

Tekst jako *anastylos*

Przedmiot i ciało w twórczości Jarosława

Marka Rymkiewicza

ABSTRACT. Wojda Dorota, *Tekst jako „anastylos”*. *Przedmiot i ciało w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza* [Text as *Anastylos*. Thing and Body in Jarosław Marek Rymkiewicz's Works]. „Przestrzenie Teorii” nr 1, Poznań 2002, Adam Mickiewicz University Press, pp. 175-191. ISBN 83-232-1238-4. ISSN 1644-6763.

Text as *Anastylos* aims at reconstructing Jarosław Marek Rymkiewicz's poetics as well as his worldview. The present author sees them as inseparable orders. The category of *anastylos*, primarily describing a type of architectonic conservation is used here as a means of presenting the specificity of negative testimony given by Rymkiewicz to various forms of existence, inscribed by him into various genealogical forms and treated as the integrative factor in the entirety of his discourse. The author claims that the specificity of the negative testimony may be, in general terms, described as an effect of simultaneous identity and nonidentity between the text and the being it reconstructs as well as a presentation of its objects – a thing and a body – as related in an act of their mutual creation.

Wprowadzenie „Guziki” i „kaszel mistrza nad menuetami”

Tylko guziki nieugięte
przetrwały śmierć świadkowie zbrodni
z głębin wychodzą na powierzchnię
jedyne pomniki na ich grobie

są aby świadczyć Bóg policzy
i ulituje się nad nimi
lecz jak zmartwychwstać mają ciałem
kiedy są lepką cząstką ziemi [...] ¹

Dla Herberta przedmiot jest śladem istnienia osoby, istnienia jej ciała. A jednak świadectwo rzeczy posiada status niepewny: guziki zachowały co prawda materialną formę, lecz nie spełniają już swego przeznaczenia – nie pomagają w osłonięciu ciała, wraz z nim stały się „lepką cząstką ziemi”, są pomnikami, ale pomnikami niebytu.

¹ Z. Herbert, *Guziki*, w: *Poezje*, Warszawa 1998, s. 586.

Kilka grud ziemi, a będzie zapomniane życie [...]
Ucichnie kaszel mistrza nad menuetami.
I oderwane będą kataplazmy [...]
Pójdą na śmietnik trzewiki, niewygodni świadkowie [...]
Zabrany będzie z okna wazon z aloesem,
talerz z trutką na muchy i słoik z pomadą
i odsłoni się widok – ależ tak! – na ogród,
ogród, którego nigdy tu nie było².

Dla Szymborskiej przedmiot również jest jedynym, choć pozbawionym mocy świadectwem życia. Pozbawionym mocy, bowiem przemilczanym przez historyka pragnącego zbudować taką biografię, w której poddane idealizacji obrazy zastępują całość istnienia; ogarniającą nie tylko menuety, ale i kaszel artysty.

Postrzeżenie przedmiotu jako niewątpliwego, a zarazem niepewnego, nie spełniającego swej roli świadectwa, obecne jest także w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza. Chciałabym ukazać, w jaki sposób ten poeta, eseista, powieściopisarz, dramaturg, tłumacz i badacz literatury w jednej osobie – kształtuje tekst, który stanowi negatywne świadectwo składane cielesności za pośrednictwem przedmiotu. W tym celu konieczne będzie wyjaśnienie, w jaki sposób rozumiem poetykę negatywną, dlaczego kategorię tę uznaję za funkcjonalną i jakie znaczenie jej przypisuję, rekonstruując dyskursywny projekt Rymkiewicza.

Założenie o charakterze metodologicznym: poetykę negatywną definiuję jako zespół operacji tekstotwórczych budowanych na podstawie negacji, a jednocześnie naruszających prawo niesprzeczności³. Należy do nich przede wszystkim szczególnie odmiana *syллеpsis*, tożsama z taką konstrukcją tekstu, w której homonimiczne znaczenia określonej jakości semantycznej, wyznaczone na użytek danego świata tekstowego, pozostają w relacji wzajemnego wykluczenia, a zarazem tworzą jedną, wewnątrznie sprzeczną całość⁴. Kategorię nadrzędną dla *syллеpsis*, figury tekstu, stanowi *aporia* – element światopoglądu. Poetykę

² W. Szymborska, *Klasyk*, w: *Poezje*, wstęp J. Kwiatkowski, Warszawa 1977, s. 175.

³ „U Arystotelesa znajdują się trzy interpretacje tego prawa: 1) logiczna: z dwu zdań wzajem sprzecznych tylko jedno może być prawdziwe; 2) ontologiczna: nie może być tak, aby coś zarazem było i nie było; 3) psychologiczna: nie da się pomyśleć o żadnej rzeczy, że jest taka i zarazem nie jest taka”. (*Mała encyklopedia logiki*, red. W. Marciszewski, Wrocław 1970, s. 227).

