u pjesmi. Pjesmu doživljavamo kao iskaz koji je izrečen nečijim glasom, pri čemu je status tog glasa složen i nikada do kraja fiksiran, zamršen je i fluidan, iako uvijek podrazumijevamo da ga je kreirao sam autor. Analizirati autorski glas znači analizirati prostor posredništva između empirijskog autora i glasa koji u pjesmi progovara, ne zaboravljajući pri tome da u njoj progovara i jezik društva, jezik kulture, jezik tradicije, struktura itd.

² Zlomislić, Marko i Zelman, Zdenko: *Smjerenje prema Drugom: Drugi smjer Jacquesa Derrida*. U: Derrida, Jacques: *Drugi smjer*, prev. Srđan Rahelić, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb 1999.

³ Derrida, isto, str. 56

⁴ Derrida, Jacques: *Neko »ludilo« treba bdjeti nad mišljenjem*, razgovor s Françoisom Ewaldom, prev. Mario Kopic, <http://vaseljena.blog.hr>.

GLAS: AUTORSKO JA KAO TROP EMPIRIJSKOG JA

Univerzalnost kategorije *ja* u gramatičkom i jezičnom smislu, odnosno njegova općost, suprimira samoiskazivanje konkretnog *ja*, zato ono tražiti modalitete probijanja kroz krutost i determiniranost jezičnog sustava kako bi se oglasilo kao jedinstveno, neponovljivo i monolitno. U književnosti ono ipak ne može izmaknuti književnim konvencijama koje ga sebi podvrgavaju. S obzirom na to da pjesništvo vrlo često u sebi uključuje neku ekstravagantnu gestu – težnju prema uzvišenom, sublimnom, transcendentnom, ta je gesta povezana s retoričkom artikulacijom iskaza i najuočljivija je u figurama kao što su apostrofa, odnosno nagovor, prozopopeja, odnosno oličenje te antropomorfizacija, jer se upravo u njima najjasnije razotkriva priroda, status i funkcija autorskog glasa. Pritom glas treba razumijevati kao čvor u kojemu se jezik kao gramatika isprepleće s jezikom kao retorikom, u kojemu je *ja* koje govori ukršteno, odnosno preklopljeno, s *ja* koje je govoreno, dakle jezikom kreirano. Naime, jedno od dominantnijih načela modernog jezikoslovlja jest da su jezik (kao sustav) i zbiljski diskurs potpuno razdvojene kategorije te da među njima nema komunikacije. Odnosno, komunikacija se uspostavlja zahvaljujući pojedincu, korisniku koji jezik prisvaja da bi ga aktivirao. Aktivacija i sve značenjske implikacije korištenog jezika u vlasti su sudionika te zbilje, a u slučaju poezije – koja je aktivacija jezika *par excellence* – možemo govoriti o premošćivanju praznine između arbitrarnoga jezičnog sustava i konkretne stvarnosti posredstvom pjesničkog glasa koji podrazumijeva svoj izvor kao i svoga slušatelja. Glas uosobljuje poruku i – da posegnemo za sinestezijom – boja glasa dokida univerzalnost označitelja jer ga konkretizira. Ta konkretizacija je međutim nestalna i u tome je, kako naglašava Mladen Dolar, upregnut napor poezije: ona pokušava uhvatiti glas s pomoću označitelja, ona nastoji

141

zahvatiti ono što se ne može replicirati s onim što se može, [...] upotrijebiti označitelja ne samo u onom što je nositelj značenja nego i u onom što mu se slučajno dodaje kao niz zvukova i odjeka [rima, ritam itd.] i što može proizvesti neko drugo značenje. [...] Dakle, značenje se udvaja, udvostručava, s jedne strane značenje koje se može fiksirati rječnikom i gramatičkim pravilima, s druge strane značenje koje se dodaje slučajnim zvučnim dodirima i odjecima, u svakom jeziku drukčijim, nekom neuračunljivom nepredvidljivom logikom, značenje koje se ne može fiksirati. Mogli bismo reći: značenje se udvostručuje kad se označitelj spotiče o glas, i u tom prostoru – između logike nužnosti i njezina slučajnog apendiksa – nalazi se umjetnost poezije.⁵

⁵ Dolar, Mladen: *His Master's Voice*, »Zarez«, 23. 12. 2007.

Događajnost pjesme uključuje apsolutni prezent i podrazumijeva neko ja i neko ti. Međutim, to ja se uvijek javlja bez jamstva, za nj sa sigurnošću znamo jedino da je dijelom govornog akta i da je uprisutnjeno svojim glasom, ono je »indikatorom izjavljivanja«, a psihosomatski individuuum, odnosno empirijski autor s kojim to ja poistovjećujemo, desubjektiviran je jer ne može biti dijelom zbivanja pjesme, ne može biti unutar njezine događajnosti. Pjesnik se, dakle, preobražava u »pokusni teren« za ja.⁶ Tako je zapravo i autorski glas tek figura glasa, a u skladu s tim i identitet koji taj glas predstavlja nije drugo doli fikcija. Autorovo ime, kojim on potpisuje svoje djelo, samo je prividno neupitna veza između empirijskog autora i teksta, jer je i samo ime na neki način tuđe. S imenom, kako upozorava Mladen Dolar, uvijek impersoniramo nekog drugog, impersoniramo grupu ljudi koji nose isto ime, po imenu smo predstavnici socijalne grupe, najprije obitelji i nacije, ali tek zapravo s glasom »impersoniramo same sebe – to možda zvuči kao oksimoron, kao paradoks, ali možda taj paradoks može poslužiti kao dobar opis načina kako funkcionira glas – kao impersonacija samoga sebe«.⁷ Sama riječ persona, međutim, prema – uostalom nepouzdanjoj – etimologiji izvedena je iz per-sonare što znači zvučati, zvučati kroz nešto, zvučati kroz masku. Uzmemo li to u obzir, tada ni persona nije samo osoba, nego i maska, maska kroz koju progovara, »maska kroz koju zvuči jedinstvena osoba«.⁸ *Prósōpon* na grčkom znači ono što se daje vidjeti, što je pred očima. *Prósōpon* je dakle lice, ali i maska.⁹ Stoga i stilska figura prozopopeja, sa svojom antropomorfizirajućom funkcijom, otkriva da su i lice i maska generički, kao uostalom i ime, da predstavljaju neki tipski okvir, neku karakterističnost, dok je glas jedinstven, premda – kako naglašava Dolar – glas zvuči samo kroz masku. Upravo taj spoj glasa i maske, to je osoba. I autorski glas u pjesmi, kad se naglašeno javlja u figuri u kojoj skreće pozornost na sebe sama (u prozopopeji – gdje zazivanje biva davanjem lica bezličnom, a napose u apostrofi – koja je poziv koji ne može biti izbjegnuto), uvijek podrazumijeva lice, odnosno masku, koja jest nevidljiva, ali je nužnom pretpostavkom, jer kroz nju glas progovara, kroz nju zvuči. Tako shvaćen glas predstavlja se kao

142

⁶ Usp. Agamben, Giorgio: *Ono što ostaje od Auschwitzza*, prev. Mario Kopic, Antibarbarus, Zagreb 2008, str. 80–82

⁷ Dolar, Mladen: *Glas i ništa više*, Disput, Zagreb 2009.

⁸ Agamben, str. 37

⁹ Kako objašnjava Paul de Man: prosopon-poiein znači »dati lice«, čime se implicira da originalno lice nedostaje ili ne postoji. (Usp. Paul de Man: *Lyrical Voice in Contemporary Theory*, u: *Lyrical Poetry Beyond New Criticism*, ed. Hošek, C. i Parker, P., Cornell University Press, Ithaca – London 1985, str. 57)

ekspresija nasuprot značenju, ekspresija onkraj značenja koja ipak funkcionira u napetosti sa značenjem ili – kao kod Dolara – glas kao višak značenja.

