

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 22 (2022)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.22.23

Tobiasz Janikowski

ORCID 0000-0002-3374-8571

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Antyfabularność, „wielojęzyk” i eksperymentalne formy poetyckie na tle wątków biograficznych w monografii Przemysława Chojnowskiego

Przemysław Chojnowski, *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020, ss. 316+12 il.

Licząca ponad trzysta stron książka Przemysława Chojnowskiego – choć z pewnością wymyka się jednoznaczny i uproszczony klasyfikacji wartościującym – w odniesieniu do cech gatunkowych jawi się jako praca naukowa, będąca studium fenomenologicznym poświęconym zjawisku liminalności (względnie „bycia pomiędzy”). Z drugiej strony jest to niepozabawiona atrybutów publicystycznych podróż do mikroświata pisarskiego nieznanego szerszej publiczności czytelniczej, pochodzącego z Gliwic pisarza – Petera (Piotra) Lachmanna.

Już w pierwszym rozdziale, w którym mowa o „semantyce liminalności”, nie brakuje obszernych wyjaśnień cech dystynktywnych tego zjawiska, wyjaśnienia istoty „bycia pomiędzy” oraz przybliżenia wiodących pojęć i towarzyszących im kontekstów społeczno-kulturowych: „Z uwagi na swój nieliniarny charakter sfera POMIĘDZY nie posiada cech stałych (raz na zawsze ustalonych), lecz jest naznaczona zmiennością i fluktuacją. Jest polem, na którym nieustannie dochodzi do symbolicznych interakcji, gdzie ciągle dokonuje się twórcza „negocjacja” różnic i rozstrzygnięcie konfliktów” (s. 11). W obliczu występujących zwyczajowo w sferze symbolicznej nieuniknionych antagonizmów, bycie pomiędzy oznacza zdaniem autora wewnętrzny stan zdialogizowania. Towarzyszą mu lęk przed obcością (względnie przed Obcym), połączony jednakże w dość paradoksalny sposób z zainteresowaniem impulsami pochodzącymi z zewnątrz, co wynika z zakorzenionej w naturze obserwatora ciekawości Innego. Skutkiem tego, choć zaobserwować można mniej lub bardziej wyraźnie dystansowanie się od czynników i podmiotów pochodzących z zewnątrz, postawa ta łączy się z otwartością na impulsy wdzierające się do świata swojskości. Samo zaś trwanie „pomiędzy” naznaczone jest „ciągłą zmianą, swoistym przemieszczaniem się (*displacement*) ról, miejsc i pozycji, co kreuje rzeczywistość otwartą, niestabilizowaną i wieloznaczną” (s. 14).

Już na pierwszych stronach monografii pojawia się próba suwerennego i twórczego zdefiniowania „liminalności”, zjawiska ze swej natury przeciwstawnego transgresji, mimo to powiązanego z innymi, pokrewnymi fenomenami:

Liminalność – w przeciwieństwie do transgresji – sugeruje zwrotność i płynność przechodzenia lub zmiany stanu, co oznacza, że pewne procesy mogą dokonywać się dwukierunkowo, a niekiedy nawet wykluczać. Ta swoista tranzytywność – przechodniość i przemienność zjawisk, a czasami ich symultaniczna „przeciwstawność”, poruszanie się w przestrzeni „zatartych” granic, bycie tu i tam, bycie jednym i drugim – sprawia, że liminalność pełni funkcję pojęcia, które swym zakresem obejmuje różnorodność procesów ze swej natury opierających się jednoznacznej kategoryzacji i wymykających się definicjom, jakby znajdującym się w ruchu (s. 22).