⁴ Na temat kategorii *syллеpsis* por.: R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 107-114. Na temat poetyki negatywnej (poetyki przeczenia) por. m.in.: A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, Warszawa 1968; M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, w: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981; E. Jayne, *Negative Poetics*, Iowa 1992; E. Kuźma, *O poetyce negatywnej*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

ujmuję jako zespół rozwiązań figuratywnych nieodłącznie związanych ze światopoglądem danego dyskursu, dlatego zakładam istnienie tylu wariantów poetyki negatywnej, ile aporetycznych całości dyskursywnych, tożsamyh zarówno z pełnią autorskiego dzieła, jak i spełniających się w przestrzeni autonomicznego tekstu.

Hipoteza o charakterze historycznoliterackim: ujmowanie przedmiotu jako figury cielesności w dużej mierze określiło szereg XX-wiecznych projektów literackich, stając się jednym z elementów poetyki negatywnej, charakterystycznej dla nowoczesnego, a także ponowoczesnego dyskursu. Rekonstrukcja poszczególnych wariantów poetyki negatywnej zdaje się o tyle obiecująca, o ile pozwalałaby zbudować układ, w którym zjawiska uznawane na ogół za przeciwstawne, takie jak symbolizm i awangarda czy linia Miłosa i linia Przybosia, wczesna twórczość Rymkiewicza i Różewicza ukazałyby się w nowym świetle, jako aspekty dokonywanej z różnych perspektyw diagnozy nowoczesności. W konsekwencji zaś paradygmat określany jako ponowoczesny mógłby zyskać skonkretyzowaną płaszczyznę odniesienia.

Teza o charakterze interpretacyjnym: twórczość Jarosława Marka Rymkiewicza składa się na dyskurs wymagający od interpretatora, aby ujmował go jako poetologiczną i światopoglądową całość. W obrębie tej całości granice między poszczególnymi gatunkami ulegają zatarciu ze względu na scalającą je poetykę negatywną oraz światopogląd takiej podmiotowości, która stanowić ma ślad realnego autora, Jarosława Marka⁵. Projekt Rymkiewicza, występujący początkowo pod nazwą klasycyzmu, następnie – nowoczesnego konserwatyzmu, powstał w odpowiedzi na kryzys nowoczesności i przyjął ostatecznie kształt złożonej koncepcji ontologicznej, epistemologicznej oraz estetycznej, mieszczącej się w formule hermeneutyki istnienia. Jej zasadniczym czynnikiem konstytutywnym jest właśnie swoiste ujmowanie relacji między przedmiotem a cielesnością.

Część I

Akropol Balanosa i Maryla Rymkiewicza

Dlaczego *anastylos*? Otóż określenie to, stosujące się do szczególnego typu rekonstrukcji architektonicznej, z kilku względów bliskie jest negatywnej poetyce Rymkiewicza i mogłoby zostać zaadaptowane dla potrzeb

⁵ Pisząc „Jarosław Marek”, zaznaczam realność osoby, która występuje w dyskursie Rymkiewicza jako „Jarek” czy „pan Mareczek” – autor swojego dzieła.

jej opisu jako użyteczna kategoria taksonomiczna⁶. Znaczenie tej formuły zinterpretował Herbert w szkicu poświęconym Akropolowi, aby ukazać status składających się na niego aktualnie budowli, a zarazem skomentować własną praktykę twórczą. *Anastylos* – jak pisze Herbert:

określa wszelkie prace związane z ułożeniem według pierwotnego porządku i umocnieniem autentycznych fragmentów [...]. Brakujące części kolumn zastapiono odlewami cementowymi, ponieważ nowy marmur nie posiadałby słynnej partenńskiej złotej patyny. Prace wymagały wielkiej, chciałoby się rzec, zegarmistrzowskiej precyzji. [...] Z godnym podziwu taktem powstrzymano się przed rekonstrukcją kompletną, która mogłaby przemienić Partenon w smętną cytadelę akademickiego klasycyzmu⁷.

Daleki od klasycyzmu akademickiego, Rymkiewicz dokonuje rekonstrukcji istnienia zgodnie z zasadami, które odpowiadają regułom *anastylos*. Pragnąc stworzyć zapis, który byłby świadectwem życia Maryli Wereszszakówny, pisze tak:

I nie ma jej, lecz jest. Nie ona, lecz jej rzeczy. [...] Nie ona, lecz ona. [...] Tyle o niej wiemy i niemal nic więcej wiedzieć nie możemy. [...] Suknia zetlała, kartki sztambucha wyblakły, deskę do prasowania wyrzucono na śmietnik. Ale [...] suknię, sztambuch i tę deskę niegdyś opisano, a więc zostały zapamiętane, a więc są. I ona, jeśli jest, to jest poprzez te przedmioty, w słowach opisujących sztambuch, suknię, szarfę [Ż 58]⁸.