S druge strane, upravo u poeziji uočavamo da glas kao medij zahtijeva slušanje, jer se on u poetskom govoru nameće kao autoritet od kojeg se teško obraniti.¹⁰ S obzirom na to da je u samoj naravi glasa imanencija koja mu osigurava autoritet, mi inicijalno iskazujemo krotkost poslušnika čak i ako se kasnije odlučimo na neposluh.¹¹ Stoga nije slučajno da se savjest naziva unutarnjim glasom, što upućuje na atopičnost glasa kao stjecišta unutarnjeg i vanjskog. Unutarnji glas shvaćamo kao glas moralnog zakona, glas savjesti, koji je nemoguće ušutkati upravo zato što nema svoju empirijsku pojavnost. Tako shvaćen glas vodećim je tropom u razmišljanjima o moralnim pitanjima. Akuzmatički glas, kako objašnjava Dolar, glas je čiji izvor ne vidimo, ne znamo otkud dolazi, kojemu tijelu pripada, tko je njegov vlasnik. Prema vidljivome izvoru glasa možemo uspostaviti distancu, dok je kod akuzmatičkog glasa ta distanca prevladana, neutralizirana, zbog čega je moć glasa pojačana.¹² Emblematski primjer akuzmatičkog glasa glas je u pjesmi te ga – ovisno o njegovoj impostaciji – čujemo kao medij koji transcendiraju jezik, kulturne i simboličke barijere, kao orfejevski glas koji uzdiže, vraća k božanskom, daje iluziju transcendencije.

Analiziramo li glas kao autorovu prisutnost u pjesmi, odnosno krenemo li od pretpostavke da je autor (kojeg ne vidimo, ali mu znamo ime, opus, biografiju) pošiljatelj glasa, moramo uzeti u obzir da se on emitiranjem svoga glasa izložio slušateljima, da svoju moć dijeli s njima, da bi i sam mogao postati njezinim objektom, pa je glas, s jedne strane, autoritet u odnosu na Drugog, a s druge je strane i izloženost Drugome.

S obzirom na to da su pjesnikov identitet i uloga poezije, kao dvije međuovisne kategorije, neke od dominantnih tematsko-motivskih pre-

¹⁰ Glas je kategorija neodvojiva od čovjeka kao socijalnog bića, bića društva i kulture, jer značenje dobiva tek u dijalektičkom odnosu sa slušateljem. Plač djeteta, krik izazvan strahom, uzdah olakšanja, jauk zbog boli i slično, primordijalni su, prirodni, fizički, neartikulirani glasovi ali i oni – u slučaju kad uključuju slušatelja – dobivaju značenje koje im nije imanentno, nego je upisano izvana. Treba, međutim, upozoriti na etimološku vezu između riječi *slušati* i *poslušnost* u hrvatskom jeziku, kao i na zajedničku etimološku vezu u poljskom jeziku između riječi *sluchać* (slušati) i *szusny* (u skladu s istinom, onakav kakav treba biti), odnosno *szusnie* (ispravno, pravedno) i *poslušność* (pokornost, poslušnost). Na tu je etimologiju Mladen Dolar upozorio na primjerima njemačkog, francuskog, engleskog, arapskog jezika itd., ističući da je slušanje »uvijek-već« poslušnost, jer čim počnemo slušati, već iskazujemo poslušnost.

¹¹ Usp. Dolar, *Glas i ništa više*, str. 74.

¹² Isto, str. 77

okupacija Różewiczeve poezije i mjesta stalnog prijepora, one istovremeno mapiraju pjesnički govor i označavaju koordinate značenja i ogoljujući autorski glas. Stoga je važno ponuditi analizu smještenosti lirskoga glasa, oka, uha u odnosu na predmet pjevanja, druge sudionike u lirskoj komunikaciji, u odnosu na svijet, umjetnost, kulturu, poeziju, povijest te analizu načina govorenja, impostaciju glasa, upotrebu simbola i njima zavezane tradicije. Pokušat ću predočiti prirodu govornikova položaja iz indikacija u tekstu.

U Różewiczovim prvim zbirkama, *Nemir* i *Crvena rukavica*, koje su nastale i objavljene neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, dominantno je prisutan lirski subjekt koji otvara duboko etička pitanja. U *Lamentu*, pjesmi koja već svojim naslovom sugerira elegičan ton, ja se obraća njima, simboličkim figurama autoriteta (vjeroučiteljima, sucima, umjetnicima, ocu) predstavljajući se kao paradoksalno biće. Pjesma je strukturirana na neizravnoj antitetičnosti – negiranju svega što naizgled jest. Lirsko se ja stilizira uz pomoć radikalnog kontrasta: naizgled nevino, naivno, čisto i vitalno (upravo takvim pridjevima opisano), a zapravo instrumentalizirano »oruđe [...] u krvnikovim šakama«. Mlad, a zapravo star, nevin, a zapravo ubojica, lirski subjekt konstatira da uopće jest (jer govori), ali da nije ono što se čini. On progovara iz stanja razapetosti, iz nepomirljive krize vlastita identiteta. I u pjesmi *Spašen (Ocalony)*, koja započinje pseudoautobiografskim podatkom – »Imam dvadeset i četiri godine / spasio sam se / odvođen na klanje« – lirski subjekt je svjedok ljudske tragedije, on se obračunava s jezikom, njegovom zamućenošću, značenjskom ispražnjenošću označitelja, a nabrajajući antinomije čovjek-zvijer, ljubav-mržnja, tama-svjetlo uvodi vrijednosno bremenite pojmove optužujući ih za prazninu i jednoznačnost. Lirski subjekt zaziva »učitelja i znalca / [...] neka još jednom imenuje stvari i pojmove / neka odijeli svjetlo od tame«.

Analizirajući forme lirskog ja u poeziji prve faze Różewiczeva stvaranja, Arkadiusz Ściepuro upozorio je na jasnu distinkciju između ovog dominantno prisutnog tipa lirskog subjekta, koji je on prema naslovu upravo citirane pjesme, nazvao *Spašen*, i autorskog subjekta. Lirski se subjekt nije spasio, on je spašen i već nam ta trpna glagolska forma sugerira da je pasivan, nemoćan, neučinkovit, on ne može sam, žudi vođu i učitelja. No s druge strane, Ściepuro je uočio da se u tim ranim pjesmama autorski subjekt stilizira kao onaj koji je aktivan, koji preuzima djelatnu ulogu.¹³ Iz tog bismo mogli izvesti zaključak da lirsko ja, koje utjelovljuje *Spašeni*,

¹³ Ściepuro, Arkadiusz: *Kto jest poetą? Formy »ja« lirycznego w poezji Tadeusza Różewicza*, Śląsk, Katowice 2001, str. 57–59

zapravo zaziva autorsko ja, koje onda izranja iz poraza i razočaranosti, iz krize lirskog subjekta. Autorski se subjekt nenametljivo postavlja kao onaj koji će imenovati stvari, vratiti vid, sluh i govor. Prepoznamo ga u pjesmi *Pjesnikova vlas* (*Włosek poety*): »Pjesnik je doista netko / Slušajte pjesnikov glas / Makar taj glas / bio tanak kao vlas« – gdje se pjesnikov glas javlja kao simbol metafizičke pjesničke tradicije – glas je smisao, a smisao je istina, pri čemu je irelevantna glasnoća, jer glas ima puninu značenja koju ne može, ali ni ne treba, nadomještati snagom. Imperativ »slušajte« marker je koji razotkriva autora kao nad-kategoriju, demijurga. U nastavku pjesme navješćuju se katastrofalne posljedice ne poslušati se pjesnikov glas: »Ako se prekine ta vlas / naša će dosadna kugla / u tamu past [...] Slušajte katkad nešto visi / o jednoj vlasi visi.«

Prepoznamo tu aluziju na frazu »život visi o koncu«, dakle pjesnički glas može biti spasonosan, sačuvati život. Njegov je glas indeks kategoričkog imperativa, etičkog zaziva koji je istovremeno intiman i univerzalan. Pjesma međutim završava pitanjem koje je i grafički odvojeno od ostatka teksta: »Sluša li tamo tko?« To pitanje upozorava na ispražnjeno mjesto slušatelja. Pjesnik dakle ne samo da ne zna kome se obraća, on ne zna obraća li se uopće ikome. Taj eho metafizičkog pjesnika-proroka tako je slab u autorskom ja da postaje uzaludan, zajedno s kompletnom stilizacijskom popudbinom naslijeđenom iz romantizma. Ali glas ustrajava, on ništa ne zapovijeda, on samo oglašava odgovornost (moralnu, etičku), i upravo tako još snažnije podsjeća da se na njegov poziv ne bi smjelo oglušiti. Taj glas se, dakle, nalazi u samoj jezgri ideje odgovornosti, a odgovornost je, kako kaže Mladen Dolar, odgovor na glas.¹⁴