Zwieńczeniem wprowadzającej części książki, zasadniczo poświęconej przedstawieniu, względnie wyjaśnieniu pojęć, jest próba skonfrontowania biografii głównego bohatera z opisywanym spektrum metatekstualnych zjawisk. Pochodzący z Gliwic literat przedstawiony zostaje tu jako indywidualium, w którym ujawniają się wielorakie, przeciwstawne nierzadko cechy „jednostki liminalnej”. Poeta, pisarz, tłumacz i artysta performance’owy zaprezentowany zostaje jako postać wieloznaczna, rozszczepiona, w pewnym sensie polifoniczna, posiadająca jednocześnie pamięć dziecka i osoby dorosłej, do tego wymykająca się jednoznacznym przyporządkowaniom metrykalnym i czasoprzestrzennym: „jest stara i młoda, żyje pomiędzy przeszłością i terażniejszością, znajduje się w czasoprzestrzennym zawieszeniu” (s. 27). Jako że Lachmann niewątpliwie rozpięty jest pomiędzy antagonistycznymi światami, za ryzykowane należy uznać bezkrytycznie przyjęcie tezy wygłoszonej przez niego w jednym z wywiadów, w którym autor *Hamleta gliwickiego* stara się dokonać pewnej stylizacji i przeformatowania pamięci, mówiąc o sobie, że jako dziecko dorastał „bez świadomości geograficznej i kulturowej bliskości Polski” (s. 32). Nawet jeżeli niemieckie Gleiwitz – uznane nieco błędnie za miasto graniczne – było dla niego „miejszem obecności wyłącznie kultury niemieckiej”, powyższa teza wydaje się być zasadniczo nie do obronienia, mając na uwadze skomplikowane warunki społeczno-kulturowe na podzielonym Górnym Śląsku oraz bliskość obszarów uznawanych powszechnie za etnicznie polskie. O braku świadomości istnienia żywiołu polskiego – nawet w świadomości dorastającego, skądinąd jednak wrażliwego i ponadprzeciętnie inteligentnego dziecka – zasadniczo nie mogło być mowy.

Potwierdzenie tego stanu rzeczy znaleźć można zresztą w monografii Chojnowskiego w opisie, w którym w barwny sposób przedstawione zostaje wezwanie matki poety Hildegardy Lachmann – a miało to miejsce 4 lipca 1945 roku – przed komisję weryfikacyjną, decydującą o klasyfikacji narodowościowej ludności chcącej pozostać po wojnie na Górnym Śląsku. Zdziwieniem może napawać fakt, iż pomimo obco brzmiącego nazwiska i niemieckiej inkulturacji, matka poety jeszcze tego samego dnia otrzymuje zaświadczenie stwierdzające jej „tymczasową polską narodowość” (s. 34).

Wracając jednak do płaszczyzny treściowej: niepoślednią rolę w monografii Chojnowskiego odgrywają sprawy języka. W pierwszym rozdziale, opatrzonym

tytułem *Portret biograficzno-artystyczny*, wyartykułowana zostaje konfrontacja niemieckojęzycznego dziecka z narzuconym mu z przyczyn pragmatycznych językiem polskim, co – zgodnie z relacją autora monografii – dla Lachmanna staje się przeżyciem traumatycznym, a nawet odbywającym się w sferze symbolicznej gwałtem na jego osobowości (zob. s. 35). Mimo to pochodzący z Gliwic literat w zadziwiająco szybkim tempie asymiluje się w obcym mu do tej pory środowisku polskojęzycznym i już niebawem staje się cenionym, ponadprzeciętnie uzdolnionym *Hin-und-Her-Übersetzerem*, a zatem tłumaczem obu literatur, z powodzeniem uprawiającym również przekład autorski (zob. s. 55). Jakby tego było mało, z sukcesem publikuje swoje pierwsze próby literackie w „*Twórczości*”, co wywołuje zazdrość starszych kolegów po fachu, m.in. Wilhelma Szewczyka, o czym autor monografii wspomina z pewną dozą ironii: „U redaktora nieistniejącego już wtedy pisma wyczuwa się gorycz prowincjusza, poczucie zawodu i żal z powodu bycia pominiętym” (s. 42).

W książce Chojnowskiego Peter (Piotr) Lachmann przedstawiony zostaje – o czym po części była już mowa – jako niezwykle płodny autor przekładów, mogący wylegitymować się przetłumaczeniem na język niemiecki blisko czterdziestu pozycji książkowych, w tym tekstów naukowych Zygmunta Łempickiego, Stanisława Ossowskiego oraz rozpraw filozoficznych wybitnych myślicieli, takich jak Roman Ingarden, czy Leszek Kołakowski. Do tego ma na koncie niemalże nieprzetłumaczalne teksty poetologiczne, m.in. wiersze Czesława Miłosza. Ponadto dokonał Lachmann przekładów prozy Tadeusza Konwickiego, Tadeusza Różewicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza i wielu innych. Jako niewątpliwy sukces, potwierdzający jego imponujące, niemalże wirtuozerskie kompetencje w obu językach, uznać należy również przekład z niemieckiego na polski tekstów Paula Celana, Güntera Grassa, Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs, czy aforyzmów Franza Kafki (zob. s. 56/57).