Celem realizowanej w taki sposób hermeneutyki konkretnego istnienia jest wskazanie jego niepowtarzalności, a zarazem tekstowe odtworzenie. Maryli – podobnie jak Partenonu antycznych Greków – już nie ma, pozostały jednak materialne źródła, dzięki którym można przywrócić do życia właścicielkę sukni i sztambucha. Obaj rekonstruktorzy prowadzą zatem gruntowne studia nad śladami przeszłości, w trakcie których zy-

⁶ „Pojęcie to oznacza ponowne ustawienie obiektu [...] zawałonego lub rozbitego wskutek kataklizmu [...]. Zabieg taki wymaga identyfikacji i pomiaru poszczególnych części i śladów [...], montażu obiektu oraz uzupełnienia brakujących części. Zgodnie z zasadą uczynienia ingerencji konserwatorskiej [...] uzupełnienia takie powinny być zauważalne [...]. Materiał użyty do uzupełnień może być taki sam [...], zastępczy [...] lub kontrastowy [...]. W każdym przypadku występują wady [...], lecz stanowią [one] odróżnienie i zaznaczenie ingerencji konserwatorskiej”. (E. Małachowicz, *Konserwacja i rewitalizacja architektury w zespołach i krajobrazie*, Wrocław 1994, s. 102-106).

⁷ Z. Herbert, *Akropol*, w: *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 127-129. Cytaty z tego eseju oznaczać będę skrótem A.

⁸ Cytaty z utworów J. M. Rymkiewicza lokalizuję w następujący sposób: CT – *Co to jest drozd*, Warszawa 1973; TR – *Thema regium*, Warszawa 1978; Uł – *Ułani. Komedia serio w trzech aktach*, w: *Dwie komedie*, Warszawa 1980; JS – *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982; Ż – *Żmūt*, Paryż 1987; U – *Umschlagplatz*, Paryż 1988; MDP – *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993; KS – *Kilka szczegółów*, Kraków 1994.

skuja jej poznanie: Balanos niekiedy pewne i jednoznaczne, Rymkiewicz zaś – zawsze hipotetyczne i wielowariantowe. Tak przygotowani, przystąpić mogą do dzieła: pierwszy wzniesie budowlę mające być Akropolem, drugi napisze tekst mający być Marylą. Co to znaczy? „Akropol, jaki miałem przed oczami, sprowadzony do szkieletu, odarty z ciała” [A 131] – pisze Herbert; „I nie ma jej, lecz jest. [...] Nie ona, lecz ona” – pisze Rymkiewicz. Rekonstrukcja architektoniczna jest Akropolem, bowiem składają się na nią fragmenty dawnej architektury oraz uzupełnienia wprowadzone „według pierwotnego porządku”; jest Akropolem, ponieważ spoglądający na nią przybysz doznaje wrażenia autentyku: „Wysoko w górze – on! [...] Akropol był cudem rzeczywistym” [A 129]. Rekonstrukcja tekstowa jest Marylą, gdyż zawiera cytaty z relacji, w których opisano przedmioty należące do mieszkanki Tuhanowicz, a także obejmuje hipotezy i zmyślenia dopełniające konkretyzację w oparciu o skrupulatną lekturę źródeł i ożywcza moc wyobraźni; jest Marylą, ponieważ Rymkiewicz projektuje takiego czytelnika, który wraz z nim mógłby złożyć świadectwo jej istnienia: „Zrywa te co tam płyną białe lilie wodne [...] Jakby mnie nie dzieliło od niej tysiąc wiorst / I jakby nie minęło sto czy dwieście lat” [*Wiersz dla Maryli Wereszczakówny* – Ż 75; MDP 31]⁹. A jednak Akropol Balanosa jednocześnie nie jest Akropolem: oryginał został „odarty z ciała” – z tego, co stanowiło o jego statusie; współczesna złota patyna to rezultat ingerencji konserwatorskiej. Także Maryla Rymkiewicza jednocześnie nie jest Marylą: całość fragmentów składających się na konkretną osobę pozostaje „nie do odtworzenia. Możemy się tylko domyślać” [Ż 154] i – mimo wszystko – ufać w efekt, jaki stwarza *anastylós*, „Jakby te [...] drobne krucho kości / Nie leżały pod chrustem pod kompostem z liści” [Ż 75; MDP 31].

I jeszcze z jednego powodu rekonstrukcja Rymkiewicza przypomina rekonstrukcję Balanosa: architekt pozostawił w ruinie południową kolumnadę Partenonu, Rymkiewicz zaś eksponuje luki w zgromadzonej na temat Maryli wiedzy. Dzięki swemu niewykończeniu budowla i tekst znaczą, że nie są tożsame z oryginałem, zarazem jednak sygnalizują, iż za sprawą fragmentaryczności przysługuje im status jego odtworzenia. „Całość jest pojęciem – pisze Rymkiewicz – czyli czymś, co jest dane – jakby w zamian za wymykającą się konkretność świata – tylko nam” [Ż 283]. Jest pojęciem, bo na rzeczywiste istnienie – jak ujmie to poeta w innym miejscu – składa się „niecała całość egzystencji” [Ż 157].