Autorski subjekt i u pjesmi *Ne smijem* (*Nie śmiem*) stiliziran je kao pjesnik koji je u stanju duboke frustracije: opustošen, izudaran. Opisuje se u antinomijama, antagonizmima, preko figure procijepa, kao hijastički subjekt: »izudaran sitnim doživljajima i stvarima / napola ljubavlju / i napola nenavišću / tamo gdje treba vrištati / govorim šapatom // Poznajte taj glas [...] stare pjesme rune se iz mene / o novima još ne smijem ni misliti / o novoj poeziji / koja se / daje naslutiti / u sretnom trenutku.«

Ali taj je subjekt na pragu nove poezije, za koju još nije došlo vrijeme. Kakva ta poezija treba biti, aksiološki se predočava u pjesmi znakovita naslova *Poetika*, iz zbirke koja će biti objavljena pedesetih godina, pri završetku pjesnikove, uvjetno je tako nazovimo, socrealističke faze. Već samom tom

¹⁴ Usp. Dolar, *Glas i ništa više*, str. 93.

riječju, ostanemo li samo pri asocijaciji na Aristotela, sugerira nam se da pjesma sadrži upute za pisanje, objašnjenje načina na koji se stvara poezija, da podučava kako treba pisati. Metapoetski pjesnički tekst koji započinje stihovima: »Čist je poj / pjesnika / koji služi / dobroj stvari« – toj čistoći pjêva kontrapunktira »grobišta riječi i slika / [...] škole rekvizita«.

S jedne je strane, dakle, poezija: čista, jednostavna, u službi dobra, ona dotiče srce, a s druge su riječi, iza kojih stoji logos, razum, institucije, riječju – rekviziti. Pjesništvo (pjevanje, poj), ovdje je stavljeno u antagonistički odnos s riječima - pjev predstavlja rađanje smisla, a riječi su njegovo grobište: »Raspadaju se riječi / kojima je oduzeta ljubav [...] // Pjesma bez ljubavi / je mrtva / odvratio će se od nje narod« – ona do naroda dopire jedino ako je jednostavna, protkana ljubavlju, ako služi dobru. U završnim se stihovima samo jednoznačne riječi predstavljaju kao materijal pogodan za pjesmu, to su riječi među kojima »nije bilo / usporedbi ni metafora / perifrazâ niti hiperbola«.

Autorski se pjesnički glas, kojim progovara subjekt-pjesnik u toj metapoetičkoj pjesmi, odriče retoričke tradicije, onog što je temelj pjesništva, što ga uopće čini pjesništvom, jer jedino jednoznačne, jednostavne riječi sadrže smisao i imaju »snagu prosudbe / i snagu rasta [...] stvaralačku moć«.

146

Tu prepoznamo koncept poezije koja je izvornim medijem istine. Gotovo isti motiv odbacivanja isprazne pjesničke retorike, u ime poezije koja čini i stvara, nalazimo i u pjesmi *U vezi s jednim događajem (W związku z pewnym wydarzeniem)*: »Mi koji raspravljamo / o tradiciji i novatorstvu / o versifikaciji i stilizaciji / mi koji pišemo pjesme / s rimom / bez rime / u slobodnom stihu / [...] obratimo pažnju na mrtvacu / [...] Ne ostavljajmo ljude / nasamo s njihovom prazninom / Odgovorni smo za oblik svakoga čovjeka [...]«.

U tome vidimo da se autorski subjekt stilizira kao neka vrsta revolucionarnog inovatora: postoje oblici i konvencije kojih se treba odreći, figure koje treba odbaciti, retorički dekor koji treba prognati, treba zatrti pjesničko da bi ostala čista, nezamućena poezija, jer jedino takva poezija može biti čitana i shvaćena drugačije, jedino ona može djelovati i biti humana.

U socrealističkoj fazi poljske književnosti, od kraja 40-ih godina, Różewicz se ne priklanja bezrezervno dominantnoj struji, iako je dio njegovih pjesama iz zbirke *Vrijeme koje prolazi (Czas który idzie)* iz 1951. i *Pjesme i slike (Wiersze i obrazy)* iz 1952. slijedio neke ključne karakteristike te poetike: prispodoba prošloga i sadašnjeg vremena, u kojem je prošlost negativno konotirana kako bi napredak novog vremena bio očitiji, prezen-

tacija pozitivnog junaka-uzora, koja ima odgojne ambicije, afirmativni opisi industrijalizirane sredine, a pojavljuje se i lirski subjekt u formi kolektiva koji čine mladi ljudi: »s proljećem / došli mladi / raskopali zemlju / prenijeli brda / preskočili bistru vodu« (pjesma *Rijeka svjetla* [*Rzeka światła*]).

Međutim, i u socrealističkoj fazi uočljiva je nekoherencija. Różewicz se autor nije prepuštao socrealističkom patosu niti je progovorio kroz kolektivno lirsko ja. Njegov lirski subjekt u razdoblju socrealizma gotovo uvijek progovara iz ja, a ne iz mi. Katkad je njegov pjesnički glas poprimao i diskretno moralizatorsku intonaciju, i to putem prikaza odsutnosti ne samo griznje savjesti nego i ikakve svijesti ubojice za vrijeme činjenja zla, npr. u pjesmi *Yenderan*: »Slušam naredbu / ne čujem ne mislim / ubit ću [...] marširam / čistim karabin čistim bajunet / čistim bajunet od crvenih mrlja«, ili u pjesmi *Ne stavlaj mi ruke na srce* (*Nie kładź mi ręk na sercu*): »na smrt su štapovima zatukli / Leona Maciejewskog / komunistu // [...] potom su ruke oprali / mrlje s odjeće obrisali / i mislili da su krv oprali / da se tako lako opere krv«.

Iako su navedeni stihovi lišeni osobne forme, lirskog i autorskog ja (u naslovu i u drugim strofama nalazimo ja i ti), upravo se u ovom dijelu pjesme, preko suhog opisa gesti neimenovanih ubojica, preko odsutnosti opominjućeg, moralizatorski uzdignutog autorskog glasa, preko izostanka adresata koji će reći da se krv ne može lako oprati, pojačava moralna dimenzija poruke. Mi znamo, ili bolje: ta, zna se da se krv lako ne ispiri, upravo je u neizgovaranju tog notornog fakta bitna moralizatorska dimenzija. A u stihovima pak: »Ne stavlaj mi ruke na glavu / ne stavlaj mi ruke na usta / na oči i na srce / Ne stavlaj mi ruke na srce« – poruka poprma i privatan, osobni ton. Univerzalnost koja se postiže neosobnim opisom i konstatacijom, te konkretnost koja je naglašena imperativnim zahtjevom lirskog subjekta da neposredno – tijelom, osjetilima – svjedoči okrutnostima, uzdiže citiranu pjesmu iznad registra socrealističke poetike i upisuje ju u onaj većinski dio pjesnikova opusa, koji je oslobođen ideologema i njihove isključivosti.

U zbirkama iz pedesetih godina nalazimo i pjesme koje, kao i spomenuta *Poetika*, vrlo precizno ocrtavaju koncept poezije kakvu teži Różewicz autor. U pjesmi *Żelja* (*Pragnienie*), koja je posvećena *Uspomeni Tadeusza Borowskog* (i time je i dodatno naglašena veza između svijeta pjesme i vanjskog, stvarnog svijeta kojem pripada poljski pjesnik Borowski) lirsko ja je pjesnik koji iskazuje kako bi se i kome htio obraćati: »htio bih danas govoriti [...] jasno / da djeca pohrle meni [...] // [...] govoriti toplo i obično / da se stari ljudi osjete potrebnim / [...] spokojno i tiho / da ljudi mogu sa mnom otpočivati / smijati se i plakati / i šutjeti i pjevati // Htio bih danas govoriti gnjevno i strogo«.