Peter (Piotr) Lachmann, to w książce Chojnowskiego również artysta performatywny, reżyser spektakli wideoteatralnych, które

cechuje antyfabularność, posługująca się „wielojęzykiem” mowy i zmultiplikowanego obrazu, brzmienia i wizyjności, rytmu i ciszy. Użycie tak wielu środków wyrazu tworzy wielowymiarową przestrzeń, w której zacierają się granice pomiędzy terażniejszością a innym, przyszłym lub przeszłym punktem na osi czasu, pomiędzy żywym aktorem a jego elektronicznym obrazem (s. 63).

Swoista wielowarstwowość osobowości i wielotorowość życiorysu gliwickiego poety nie pozostają bez wpływu na treści obecne w jego imponującym dorobku, a zatem blisko dwustu ogłoszonych drukiem liryków, poematów i dzieł należących gatunkowo do prozy poetyckiej. Do tego dochodzi kilkanaście utworów w języku niemieckim, „spośród których pojedyncze wiersze włączono do obszernego tomu prozy autobiograficznej *Wywołane z pamięci* (Olsztyn 1999) oraz *Wie ich nicht vertrieben wurde* [Jak nie zostałem wypędzony] (Berlin 2018)” (s. 67).

W tym kontekście nasuwa się pytanie, czy twórczość Lachmanna – oprócz wymiaru artystycznego, performatywnego, chciałoby się powiedzieć „absolutnego” – ma też swoje umocowanie pragmatyczne, zakorzenione w sprawach doświadczeń

egzystencjalnych, czy w zwykłej codzienności. Uzasadnione wydaje się również postawienie kwestii, czy jego twórczość nie była po części pewną formą autoterapii. Na tak postawione pytanie autor monografii udziela odpowiedzi twierdzącej; wychodzi bowiem z założenia, że – obok obszarów artystycznej niezależności – „Lachmann traktuje poezję jako ratunek przed utratą świadomości, jako wierność wobec własnej jednostkowej pamięci” (s. 71). Nie brakuje mu przy tym swoistego – nierzadko nacechowanego ironią poczucia humoru¹ – czego potwierdzeniem i wyraźną egzemplifikacją są między innymi wersy z wiersza *Biografia*: „rodząc wiersz / na oczach konduktora / umieram w pociągu / na zapalenie / podmiotu lirycznego” (s. 89).

Głównym wątkiem tematycznym, przewijającym się niemalże w całej monografii Chojnowskiego, pozostaje jednak kwestia wielojęzyczności, polifonii kodów językowych, rozszczepionej tożsamości oraz wielości obiegów kulturowych, kształtujących i krystalizujących się na styku języka polskiego i niemieckiego. Autor publikacji odnosi się przy tym do kontekstów historycznych i faktograficznych. Wspomina o tym, że w przestrzeni publicznej mówienie po niemiecku było po wojnie na Śląsku zakazane. Stąd też pochodzący z Gliwic poeta, jak to barwnie zostaje nakreślone w rozdziale *Od mowy cudzej do własnej*, wypiera język domu rodzinnego w „kryjówce rozumu”, zstępując przy tym w obszary niedostępnej, intelektualnej intymności, będąc „w ukryciu, także przed samym sobą” (s. 95). Działanie to znajduje swoje odzwierciedlenie i przetworzenie artystyczne w poezji Lachmanna, w której liminalność jako rodzaj doświadczenia i specyficzny proces tożsamościowy, zamaniestowana zostaje obrazami silnie sensualnymi, wchodzącymi w relacje ze światem ponadnaturalnym: zjawami, duchami – krótko mówiąc – mieszkańcami zaświatów. Zabieg ten stanowi charakterystyczny, dystynktywny zespół wątków w jego poezji, o czym mowa w rozdziale *Sepulkralność i zacieranie granic*:

W powiązaniu z tematem śmierci osób bliskich i dalekich, znanych i nieznanymi, 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, sobowtorem umarłego człowieka, który prowadzi nową egzystencję – na swój sposób „uczestniczy” w świecie żyjących (s. 113).

Powracając do kwestii kodów językowych, trudno byłoby jednoznacznie zawyrokować, który język otrzymuje w twórczości Lachmanna ostatecznie palmę pierwszeństwa i predykat języka ojczystego. Choć polszczyzna nazywana jest przez niego prześmiewczo „obszczyzną” (określenie to stoi w wyraźnej opozycji do wyrażenia „polszczyzna-ojczyzna”) i dla podmiotu wypowiedzi wydaje się być mową w najlepszym razie neutralną (zob. s. 130), ryzykownym byłoby wskazanie na język