⁹ Utwór ten przynależy zarówno do *Żmutu*, jak i do zbioru *Moje dzieło pośmiertne*. Nie jest to odosobniony w twórczości Rymkiewicza przypadek zamieszczania wiersza w dziele prozatorskim oraz w tomie poetyckim – także w ten sposób zaznaczana jest łączność między poszczególnymi formami autorskiego dyskursu pisarza.

Z dwóch zasadniczych względów rekonstrukcja Maryli różni się jednak od rekonstrukcji Akropolu, dlatego określenie projektu Rymkiewicza formułą *anastylos* wymaga modyfikacji jej pierwotnego znaczenia. Po pierwsze, tekst Rymkiewicza – w odróżnieniu od budowli Balanosa – podkreśla, że konkretność dana jest zarówno temu, co odtwarzane, jak i temu, kto odtwarza. Z tego właśnie powodu rekonstrukcji istnienia nie dokonuje anonimowy podmiot czynności imitacyjnych, ale realna osoba – mieszkający na Filtrowej Jarosław Marek, człowiek kochający Schuberta, Friedricha, piękno kobiecego ciała, koty i czeremchy¹⁰. Rymkiewicz pisze o tych wszystkich „rzeczach”, aby udokumentować bezpośrednią więź z poddawanymi lekturze przedmiotami i tekstami, a tym samym z cielesnością, która odcisnęła w nich ślad własnej egzystencji. Na tej samej płaszczyźnie, co suknia i sztambuch Maryli, zostaje usytuowane biurko Jarosława Marka, jego fiszki i słuchana w trakcie pisania *Żmutu* płyta; cielesności mieszkanki Tuhanowicz odpowiada cielesność eseisty. Autor tekstowego *anastylos* to osoba, która ogląda pozostałe po Innych rzeczy, dotyka listowego papieru, mierzy jego długość i szerokość; to osoba, dla której odtwarzanie cudzego istnienia równoznaczne jest z odtwarzaniem własnej tożsamości: „jestem [...] kartką w środku książki [...]. Tylko w ten sposób mogę pojąć, kim jestem [...]: porównując się z tymi, którzy mieli podobne nosy, pięty i stawiali podobne pytania. Pisząc moje książki, uprawiam więc hermeneutykę własnej egzystencji” [JS 271].

Rekonstrukcja Rymkiewicza różni się od rekonstrukcji Balanosa także z innej, fundamentalnej przyczyny: odtworzenie, jakim jest *Żmut*, ma charakter znakowy. „Lecz czy to drozd czy tylko znak / A w znaku tym znaczenia brak / I to jest drozd to właśnie to / Co drozdem być nie może bo” [Co to jest drozd (III), CT, 42] – taką aposjopezą kończy się jeden z poetyckich teorematów Rymkiewicza. W jego ramy, podobnie jak w tekst *Żmutu*, wpisane jest marzenie, aby wykroczyć poza symboliczną naturę języka i zbudować zapis, który nie stanowiłby reprezentacji Maryli czy drozda, ale indeksalne odtworzenie konkretnego bytu. Dzięki ostensywnemu odniesieniu Jarosław Marek pragnąłby zwrócić się bezpośrednio „do rzeczy” [Ale do rzeczy, MDP 38], ponieważ za to one są dla niego naprawdę istotne – nie zaś odsyłające do pojęć znaki, którym „brak znaczenia”, czyli odtwórczej mocy, a tym samym – wagi. Marzenie Rymkiewicza jest jednak nie tylko projektem poety, ale i fantazmatem nominalisty, nie mogącego pogodzić się z konsekwencjami zapośredniczenia referencji. Ta właśnie dwoistość sprawia, że tekst jest, a zarazem nie jest Marylą, natomiast „drozd to właśnie to co drozdem być nie może” – przekreśla-

¹⁰ Na temat koncepcji „pisania sobą” – por. R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.

niu znakowego statusu słowa towarzyszy w utworach Rymkiewicza jego podkreślanie, manifestacji pragnienia – uwydatnienie negującej je konieczności.

Na czym zatem polega specyfika tekstu wyznaczającego poetykę negatywną Rymkiewicza – tekstu, który chciałabym określić formułą *anastyllos*? Stanowi o niej przede wszystkim problematyka aporetycznego statusu, jaki podmiotowość nadaje swemu dziełu: Jarosław Marek unieważnia różnicę między odtworzeniem a odtwarzanym bytem, a zarazem demonstruje, że nie podlega ona wątpliwości. Problematyzacja ta powstaje za sprawą operacji tekstotwórczych, które mieszczą się w trzech klasach modalności, realizujących projekt konstruktywny oraz jego zaprzeczenie. Po pierwsze, Jarosław Marek posługuje się „cytatem z rzeczywistości” – zakłada, że przedmiot jest śladem osoby, a tekst śladem przedmiotu, dokonuje więc gruntownej lektury źródeł, aby opisać dostępne mu rzeczy i przytoczyć lub sparafrazować relacje bezpośrednich świadków, których śladem stanie się z kolei tekst imitatora. Po drugie, stwarza efekt autentyczności, zapisując hipotezy i fikcyjne wersje zdarzeń, uznawane za konieczne dopełnienie rekonstrukcji. Po trzecie, podkreśla swoją niewiedzę, aby zapewnić pożądaną niekompletność tekstu-osoby. Zbudowany w ten sposób *anastyllos* odtwarza indywidualne istnienie – którym jest w równej mierze przedmiot imitacji, jak i osoba imitatora – a zarazem odmawia sobie odtwórczej mocy: znak pozostaje tylko znakiem, przedmiot – przedmiotem, hipoteza – domniemaniem, fikcja – zmyśleniem, a niewiedza nieznajomością rzeczy.