U potonjim stihovima prepoznajemo aluziju na starozavjetnog Boga, na njegovu pravednost. Pjesma je moralni iskaz preko kojeg se autor predstavlja kao moralna osoba, pjesnik koji ne žudi biti pukim pjevačem, on zaziva poeziju-praxis, poeziju koja je ne samo propedeutička i didaktička nego i performativna: »Ne bih htio govoriti / nego riječima stvarati / kako bi riječi moje rukama doticali / ljudi.«

NE-PJESNIK

U drugoj polovici 50-ih godina u njegovoj poeziji sve češće nalazimo lirski subjekt koji progovara u egzistencijalističkom registru. Subjekt, naime, progovara iz ja i konstatira vlastitu razbijenost, iregularnost, necjelovitost, iz ja koje je odvojeno od sebe: »nisam cjelina / razbijen sam usitnjen / [...] ne mogu se sebe prisjetiti // o meni kažu da živim«.

148 Ti stihovi iz pjesme *Razotkriven (Rozebrany)* zazivaju rimbaudovski ne-ja identitet: *Je suis un autre!* Raspad identiteta ovdje je usložen žudnjom subjekta za nekom formom. Lirsko ja rascijepljeno na formu/tijelo i sadržaj/duh – pri čemu je ovo drugo prazno – izražava jasnu želju da ga se skupi, ponovno ujedini. Zadržana je, međutim, i modernistička poetika, štoviše mogli bismo reći da je pjesma *Propozicija druga (Propozycja druga)* upravo oprimjeruje. U prikazanom strogom binarizmu umjetnost – svijet, umjetnost je u sudaru sa svijetom vrijednosno dominantna iako nije posve nedodirljiva, a sudar – koji je istovremeno i dodir i razdvajanje – postaje zametak kreacije, on je »početkom života / novoga djela / koje je strano stvarnosti / iznenaduje je / razbija / izmjenjuje // i sâmo podliježe / izmjeni«.

Iz događajnosti pjesme izdvojen je govornik, on se stilizira kao pjesnik čija umjetnost, poezija, mijenja svijet, ali i sebe sama. Utopijski ideal spasonosne poezije i poezije koja je način borbe za ono fundamentalno, nešto bez čega se ne može, kao npr. u pjesmi *Rasterećenje (Zdjęcie cięaru)*, gdje je »suvremena poezija / borba za disanje«, nagrižen je u pjesmi *Može se (Można)*, gdje iščitavamo sumnju u pjesništvo kao poziv: »Sjećam se da su davno / pjesnici pisali »poeziju« / može se još uvijek pisati pjesme / godinama / ali može se raditi / i štošta drugo.«

Taj je motiv pojačan u *Novoj pjesmi*, gdje je lirsko ja otac, koji sinu na pitanje »što radiš« odgovara »[...] ja ništa ne radim / popravljam / novu / nepotrebnu pjesmu«.

Tendenciju srozavanja ideje o poeziji koja spašava, koja je uzvišena i fundamentalno važna vidljiva je i u pjesmi *Vršaička elegija* (*Vršacka elegia*), posvećenoj pjesniku Vasku Popi. Iako je lirsko ja stilizirano kao pjesnik, koji sebe uz drugog pjesnika upisuje u uzvišen kontekst (šetnja, aleja, perivoj), taj gotovo aristokratski okvir biranog društva i elitističkog razgovora prekida konstatacija da poezija zamučuje viđenje istine: »postoje pjesnici koji sebi oduzimaju život / drugi pišu do smrti // ja sebi oduzimam poeziju / kako bih jasnije vidio«.

Raskid s idejom poezije koja svijet može učiniti boljim istovremen je sa sve snažnijom prisutnošću razbijenog subjekta u pjesnikovim zbirkama. Sve je češća prisutnost motiva fragmentarnosti, nekoherentnosti i nekonzistentnosti svijeta i lirskog subjekta, koji je i pasivna puna-prazna »kanalizacijska cijev / propušta kroz sebe / sve« – kako čitamo u pjesmi *Novi čovjek* (*Nowy człowiek*). Premda rasut, on je subjektom opažanja, a zatim apsorbiranja, koncentriranja i akumuliranja vrijednosti vanjskog svijeta, što dodatno usložnjava i kaotizira njegov unutarnji svijet. U radikalnoj formi Różewicz to prikazuje u proznom tekstu *Štit od paučine* (*Tarcza z pajęczyny*),¹⁵ navodeći taksativno i bez interpunkcije mnoštvo podražaja, slika i informacija koje se sručuju na čovjeka, čak i u trenutku kad je sam i zatvoren u svoja četiri zida. Tijelo postaje sve češćim motivom, prikazano je kao živo, životno, samovoljno, a nasuprot žilavom tijelu konstatira se rastakanje, dekonstrukcija subjekta. Povrh toga, biofizičke nužnosti i besprijeekornost njihova funkcioniranja, odnosno tijelo kao neosporna, opipljiva činjenica, stavlja se u antinomijski odnos s trajnim vrijednostima (tradicija, istina, vjera), čime se ukazuje i na njihovu arbitrarnost i fikcionalnost.

Autodefiniciju pjesnika i poezije iz tog razdoblja Różewiczeva stvaranja najbolje ilustrira pjesma bez naslova iz zbirke *Regio*, koja se odlikuje za Różewiczovu poeziju tipičnom isprepletenošću jednostavnog idiomatskog leksika i ambigviteta poruke: »stvarnost koju sam promatrao / kroz prljavo staklo / u čekaonici // ugledao sam lice u lice // slab / okrenuo sam leđa / svojoj slabosti // okrenuo sam leđa / iluzijama // na pijesku / mojih riječi / netko je nacrtao znak / ribe / i otišao«.

Stvarnost se ovdje poistovjećuje s iluzijama, materijalna stvarnost prikazana je kao mistifikacija, a književnost, svijet riječi, kao pijesak – nešto prolazno i površno, ali i ujedno nešto što u sebi potencijalno nosi značenja i istine. Naime, u završnim stihovima uvodi se znak ribe (ichthys), ribe koja

¹⁵ Tadeusz Różewicz: *Proza*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, str. 243–245

je kristološki simbol u kršćanskoj tradiciji i zapadnoeuropskoj kulturi, ali u starogrčkom kontekstu simbolizira i Orfeja, što otvara mogućnost iščitavanja pjesme koja svog tvorca uzdiže kao Pjesnika – posjednika i prenositelja univerzalnih vrijednosti. Međutim, onaj tko je pjesnikovim riječima dao snagu da svjedoče istinu – otišao je. Je li pjesniku ostavio da obavlja njegovu zadaću ili se zapravo tim završnim stihom priziva ničeanska smrt Boga, čime bi se onda i riječ pjesnika, kao Božjeg zastupnika, činila smrtnom? Kako primjećuje Ryszard Nycz, u Różewiczevoj se poeziji pojavljuju oba motiva:¹⁶ Pjesnik kao izabrani, proročki glas koji pronosi transcendentalnu poruku, ali – još češće – i motiv pjesnika koji odbija topos proroštva i ulogu odabranog: »hoću vam reći / da nema tajne / ne čekajte« (pjesma *Strani čovjek [Obcy człowiek]*).

SUBJEKTI I IDENTITETI

150

Godine 1961. Różewicz objavljuje zbirku *Glas Anonimnog (Głos Anonima)*, koja se organski nadovezuje na dramu *Kartoteka*, u kojoj glavni lik nosi ime Lik (Bohater). U tim djelima kreirani su inertni subjekti-objekti koje je zgrabio kaotični žrvanj zbilje. Identitet subjekata je promjenjiv, migoljiv, neuhvatljiv, dakle upitan. Dezintegriran je i identitet pjesnikova ja: suvremeni čovjek definiran je kao u najmanju ruku udvostručen: čovjek i njegov dvojniki. Iz toga se može izvesti zaključak da je suvremeni subjekt književnog registra, poetskog dramskog ili pripovjednog, bez osobnosti i bez čvrsta identiteta, on je, foucaultovski rečeno, umrežen u simbolički poredak jezika društva i kulture i njime determiniran, ili barthesovski: on je u posvemašnjoj vlasti svog ovdje i sada. Identifikacijski je nesvodiv na empirijsko ja autora, a nije svodiv niti na junaka ili lirski subjekt – *fictio personae* – književnoga djela. Autorski glas tako postaje mjestom spajanja i razdvajanja empirijskog, autorovog, i fikcijskog književnog prostora, i sam je neodvojiv i od svijeta u kojem svojim imenom potpisuje djelo i od svijeta koji u to djelo svojim glasom upisuje.