¹ Za przykład ironicznego, czy wręcz wisielczego poczucia humoru uznać można napisany z okazji pięćdziesiątej rocznicy bitwy stalingradzkiej wiersz *Hamlets Spuk in Brzeg, czyli przemiana mego ojca w sanki*. Kanwą do powstania tej krótkiej formy poetyckiej były zapiski jednego z polskich oficerów w sowieckiej Rosji, który twierdził, „że w okolicach Stalingradu dzieci używały zamrożonych ciał niemieckich żołnierzy jako sanek do zjeżdżania po śniegu” (s. 183).

niemiecki jako ten, który zrośnięty jest nierozzerwalnie z tożsamością lirycznego „ja”. Co więcej, autor w sposób świadomy i głęboko przemyślany decyduje się na pozostanie w wieloznacznej językowej międzyprzestrzeni, „będącej polem tarcia i ścierania się różnic. To rozdarcie jest »motorem« jego twórczości, a sfera POMIĘDZY miejscem toczących się gier tożsamości, zmiany masek i języków” (s. 218). Sam Lachmann, całe życie prowadzący poszukiwania artystyczne i eksploracje na gruncie formy – co przejawiało się m.in. eksperymentowaniem z użyciem różnych środków ekspresji – podkreślał w wywiadzie z Marią Aniśkiewicz-Baumgartner, że tzw. język oficjalny (w domyśle literacki), posiada wiele deficytów, gdyż nie oddaje w zadowalającym stopniu niuansów semantycznych i nie rekonstruuje w przekonujący sposób opisywanej rzeczywistości. Co więcej – w tym miejscu przywołać należy po raz kolejny wywiad przeprowadzony z pisarzem – spłaszcza on i „unifikuje świat, narzuca ściśle określoną wizję, pewien kod, który na dłuższą metę jest nie do wytrzymania. A mnie przecież chodzi ciągle o poszerzanie, o nieograniczanie stref wewnętrznych” (s. 231)².

Rozszerzając nieco przeprowadzone powyżej rozważania, stwierdzić należy na koniec, iż w książce Chojnowskiego Lachmann to nie tylko biegle władający językiem polskim i niemieckim tłumacz-erudyta, wyróżniający się poeta oraz twórca eksperymentalnych form teatralnych. To również intrygujący myśliciel i intelektualista, w trafny sposób diagnozujący stan kultury ostatnich dziesięcioleci. Potwierdzeniem tej tezy niech będzie krytyczna myśl gliwickiego poety, który już w roku 1994 przekonująco opisywał zgubne oddziaływanie raczkującej jeszcze podówczas komercjalizacji: „Dzisiaj widzę w Polsce ulice zaśmiecone zachodnimi, luksusowymi odpadkami. Trwa gorączkowy import życia bez kultury” – stwierdza autor zaledwie pięć lat po transformacji ustrojowej z lat 1989–1990. Następnie w charakterystyczny dla siebie sposób dokonuje pewnego rodzaju społeczno-kulturowego rozrachunku z teraźniejszością: „Pękły śruby, które hamowały dopływ tego towaru. Znienacka znaleźliśmy się w upragnionym raj, zostaliśmy podłączeni do wspólnego, europejskiego domu towarowego. Staliśmy się jedną z budek, niezbyt jeszcze eleganckim pawilonem handlowym” (s. 251).

² Problem ten odnosi się rzecz jasna również do terminologii i dużego obszaru pojęć nieprzetłumaczalnych. Mimo to błędne wydaje się przyjęte przez Chojnowskiego założenie – co autor książki czyni wskutek bezkrytycznej akceptacji tez postawionych przez gliwickiego poe­teę – o rzekomo nieistniejącym w języku niemieckim odpowiedniku polskiego rzeczownika „swój” (zob. s. 164). Komplementarna para pojęciowa „swój-obcy”, względnie „swojskość-obcość” pojawia się w wielu niemieckojęzycznych opracowaniach naukowych, znaleźć ją można m.in. w następujących publikacjach: B. Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main 2006; J. Heinke, *Die Konstruktion des Fremden in den Romanen von David Malouf*, Würzburg 2005; W. Noack, *Das Eigene und (der) das Fremde*, [w:] *Der Fremde. Interdisziplinäre Beiträge zu Aspekten der Fremdheit*, red. B. Oestreich, Frankfurt am Main 2003, s. 12–29; W. Nell, *Reflexionen und Konstruktionen des Fremden in der europäischen Literatur. Literarische und sozialwissenschaftliche Studien zu einer interkulturellen Hermeneutik*, Sankt Augustin 2001; M. Erdheim, *Verzerrungen des Fremden in der psychoanalytischen Perspektive*, [w:] *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 21: Fremde*, red. O. Gutjahr, Würzburg 2002, s. 21–46.