W ramach dyskursu Rymkiewicza obowiązują zatem jednocześnie dwa sprzeczne z sobą porządki. Pierwszy z nich buduje efekt indeksalnego związku między tekstem a rekonstruowanym oryginałem, drugi zaś podkreśla znakowy status rekonstrukcji oraz związków, jakie zachodzą między poszczególnymi bytami. Ostatecznie dzięki zapisowi Rymkiewicza „istnieje nadal to, co zaistniało” [U 29], choć zarazem „kruszy się i rozpada” [U 30] – „niewysłowione, nie zapamiętane, nieopisane, nie do opisanania” [U 49]. Dlaczego jednak wszystkie te właściwości tekstu, które zdają się stać na przeszkodzie odtworzenia konkretnego bytu, mają właśnie je umożliwić? Otóż przyczyna tego paradoksu tkwi w ukazywanym przez Rymkiewicza podobieństwie, jakie łączy porządek rzeczy z porządkiem tekstu: kruchość, zagrożenie rozpadem, niekompletność konstytuują każde istnienie, dlatego imitacja, która podkreślałaby jedynie indeksalną relację z oryginałem, a tym samym przypisywałaby odtworzeniu trwałość i całkowitość, sprzeniewierzyłaby się zarówno oryginałowi, jak i samej sobie. Pragnąc uniknąć takiego odstępstwa, Rymkiewicz eksponuje znakowy status rekonstrukcji, lecz jednocześnie musi ją ochronić przed kolejnym zagrożeniem: rozbiecie efektu indeksalizacji ma przecież prowa-

dzic do autentycznego odtworzenia, a więc również należy je zanegować, demonstrując z kolei ostensywny wymiar tekstu. Okazuje się zatem, że proces wzajemnych uwierzytelnień i negacji nie może mieć końca – jeśli jego celem rzeczywiście ma być poświadczenie konkretnego, jedyne- go w swoim rodzaju istnienia. Dzięki poetyce negatywnej powstaje układ, w którym – niczym w usytuowanych naprzeciwko siebie zwierciadłach – pojawia się upragniona (nie)obecność oryginału.

Część II

Imitacja cudzego tekstu i własnego ciała

Ideę bliską pojęciu *anastylos* sprecyzował Rymkiewicz, ukazując własną koncepcję przekładu, ujętą w formułę imitacji. We wstępie poprzedzającym *Życie jest snem* pisze tak:

Tłumaczenie [...] nie wskazuje na oryginał i nie odsyła czytelnika lub widza do oryginału. Nie odsyła, bo chce być [...] wierną kopią oryginału [...]. Imitacja moja jest próbą odtworzenia oryginału *La vida es sueño* w innym języku [...] Nie chce bowiem zastępować oryginału i nie jest – nie może być z oryginałem tożsama, jeśli jej fundamentem jest przeświadczenie, że pełna tożsamość jest tyleż nieosiągalna co nie warta osiągnięcia [...]. I chce równać się z oryginałem, [...] ustanawiając system dwóch zwierciadeł, odbijających się nawzajem, [...] aby to, co było i co może nie być – bo zagrożone jest przez czas – uczynić tym, co jest i co być musi¹¹ [podkr. D. W.].

Zasada imitacji spełnia się w całości Rymkiewiczowskiego dyskursu. Występuje w nim pod wieloma nazwami, formułowanymi na użytek poszczególnych utworów, odznaczających się specyfiką, aczkolwiek zbliżonych z powodu nadrzędnej dyrektywy odtwarzania. I tak – pojawia się m.in. jako zapis (*Zapis*), nekrolog (*Nekrolog*), komedia serio, żmut, baket, przewodnik (*Umschlagplatz*), jęcznica z kluckami (*Kilka szczegółów*), a w ostatniej książce, poświęconej Leśmianowi, tożsama jest z autorską wizją encyklopedii. Zgodnie z projektem Rymkiewicza tekstowi przysługuje status negatywnej transkrypcji: opowieść o Maryli to rodzaj przekładu, który imituje konkretną, niepowtarzalną osobę – „równa się” jej, a zarazem demonstruje własną odrębność.