Permanentno prisutna u Różewiczevim djelima kategorija pamćenja onog što je bilo i osvještavanja onog što je sad te procjep između sebe-danog i sebe-kreiranog određuje identitet subjekta kao trajno udvojenog, odnosno

¹⁶ Ryszard Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, str. 191–192.

on ostaje rascijepljen između sebe bivšeg i sebe trenutnog, sebe privatnog i sebe javnog, sebe esencijalnog i sebe konstruiranog, biološkog i društvenog, oni se međusobno dopunjuju i zatvaraju, što bi u konačnici moglo značiti da se – onemogućuju. Różewiczewa zaokupljenost identitetom, ili kako je to poljski kritičar Stanisław Gębala nazvao »opsesijom provjeravanja identiteta«, primjetna je u Różewiczevu opusu od početka njegova nastajanja, štoviše, svijest o gubitku vlastita identiteta jedan je od najnaglašenijih elemenata autorefleksije njegova lirskog subjekta. *Spašen (Ocalony)*, *Tužaljka (Lament)*, *Godina 1939 (Rok 1939)*, *Čarobnjakov učenik (Uczeń czarnoksięnika)* ... već te pjesme iz prve zbirke *Nemir* prikazuju podijeljenost subjekta na onaj koji vide drugi i na onaj kojim subjekt sam sebe smatra. Różewiczewo kasnije poigravanje identitetom nalazimo u spomenutoj *Kartoteci*, gdje Lik mijenja svoj identitet, profesiju, broj godina itd., ovisno o društvenoj ulozi i relacijama s osobama iz njegova okruženja, a čak ga i one nazivaju različitim imenima. Njemu samom uskraćena je svaka osobnost, svaka bazično njegova, autentična karakteristika koja bi bila prisutna neovisno o promjenjivosti njegova lika koju generiraju kontakti s drugima i način na koji ga oni vide. Subjekt je u tom registru moguće shvatiti jedino kao diskurzivnu konstrukciju koja se formira jezikom.

151

Provjeravanje identiteta, neuspješni pokušaj uspostavljanja središta kojemu lirski subjekt teži, analogan je konstrukciji Różewiczewa pjesničkog teksta koji se nikad ne vraća nekoj ujednačujućoj unutarljivoj zasadi ili ideji, nego se oslanja na dinamične odnose među pojedinim pjesmama koje, stvarajući nove veze, kreiraju nova značenja u sve gušćoj mreži međutekstualnih referenci: »neka se to sve samo stvara / u pokretu« (pjesma *Et in Arcadia ego*).

Różewiczevu utopijsku »cjelinu« karakterizira upravo takav nesupstancijalni, dinamički, isključivo relacijski karakter, koji proizlazi iz nedostatka integrirajućeg uporišta ili zasade, odnosno strukturalnog središta na kojem bi se – ili u odnosu na koji bi se – mogao pozicionirati: »kružimo / uokolo / jer nema središta« (pjesma *Otvorena poema [Poemat otwarty]*).

Tu integrirajuću, objedinjujuću funkciju ne može ispuniti ni autorova osoba, autorska ja koje bi pred tekst ili nad njim moglo stati u liku snažnog samouvjerenog subjekta, jer upravo on, preko autorskog glasa u pjesmi, razotkriva da »računa na to da će mu tekst dati identitet«. ¹⁷ To se, dakako, ne događa, jer pjesma završava ondje gdje je autorski glas utihnuo, ali istovremeno tamo i počinje, jer se značenski umrežava s drugim pjesmama.

¹⁷ Andrzej Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Universitas, Kraków 2002, str. 294.

U pjesmi *Uvijek fragment (Zawsze fragment)* čitamo: »jer stih nema kraja / slično kao / staklena kugla«, ona je fragment neke veće cjeline – poezije: »poezija u obliku stiha / to je ocean u čaši vode« (pjesma *Voda iz lončića [Woda z garnuszku]*).

Sam čin rođenja pjesme predstavljen je kao proces konačnog oslobađanja djela iz simbiotske zajednice, ali njegova je simbolika opterećena ambivalencijom jer čin završava odbacivanjem autora: »nakon napisane pjesme / izbačen sam / odbačen/ na obale poezije« (pjesma *Na obalama poezije [Na obrzeżach poezji]*).

Ostentativno naglašavana somatičnost te veze vodi do svojevrstne »tekstualizacije tijela« koje »postoji u svojim povratnim slikama«,¹⁸ dakle u jezičnim simbolizacijama. Na toj kompleksnoj dinamičkoj sprezi između sebe i svoje poezije stalno se inzistira, formulirano je to i u stihovima iz pjesme *Obljetnica (Rocznica)*: »početak i kraj poezije je / u pjesniku / kako je to dug i zapetljan put«.

Potvrdu o tekstualizaciji tijela, odnosno otjelovljivanju riječi, u Rózewiczevoj poeziji – izravnoj aluziji na Evandjelje po Ivanu – nalazimo i u stihovima: »u početku bješe riječ / na kraju tijelo«, a u međuvremenu se s pjesnikom događa inverzna transformacija – on se iz tijela promeće u riječi, pjesnik je »sahranjen u riječima / koje nisu postale tijelom«, odnosno koncepcija tijela kao sidrišta u svijetu zamjenjuje se koncepcijom sidrišta u tijelu pjesme.

Samoprolašavanje pokojnikom, koje pronalazimo i u Rózewiczevim proznim tekstovima, ponavlja se u pjesmi *Treće lice (Twarz trzecia)*: »Mrtav sam / a nikad nisam bio / tako povezan sa životom [...] mrtav sam / a nikad dosad / nisam toliko govorio / o budućnosti [...] ja mrtav / tako jako zauzet / stalno pišem / iako znam da se odlazi / uvijek / s fragmentom / s fragmentom cjeline.«

Mrtvaci koji žive, živi mrtvaci – pokojno ja koje piše – metaforom su stanja subjekta koji je bez uporišta, čiji identitet nije petrificiran jer ništa oko njega nije stalno ni stabilno, postoji samo samosvijest, omogućena, između ostalog – čulnošću, ali osim nje, nema ničeg što bi mu omogućilo identifikaciju. Ondje gdje nema identifikacije nema ni identiteta, a tamo pak gdje nema identiteta nema ni pouzdane biografije: »pitaš me za datume / važnijih događaja / iz mog života / to pitaj druge // moj se životopis završavao / već nekoliko puta / jednom bolje jednom gore« (pjesma *Iz životopisa [Z życiorysu]*).

¹⁸ Isto, str. 298

Međutim, već to što je subjekt osviješten, sebe-svjestan, omogućuje mu autorefleksiju, njegova kreativna moć živa je i budna, ona je način njegova revitaliziranja, kulturološkog i vrijednosnog, ne samo biološkog. To ja, koje je ispražnjen znak, istovremeno je prostor za nešto drugo: »Tako sam prazan da se može izgraditi u mojoj / unutrašnjosti jedna gotička katedrala dvije robne kuće / kazalište igralište tramvajska stanica« (pjesma *Nezasitan* [*Nienasycony*]).

A u pjesmi *Ravnina* (*Równina*) nalazimo stihove: »Otvorit ću se / kao ravnica / podatna za pokret i promjene / neka me napuni« – što kulminira u stihovima *Moja pjesma* (*Mój wiersz*): »Moja pjesma / me stvara / ja ne stvaram pjesme« i ponavlja se i u pjesmi *Doppelgänger*: »Moja pjesma / me stvara«.

Ja se, dakle, konstituira u trenutku pisanja. Pisanje je ja. Koncepcija djela koje se stvara – i čina pisanja koje stvara svog autora, odnosno djela koje jest autorom, pojavljuje se i u pjesmi *Pisao sam* (*Pisałem*): »pisao sam jako dugo / odjednom sam shvatio / da nemam olovku u ruci«.

Poezija koja stremi pretvaranju u tišinu, djelovanje koje će imati efekte tek ako se zaustavi, pjesnik koji je pjesnikom bez olovke, identitet koji se uspostavlja u posvemašnjoj anonimnosti, ispražnjenosti od sebe, i u svedenosti na tijelo, to su najuočljivije aporije, a ujedno opća mjesta Różewiczewe poetike koja su se zadržala i u kasnijim fazama stvaranja. U pjesmi *Sjećanje* (*Przypomnienie*) čitamo: »pišući / žurim riječima upomoć / [možda riječi žure upomoć? / a ja samo jesam] // možda se sada događa ta promjena / postajem pjesnik / precrtavajući riječi [...] postajem pjesnik / kada odlažem pero / gledam kroz prozor / sklapam oči // [...] otišao pjesnik / a ja ostao / i dopisujem te riječi«.