Rymkiewicz pamięta nie tylko o ludziach, o rzeczach, które ich otaczały, ale też o zapisach, które po sobie zostawili. Wspomnienia Calela Perechodnika, wiersze księdza Baki, książka gospodarska Fredry – wszystkie

¹¹ J. M. Rymkiewicz, *Co to jest imitacja?*, [wstęp do:] P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem*, imitował J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1971, s. 11-12.

te formy piśmiennictwa stanowią dla niego ślady poszczególnych istnień, a zarazem są poszczególnymi istnieniami, odtwarzanymi dzięki cytatom, parafrazom, a także rozmaitym zabiegom stylizacyjnym. W efekcie wyznaczona przez Rymkiewicza podmiotowość przemawia wieloma głosami jednocześnie: jako sylleptyczna persona łączy poemat Słowackiego z rozprawą Jarosława Marka oraz poemat Jarosława Marka z rozprawą Kleinera.

Ustanowienie takiej wielogłosowej podmiotowości nierzadko odbywa się dzięki poetyce scalającej – w sposób szczególnie wyrazisty w formie dramatycznej – serio i buffo: „mam / dwadzieścia lat / chciałem być orłem / chciałem być sokołem [...] będę / bocianem który / wyklął się na wiosnę / z żabiego skrzeku / będę / żabą która / wykluła się na wiosnę / z bocianiego jaja / będę / bocianożabą lub / żabobocianem” [Uł 36-37]. W poemaciku Lubomira głos Rymkiewicza współbrzmi na zasadzie kontrapunktu z głosem Różewicza – imitacja wierszy *Ocalony* i *Zostawcie nas* jednocześnie powtarza i przekreśla oryginalny zapis: „chciałem być orłem” („chciałbym być szczurem” [Z]¹²), „będę bocianożabą lub żabobocianem” („to są nazwy puste i jednoznaczne: człowiek i zwierzę” [O]). Dzięki takiej polifonii autor *Ulanów* może powiedzieć: człowiek jest „jeden” – „występny i cnotliwy” [O], nierozstrzygalniki wpisane są w jego istnienie – dlatego ocalony poeta nie ma racji, gdy szuka mistrza, który miałby „oddzielić światło od ciemności” [O], a zarazem rację tę posiada, dokumentując autentyczną potrzebę rozwiązania sprzeczności. Komedia serio Rymkiewicza o tyle zatem „równa się” utworom Różewicza, o ile odtwarza obecne w nich marzenie o aksjologicznym ładzie i o tyle im przeczy, o ile marzenie to kwestionuje; odróżnia się od oryginału w takim stopniu, w jakim jest komicznym wierszykiem o żabobocianie i zbliża się do niego w takiej mierze, w jakiej „na serio” podejmuje diagnozę antropologiczną *Ocalonego*: „bo w tym wierszu o nas było / chociaż może i do śmiechu” [Uł 49].

Niekiedy uwaga Rymkiewicza koncentruje się nie na relacji „ja” z osobą czy tekstem Innego, lecz na związku łączącym osobę autora z własnym zapisem. Dzieje się tak zwłaszcza w poezji:

Bo nikt się nie spodziewa a wiersz się spodziewa
I w ciało co umarło jeszcze się odziewa [...]

A tam oko łzawiące każda łza wysycha
Płuca które pękają a to wiersz oddycha

Więc nosi moje ciało choć zeń ciało spada
Moje dzieło pośmiertne: wiersz-trup który gada

[*Moje dzieło pośmiertne*, MDP 19]

¹² Ten i kolejne cytaty z wierszy Różewicza oznaczam w następujący sposób: Z – *Zostawcie nas*, O – *Ocalony*. Cyt. wg: *Poezja*, t. I, Kraków 1988, Z – s. 400, O – s. 21-22.

Wiersz jest osobą, osobą artysty, ponieważ stanowi materialny ślad cielesności, która powołała go do istnienia, a tym samym posiada moc utrzymania jej przy życiu, mówi i oddycha; nie jest nią, bowiem wyklucza związek ciała i tekstu, w konsekwencji poświadczając śmiertelność poety – jego ust i płuc.

Część III

„Coś najbliższego” i „coś uchwytnego”

Anastylos, jakim jest *Żmut*, komedia *Ułani* czy *Moje dzieło pośmiertne*, stanowi zatem świadectwo, dzięki któremu dokonuje się i jednocześnie dokonać nie może materializacja konkretnego istnienia. Czym jednak jest dla Rymkiewicza przedmiot, a czym cielesność osoby? Zadając pytanie: „czym jest rzecz?”, Heidegger wybiera taki jego zakres znaczeniowy, zgodnie z którym „mamy teraz na myśli rzeczy wokół nas. Uwzględniamy owo to, co najbliższe, to, co uchwytnie [...] najpierw powinniśmy dobrze rozejrzeć się w owym Wokół-nas”¹³ [podkr. D. W.]. Refleksja Rymkiewicza jest w pewnej mierze bliska Heideggerowskiemu myśleniu o rzeczy:

indywidualizujemy się, czyli stajemy się [...] rozpoznawalni jako osobne osoby – poprzez [...] przedmioty, którymi się posługujemy. [...] To wszystko jest znacznie łatwiej uchwytnie [...] – ma kształt i kolor, jest dotykalne i widzialne – niż to, co jest w nas, to ukryte, ciemne, pozbawione kształtu, trudne do rozpoznania i wyrażenia” [Ż 58].

Autor opowieści o przedmiotach Maryli uznaje więc rzecz za materialną formę konstytuowaną przez osobę jako indywidualium. To ona właśnie umożliwia rozpoznanie, na czym polega szczególność istnienia, a tym samym pozwala zbudować relację z tym, co w osobie najbardziej konkretne – z jej cielesnością.

Czym jest wobec tego cielesność osoby? „Sfera, którą konstytuujemy wokół nas, z kolei nas konstytuuje. Nasze przedmioty [...] służą nam do jej zabudowywania i porządkowania, lecz i my jesteśmy przez nie budowani i porządkowani” [Ż 59] – taki komentarz załącza Rymkiewicz do opisu przedmiotów Maryli. W innym zaś miejscu i o innej kobiecie napisze: „sekretne ciepło jej ciała, to co nazywamy słowem: życie” [Ż 54]. To „sekretne ciepło ciała” nie tylko pozostawia ślady w otaczających je rzeczach, lecz znajduje w nich podstawę indywidualizacji. Dzięki temu, że

¹³ M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentalnych*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2001, s. 13.

każdy przedmiot stanowi formę „niepowtarzalną i niezastąpioną” [KSz 364], związana z nim cielesność uzyskuje status jedynego w swoim rodzaju bytu; staje się wyjątkowa, bowiem obcuje z jej tylko dostępną i wyłącznie przez nią kształtowaną konfiguracją poszczególnych rzeczy. Ciało to zatem materialna forma, dzięki której człowiek wchodzi w związek z przedmiotami, aby istnieć jako osoba.

Część IV

„Blżej pajęczych nici” i „kwitnących poziomek”

„Wiara w przywrócenie – pisze autor *Kilku szczegółów* – zakłada [...], że przywrócone będzie wszystko, co kiedykolwiek [...] podlegało władzy czasownika istnieć” [KSz 363]. Będąc wyznawcą takiej wiary, Rymkiewicz poświęca uwagę zarówno Fredrze, jak i jego pulpitowi do pisania; zarówno Słowackiemu, jak i jego żółtej róży – przy czym róża i pulpit są nie tylko śladami istnienia artystów, ale też świadkami obdarzonymi domniemaną zdolnością „postrzegania” i „opowiadania”. Z kolei pisarze poświadczają istnienie rzeczy – dokumentują podmiotowość ich bytu.

W ramach dyskursu Rymkiewicza taka obustronna relacja istnieje również między przedmiotami a tekstowym „ja”, tożsamym z osobą autora: nie tylko Jarosław Marek poznaje teksty i miejsca, zapewne one również – nawet wówczas, gdy o tym nie wie – poznają tego, który o nich pisze. „Przejdziemy obok tego miejsca nie wiedząc, że obok niego przechodzimy. Ale może jest tak, że to miejsce będzie wiedziało o nas. Może będzie wiedziało, że my przechodzimy i że myślimy o nim” [U 212-213; podkr. D. W.]. Rzecz i osoba istnieją zatem na równorzędnych prawach, w ciągłym ruchu wzajemnego poznawania, a tym samym współkonstytuowania – status odtwarzanych przez siebie rzeczy Jarosław Marek mógłby opisać w taki sam sposób, w jaki określił pozycję przysługującą Herbertowskiemu krzesłu: „przedmiot opisywany przez Herberta [...] nie jest tożsamy z przedmiotem filozofów, którzy skłonni są wykreślać granicę nieprzekraczalną między tym, co przedmiotowe, czyli postrzegane, a tym, co podmiotowe, czyli postrzegające”¹⁴.

Jeszcze raz postawię zatem pytanie: czym jest dla Rymkiewicza przedmiot, a czym ciało? Skoro podmiotowość jego wierszy sytuuje się „Blżej pajęczych nici kwitnących poziomek” [*Blżej much*, MDP 22]; skoro dowodzi, że człowiek nie zajmuje w uniwersum wyróżnionego miejsca – w równym stopniu ludzkiemu ciału przysługuje status przedmiotu, co

¹⁴ J. M. Rymkiewicz, *Krzeseło*, „Twórczość” 1970, nr 1, s. 50.

przedmiotowi prawo do posiadania własnej cielesności. Kiedy ksiądz Baka z wiersza Rymkiewicza eksponuje swą uprzywilejowaną pozycję, jego pycha podlega ironicznej kompromitacji:

Jestem podmiotem mówi Przedmioty są moje
Moją myślą je karmię gęstą krwią je poję
Jestem istotą rzeczy Reszta jest w popiele
Serce jest ciemnym młynem i ten popiół miele [...]

[*Ksiądz Baka rozmawia z Jezusem, TR 13*]

Centralna podmiotowość dyskursu Rymkiewicza odbiera człowiekowi szczególny status, uzmysławia Bace: ty i twoje ciało jesteście tylko jedną z wielu rzeczy, z których każda manifestuje swą niepowtarzalność, doświadcza tego, co od niej różne i cierpi, lękając się nieistnienia.