Ljudski, pa i pjesnički, identitet konstruiraju situacije, vrijeme, jezik, dijalog s drugim identitetima, riječju: komunikacija. To je koncept ja koje se uspostavlja u svakodnevnom kontaktu sa svijetom, ono nikad nije dovršeno, uvijek je sapeto i istodobno slobodno zahvaljujući otvorenim mogućnostima, uvijek sporno i višeznačno, proturječno. Ta umreženost, međutim, ne isključuje otuđenost, decentriranost i iskorijenjenost subjekta. Upravo mu potonja stanja omogućuju kakav-takav integritet.

Różewiczev pjesnički autoportret sastoji se od svih tekstova koje je pjesnik napisao, tekstova koji su podložni rearanžiranju i recikliranju. Nikad dovršeni, ti tekstualni prilozii autoportretu nisu oruđem reprezentacije nekog izvantekstualnog, empirijskog subjekta, nego su pokušajem samokonstituiranja »konkretnog subjekta i identiteta«. ¹⁹ Kako su, međutim, fragmen-

¹⁹ Nycz, *Literatura jako trop*, str. 58

tacija, recikliranje, rekonstrukcija itd. stalni procesi što grade i razgrađuju tekstove, tako je i ideja o konačnom i dovršenom identitetu, koji će se preko njih uspostaviti, ambiciozna koliko i utopijska.

NE-POEZIJA

Różewicz je, eksplicitnije negoli itko drugi u poljskoj poeziji, odgovarao na Adornovu konstataciju da je sva kultura, uključujući i njezinu kritiku, nakon Auschwitzta – smeće. On se, napose u svojoj prvoj zbirci znakovita naslova *Nemir*, u kojoj je izrazito iskazano pjesničko ja, tjeskobno pitao je li poezija nakon Auschwitzta uopće moguća, je li pjesnik, koji je svjedočio različitim vidovima manifestacije zla, u stanju ostati pjesnikom, a poezija ostati poezijom. U pjesmi *Vidio sam čudesnoga monstruma* (*Widziałem cudowne monstrum*) govori o zahtjevu koji je pred njega postavljen: »kod kuće me čeka / zadaća: / Stvoriti poeziju nakon Oświęcimima«.

154 Tvrđnju da je poezija mrtva pjesnik je, paradoksalno, izricao upravo poezijom, i to gotovo kao permanentno variranu tezu: mrtva je, a ja se ne mogu prestati boriti da preživi/oživi. Ta je borba bila neka vrsta spora: stalnog spora s pjesničkom tradicijom, i to u obliku skepticizma spram ideje pjesnika i poezije te njihove snage u novom, suvremenom kontekstu – kao i spora s formom: »Te forme jednom tako dobro posložene / poslušne uvijek spremne primiti mrtvu pjesničku materiju / [...] bacaju se na svog tvorca / razdiru ga i vuku / dugim ulicama [...] / meso koje još diše / ispunjeno krvlju / hrana je / tim savršenim formama // zbijaju se tako čvrsto nad plijenom / da čak ni šutnja ne izbija / vani« (pjesma *Oblici* [*Formy*]).

S obzirom na to da je razvoj literarnih oblika i način njihova konstituiranja od antike do danas imao evolucijski karakter (u smislu da je svaka novost izrastala iz onog što joj je prethodilo), možemo govoriti o kontinuitetu unatoč svim radikalnim promjenama u genealogiji, versifikaciji, stilistici itd. Književni oblik, odnosno forma, zadržala se kao dominantno distinktivno obilježje, napose u poeziji. Różewiczova pjesma problematizira upravo sklad forme i sadržaja pjesme, ukazujući na teror forme nad sadržajem, te njezino nametljivo nastojanje da kompenzira odsutnost sadržaja, odnosno vještinu da ga zakrije čak ako i postoji. Różewicz je vodio i spor s jezikom, s riječima ispražnjenim od sadržaja i spor s vlastitom pjesničkom pozicijom i smislenošću i svrhovitošću ustrajavanja u pisanju. Sve to, pa još i iskorištenost lirskog subjekta u svijetu bez njegova središta, mjesta su u

Różewiczevoj poeziji uz koja se vezuje karakteristična negativna retorika. S obzirom na to da jezik ne može prikazati svijet kao cjelinu, tako ni poezija ne može govoriti o vrijednosti ili smislu svijeta u cjelini, no može govoriti o određenim stanjima svijeta ili subjekta, ili pak pokušati govoriti o cjelini putem negacije.

Negacija je katkad način definiranja afirmacije, kao npr. u metapoetičkoj pjesmi *Moja poezija (Moja poezja)*: »ništa ne tumači / ništa ne objašnjava // ničega se ne odriče / ne obuhvaća cjelinu sobom / ne ispunjava nade«; najprije se, dakle, priziva tradicionalna ideja poezije kao važne djelatnosti koja razrješava sporove svijeta. No ta uzvišenost čina poetskog kazivanja, koje pred sebe postavlja metafizičke zahtjeve – najavljena početnim stihom »moja poezija« – dokida se nizanjem tvrdnji što sve ona nije i tako se enuncira njezina bit koja je upravo naličjem tradicionalne ideje poezije, jer njegova je poezija »svima otvorena / lišena tajne«. Šest nepravilnih strofa, pisanih govornim, jednostavnim leksikom, koje uglavnom započinju negacijom, poetska je izvedba antidefinicije poezije u tradicionalnom smislu. Pjesma završava suhom konstatacijom da ta poezija: »ima puno zadataka / koje nikad neće izvršiti«. Drugim riječima, pjesnik se prihvatio zadatka stvaranja poezije nakon Oświęcima i piše je lišavajući je gotovo svih tradicionalnih estetskih atributa, dovodeći u pitanje i samu njezinu poetičnost.

Možemo na to gledati kao na pjesničko variranje znamenite Wittgensteinove rečenice: »Ono što se uopće može reći, može se reći jasno a o čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti«,²⁰ koju je filozof dodatno objasnio u pismu svome izdavaču: »[...] sve ono o čemu mnogi danas isprazno brbljaju, ja sam svojom knjigom ustanovio time što o tome šutim. I zato će moja knjiga, ako se ne varam, reći mnogo što bi i Vi sami željeli reći, ali možda nećete vidjeti da je to u njoj rečeno«. ²¹ Nabrajajući što sve njegova poezija ne može (i pritom koristeći se pjesmom kao formom!) Różewicz autor ponavlja Wittgensteinovu tvrdnju da svijetom i zbivanjima u svijetu ne možemo upravljati po svojoj volji, u tome smo posve bez snage, ali to je jedini put da sebe učinimo neovisnim od svijeta – i tako u izvjesnom smislu

²⁰ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, prev. Gajo Petrović, Veselin Masleša, Sarajevo 1987, str. 189. O tragovima Wittgensteinove filozofije u Różewiczevoj poeziji pisao je Stanisław Burkot u knjizi *Tadeusza Różewicza opisanie świata*, WNAP, Kraków 2004.

²¹ Ludwig Wittgenstein: *Protektorat*, prev. Mladen Avalon, Dol, Zagreb 1998, str. 19.

ovladavamo njime – odričući se svoga utjecaja na događaje!²² Różewicz tu dotiče jedno od najvažnijih problema književnosti – pitanje njezina referenta, odnosno pitanje njezina realizma/fikcionalizma. Književnost, pa tako i poezija, govori o svijetu kao da o njemu ne govori, i to je jedini mogući način da ga tematizira. Čini to tako što poriče, ignorira, prešućuje stvarnost, jer je samo tako može iskazati. Różewicz to na razini sadržaja još i radikalizira: pjesnik svoju sublimnu ulogu Pjesnika, Orfeja, onog koji svojom pjesmom mijenja svijet, realizira – paradoksalno – šutnjom. Naime, u pjesmi *Došli su vidjeti pjesnika (Przyszli żeby zobaczyć poetę)*, već u naslovu određujući sebe kao pjesnika, lirski subjekt na pitanje o čemu sada piše odgovara »ne radim ništa / sazrijeva sam pedeset godina / do te teške zadaće / kada 'ne radim ništa' / radim NIŠTA«.

Pjesnikom se, dakle, može biti ne pišući, i to Różewicz ponavlja u stihovima: »pjesnik je onaj koji piše pjesme / i onaj koji pjesme ne piše« (pjesma *Tko je pjesnik [Kto jest poeta]*). U tim stihovima uočavamo i transformaciju autorskog subjekta u odnosu na onog iz rane faze Różewiczeva pjesništva. On sad odustaje od performativne koncepcije poezije, premda i pjesnik koji ne radi ništa »jasno vidi one koji su izabrali djelovanje«, zadržava svoju višu poziciju s koje prezrivo gleda na egalitarizam: »bilo kakav Gustav / pretvara se / u bilo kakvog Konrada // bilo kakav feljtonist u bilo kakva moralista«.

156

Ostaje pjesnik koji čini ne čineći ništa, sa svojom poezijom koja teži da zamukne. Taj ambigvitet dovodi nas do pitanja što ili tko onda stvara pjesmu, tko u njoj progovara, odnosno na kojem mjestu glas (poezije) sebe ostvaruje? Ako se autor prepustio prevlasti teksta, onda se tekst mora prepustiti prevlasti čitatelja, jer je još jedino u čitateljevoj moći da takav tekst čita kao poetski, pjesnički, kao tekst koji nešto govori. Međutim, takvo je čitanje pomalo izvan njegova htijenja, tu je na djelu ono što Culler naziva »strukturnom nužnošću«, čitatelj postaje žrtvom autorove strategije: što je čitatelj aktivniji, djelatniji, potaknutiji i kreativniji, to više njime autor manipulira.²³

U tom stanju trajne negacije, poništavajući jednu egzistenciju i premještajući se u drugu, subjekt zapravo transcendirira samoga sebe: izuzima se iz nesavršene, nesavršene, manjkave sadašnjosti i prebacuje u transcendentalni oblik koji je nadindividualan, nadpovijestan, nadvremenski. Pjesnik isto čini

²² Wilhelm Baum: *Ludwig Wittgenstein, između mistike i logike*, Naklada Lara, Zagreb, 2006, str. 45

²³ Jonathan Culler: *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*, prev. Sanja Čerlek, Globus, Zagreb 1991, str. 62–63.

i s poezijom, oslobađa je ornamentike koja se tradicionalno čini njezinom imanencijom, njezinom srži, a ustrajava na tome da je to još uvijek poezija. Time se ukazuje na to da je ona neovisna o svojim povijesno upisanim obilježjima, da njezina bit ne ovisi o formi, iako je upravo u formi važan dio njezine prepoznatljivosti i zavodljivosti.

JEZIK I GLAS

Podsjetimo li se i na Różewiczewu pjesmu *Nazivam šutnjom* (*Nazywam milczeniem*), vidjet ćemo da je njegov autor od jezika primarno zahtijevao imenovanje, a ne predstavljanje stvari i pojmova, jer je u imenovanju vidio mogućnost za povratak ili re-produkciju značenja, a samim tim i smisla. Kasnije je višekratno isticao imperativ dospijevanja u tišinu, u šutnju, pri čemu »postulat šutnje označava samo ograničavanje predispozicije subjekta da kreira novi svijet vrijednosti«,²⁴ jer jedini put u šutnju jest pisanje, odnosno govor: »Taj trenutak pred zalazak sunca. / Raspadanje. Pospan sam. Znam da imam obavezu sve to spajati / ali ne znam s kojim ciljem. A možda ne treba / spajati nego dijeliti a možda ne dijeliti / samo pričati.«²⁵

157

Međutim, to nikada nije pusto brbljanje, Różewiczew je jezik oslobođen redundancije, on je enuncijativan, jednostavan, govorni jezik u kojemu prevladavaju izjavne eliptične rečenice gdje imenice dominiraju nad glagolima, a svijet se opisuje imenovanjem njegovih elemenata, bez trijumfa, aklamacije, ushita. Odbačena su metrička pravila stiha i zvučni ornamenti, reducirana je metaforika gotovo do negacije – sve u težnji za golim jezikom. Różewicz je sklon i ogoljenim postupcima, kako su ih nazvali ruski formalisti, postupcima kojima ne samo da opisuje čin stvaranja nego ga i demistificira uvođenjem neestetских elemenata ili desemantiziranjem uvriježenih estetskih sadržaja. Njegovu ideju nepoetske poezije ilustrira pjesma *Dvije pjesmice* (*Dwa wierszyki*), u kojoj su suprotstavljene dvije koncepcije poezije: »moja pjesmica [...] realistična / opipljiva / fizička // tvoja pjesmica / [...] mistična / 'domoljubna' / uznosi se na nebo / [...] moja pjesmica / [...] stalno hoće 'k

²⁴ Robert Cieślak: *Tożsamość człowieka współczesnego*. U: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. Mirosław Lalak, Biblioteka Jagiellońska, Szczecin 1993, str. 105.

²⁵ Różewicz, *Proza*, t. 1, str. 263.

ljudima' / Tvoja hoće / Bogu / [a usput / u crkvu / nacionalne baštine] // ali Bog ne zna slova / Bog ne čita pjesme // pa smo 'kvit'«.

Takvu impostaciju autorskog glasa – koji se stilizira kao prizemljen, ljudski, jednak onima oko sebe – prepoznajemo kao strategiju oživotvorenja poezije, svodenja poezije na ljudsku mjeru, izraz vjere u njezinu praktičnost, primjenjivost. Autorski subjekt se smješta nisko, omalovažava se, predstavlja se kao fragilan u svojoj izloženosti, kao u pjesmi *Ja sam nitko (Jestem nikt)*: »Pjesnik je životinja / uronjena u svijet / i zato tako nesigurna / u tom svijetu«; u pjesmi *Postoji jedan spomenik (Jest taki pomnik)* skroman je i bogobojazan: »stalno me pitaju što mislite o Bogu / a ja im odgovaram / nije važno što ja mislim o Bogu / nego što Bog misli o meni« ili pak posprdan i autoironičan i ne štedeći ni sebe ni svoj poziv u pjesmi *Na obalama poezije (Na obrzežach poezji)*: »već se godinama bavim / tim poslom [...] // to je pomalo sramotna stvar / možda nisam bio / za nešto drugo – bio sam ni za što / imao sam dvije lijeve ruke«.

158

Desakralizacija i ogoljenost jezika, inzistiranje na njegovoj denotativnosti i odbacivanje neprozirnosti, demistifikacija pjesničkog poziva i posvemašnje ukidanje autorskog subjekta kao demijurške nad-kategorije, nezauzimanje pozicije subordinacije u odnosu na adresata – sve to ipak nije Różewiczewu poeziju približilo masovnom ukusu i pridonijelo njezinoj komunikativnosti. Różewicz se autorski glas unižavao na sadržajnoj, ali ne i na formalnoj, razini, uvijek je to bio glas pjesnika koji se nije smještao u neživo, u objekte, nije mijenjao rod, ustrajno je zadržavao status onoga koji progovara kroz pjesmu, tako da je njegovo »spuštanje« ostalo elitističkom gestom, no prikrivenom i diskretnom. Różewicz zapravo nikad nije posve odustao od pjesničke forme, nikad nije ušutkao glas same pjesme, a čak i kad je dokidao pjesničke efekte – sačuvao je efekt pjesme. Njegova pjesma tako iznova stvara svoju poetičnost, ona postaje vlastitom mjerom da bi, konačno, upravo pjesma bila ta koja piše i potvrđuje svoga autora kao pjesnika, jednako kao što on ispisuje nju.

Ostavimo li po strani formu i činjenicu da je poeziji imanentna pretpostavka univerzalnosti i demokratičnosti, jer se ona, barem načelno, obraća svima, te se okrenemo sadržaju, u Różewiczewoj poeziji nailazimo na upadljivu prisutnost predmeta i osoba koje nose jak estetički predznak (pjesnici, slike, slikari, kipari, arhitektura itd.) kojima pjesnik jasno uspostavlja koordinate polja iz kojeg progovara. Time autor s jedne strane dodatno obogaćuje vlastito djelo estetički obilježenim sadržajem, dok s druge stane već i samim aluzijama na druge umjetnosti i autore umnožava moguća čitanja vlastitih tekstova, odnosno ograničava ih ostavljajući onim

čitateljima, kojima brojne reference ništa ne govore, da ostanu u vlasti samog pjesničkog govora – čina.

U njegovu opusu postoji i niz pjesama o nesretnim sudbinama pjesnika i pisaca, i to poljskih, poput Mickiewicza, Norwida, Przerwe-Tetmajera, Staffa, ali i svjetskih, poput Friedricha Hölderlina, Jeana Arthura Rimbauda, Paula Celana, Thomasa S. Eliota itd., u kojima je naglasak stavljen na tragične elemente njihovih biografija. Różewicz se služi citatima na stranim jezicima: njemačkom, engleskom, francuskom, talijanskom, latinskom, bugarskom, nerijetko u njegovim pjesmama progovara glas drugih pjesnika (i slikara). Posvećujući im pjesme, prizivao je poljske autore Staffa, Tuwima, Gałczyńskog, Witkacyja ... U njegovoj poeziji pojavljuju se Bacon, Tolstoj, Bosch, van Gogh, Dante, Tizian, Kafka, Joyce, Fellini, Pasolini, Freud, Eliot, Canetti, Schulz, a javljaju se i pjesnici-prijatelji Adam, Krystyna, Ryszard, Ed. Upravo zbog toga – uz to što smatram važnim prepoznati pjesnikove tekstualne strategije, impostaciju autorskog glasa, intonaciju i jezični instrumentarij kojim gradi pjesmu – moramo skrenuti pažnju i na bogatu paletu velikih umjetničkih imena upisanih u Różewiczeva poetska djela. Ne samo da se autorski subjekt sam ili preko lirskog glasa komplementarno odnosi prema aktiviranju svog modela čitatelja, pretpostavljajući ili zahtijevajući od njega ispunjenje određene zadaće kako bi ga interpretativna operacija dovela do smisla pjesme, nego i na planu sadržaja – uz prizivanje, primjerice, Velázqueza ili Goethea – Różewiczev autor sugerira kakav tip čitatelja zamišlja i priželjkuje, jer time tekst ustanovljuje »skup *poželjnih uvjeta* [...] kojima treba udovoljiti«²⁶ da bi se aktualizirao njegov potencijalni sadržaj i smisao.

To pokazuje, s jedne strane, da riječi u njegovoj poeziji uvijek traže svoja značenja izvan poezije same, da čak i kad teže biti samodostatne unutar poetskog diskursa i iskazati imanenciju značenja, ipak računaju na dijalektički odnos književnosti i zbilje, (spo)razumijevanje autora i čitatelja. S druge strane, ta poezija pokušava zadržati i naglasiti onaj preostatak umjetnosti, književnosti, onu njezinu bit koja je, pretpostavljam, upravo u onom njezinom dijelu koji ne postoji nigdje drugdje nego u njoj samoj, ili, drugim riječima, koji je, kad je preklapimo sa zbiljom, očigledni višak.

Na isti način i autorski glas uspostavlja sam sebe: »oni /oni su razdijelili uloge / oni oduzimaju uloge [...] // – kakav je bio vaš ulog / u stvaranju poslijeratne / poljske poezije // oni znaju bolje / oni sada znaju / kakav je bio moj ulog / bio je ulog oduzimanja // [...] pjesnik šuti / pjesnik ide // reduciran

²⁶ Umberto Eco: *Model čitatelja*, »Republika«, 9/10, 1988, str. 101.

svijet uvijek je bolje koncentriran / reduciran na samog sebe / sjedim na kolodvoru« (pjesma *Autistična poema* [*Poemat autystyczny*]).

U pjesmi naslovljenoj *Zašto pišem?* (*Dlaczego piszę*) pjesnik odgovara: »katkad 'život' zakriva / To / što je veće od života / Katkad brda zakrivaju / To / što je iza brda / treba dakle pomaknuti brda / ali ja nemam potrebna / tehnička pomagala / a ni snage / ni vjere / koja pomiče brda / zato nećeš to vidjeti / nikada / znam to / i zato / pišem«.

Možda bismo, konačno, u tom glasnom, ekspresivnom i odvažnom negiranju transcendentalnosti i esencije poezije, i poricanju cjelovitog, dovršenog identiteta, mogli naslutiti diskretnu vjeru u postojanje intrinzične supstancije i jednog i drugog, ne – dakle – nijekanje nego zazivanje. Pjesnički glas poeziju zaziva niječući je, kao što pjesnik uspostavlja vlastiti identitet govoreći o njegovoj necjelovitosti ili raspadu. Tu je na djelu vjera u temelj, uporište, vraćanje na ono što nije puki označitelj nego njegovo sidrište.

ZAKLJUČAK

160

Różewiczев ambivalentan odnos prema tradicionalno pojmljenom pjesništvu i figuri pjesnika – negiranje uz istodobno prizivanje – pokazuje da je njegov autor svjestan da stvara iz već postojećeg te da mu ta tradicija, pa čak i kad je ironizira, problematizira ili difamira, i takva pribavlja kapital nužan za gradnju autentičnosti i autoritativnosti njegova djela i njegova pjesničkog glasa. Slično funkcionira i religijska dimenzija te pjesničke i autorske paradigme, koja je prisutna preko svog odmaka ne samo od kolektivnog, dogmatskog, institucionalizirano kanonskog karaktera religijske poezije nego i od bespogovornog prihvaćanja doktrina koje su kršćanskoj vjeri imanentne. A opet, kao i pjesnička tradicija, tako je i religijska potka stilizirana i u različitim modalitetima prisutna u njegovoj poeziji. Pjesnik koristi i modificira biblijske lekseme i frazeme, poseže za biblijskom sintaksom, eksploatira biblijske motive i stilizaciju. Iako je sakralnost teksta, odnosno mogućnost njegova čitanja i razumijevanja kao religijskog teksta, prije pitanje povijesnog konteksta nego njegove supstancijalnog sadržaja, već samo akcentuiranje uloge poezije, propitivanje njezinih zadataka i slabosti, njezinih pokušaja i nemogućnosti, ostaje na području transmisije i očuvanja istih onih vrijednosti koje zagovara kršćanska vjera. Dok Różewiczев autor oglašava gubitak vjere, ponavljajući objavu smrti Boga, on to prikazuje kao vlastiti poraz, a ne trijumf. Međutim, mjesto Boga je ispražnjeno, ali ono

nije postalo ne-mjestom, to je sad samo prazan prostor koji treba ponovno ispuniti.

U pjesničkoj ambivalenciji i jezičnoj antonimiji, koje obilježavaju Różewiczovu poetiku, teško je i misliti, a kamoli progovarati. To je bočni, alternativni put poetskog govora, koji se artikulira u prešućivanjima, koji je pročišćen od ostataka velike poezije, koji je nemušt do te mjere da postaje precizan i prodoran u svojoj reduciranosti.

U Różewiczevoj poeziji odvija se proces de-konstruiranja pjesnikova ja, rastavljanja cjeline na dijelove, da bi se potom provelo re-konstruiranje fragmenata u ja koje je čin, ja-čin. Jednako tako provedena je de-konstrukcija poezije na način da joj se uskraćuju njezini ideologemi (tradicijski, poetički, estetski), njezine osnovne sastavnice, a da pri tome poezija ipak traje i s malo govori više. Dakle, ona je lišena svojih tradicijskih i estetičkih strukturnih elemenata, ali računa na njih upravo preko njihove odsutnosti. Prepoznajući u tim dvama procesima analogiju, moguće je nazreti da se u pozadini takvih postupaka krije metafizička srž, fundament: pjesnikom se jest, poezija jest i kad je na djelu šutnja. To je *credo*, nepomućena vjera smještena u samo srce sumnje.

Summary

NON-POET AND IDEOLOGEMS OF POETRY

This paper analyses the identity of author integrated in the poetry of Tadeusz Różewicz; hence, the author as the internal part of a text. It tries to sort out how the first-person narrative from the text meanders with the help of negative categories such as *non-identity* and *non-poetry*. The paper tries to answer the question whether such first-person narrative model eludes ideologems of poetic identity and poetry in its traditional, ethical and aesthetic registry.