Heidegger pisze o rzeczy: „to, co najbliższe, to, co uchwytnie”, natomiast Rymkiewicz określa przedmioty jako: „łatwiej uchwytnie [...] niż to, co jest w nas”. Co zaś stanowi dla człowieka rzecz najbliższą i najbardziej uchwytną, jak nie jego własne ciało?

Dodaj słowo do rzeczy albo rzecz do słowa
Dodaj siebie: jest rzeczą twoja biedna głowa
Jest rzeczą każdy język każde twe kolano
Niech jak rzeczy przy rzeczach nasze łokcie staną [...]
Dodaj siebie do krzeseł do ścian do foteli
Niech ściana cię opowie Niech cię nic nie dzieli [...]

[*Dodaj słowo do rzeczy, MDP 17*]

Słowo, wiersz, ciało – wszystko to, co bezpośrednio z człowiekiem związane, liczy się w poczet rzeczy. Co to znaczy? Po pierwsze, każdy byt, także ludzka cielesność, należy do wspólnoty istnienia: „wspólne dla nas, kotów, trawy, robaków w szambie, ptaków różnych jest doświadczenie nicości”¹⁵. Po drugie, ciało można dodać do rzeczy z tej przyczyny, że składa się na materialną formę, która w równym stopniu konstytuuje i poznaje przedmioty, co jest przez nie konstytuowana i poznawana: ściana może „opowiedzieć” człowieka, miejsce na Śliskiej zapewne „posiada wiedzę” na temat Jarosława Marka – nie tylko jako ślad, ale też jako aktywny świadek jego losu.

Jeżeli przedmioty Rymkiewicza mogą dokonywać czegoś w rodzaju aktów poznawczych; jeśli na równi z człowiekiem wchodzą w relacje z innymi bytami, aby ustanowić własną tożsamość – nie może być im odmó-

¹⁵ *O poezji, muzyce i kotach – rozmowa Pocięja z Rymkiewiczem w Milanówku*, oprac. M. Bojanowska-Pomierny, „Arcana” 1999, z. 2, s. 31.

wione posiadanie ciała. Ma je nawet martwy szpak, bowiem na pytania o życie w bezcielesnej postaci – mimo wszystko odpowiada śpiewem:

A gdy ani piór ani dzioba
To czym będzie szpacza osoba [...]

Co tam w szpaczej nicości śpiewasz
Gdzie cię nie ma jakże się miewasz [...]

Jeśli niebył to nie bytuje
No to co tam w nim tak szpaczkuje

[*Do martwego szpaka w ogródku na ulicy Filtrowej, MDP 30*]

Rymkiewicz oświadcza, że chciałby przekazać swoją wiedzę „o wspólnym ogrodzie wszystkich istnień [...] istnień żywych, ale może także istnień nieżywych”¹⁶. W granicach wiersza to „może” zastąpione zostaje pewnością – ciało przemawia przez martwego szpaka, a także przez martwe krzesło:

To jest krzesło To stoi To jest rzecz wytrwała
To nie ma białych krwinek a więc nie ma ciała

To się łamie rozpada rozkleja i gnije
To przebito gwoździami ale to nie żyje [...]

To moje zmarłe krzesło To rzecz niewesoła
Bo to otwiera usta i o litość woła

[*To jest krzesło, MDP 16*]

Sylleptyczność ogarnia tu każde słowo i każdą frazę: krzesło „stoi”, czyli znajduje się w pozycji właściwej jego użytkowej formie, a jednocześnie „stoi”, a więc trzyma się przy życiu; „nie ma ciała”, bo nie jest człowiekiem, ale też „nie ma ciała”, ponieważ rozpada się – zatem umiera; zostało „przebite gwoździami” – to znaczy uśmiercone, a zarazem – „uczynione krzesłem”. W takiej postaci, podwójnie bezcielesnej, „nie może mieć nadziei ale ma nadzieję”.

Jak jednak odtworzyć tożsamość krzesła? Jak zbudować zapis, który poświadczałby cielesność rzeczy, jej prawo do „odczuwania” i „umierania”, skoro każdy domysł i każde słowo należy do człowieka, skoro krzesło zawsze pozostanie – jak pisze Rymkiewicz – „moje”, skoro każda próba poznania i nazwania przedmiotowego bytu skazana jest na antropomorfizację? Jarosław Marek daje taką odpowiedź: piszę i przekreślam to, co napisałem, domyślam się i mówię „nie wiem”, tworzę świadectwo negatywne, to znaczy jedyne, jakie mogę, a zarazem muszę złożyć:

¹⁶ Ibidem, s. 31.

Opiszmy śmierć korzenia marchwi [...]
Wyrwany z ziemi (jakby z przepaści istnienia),
Żył w kopcu i żył w worku i żył na straganie
Puszczając blade pędy (co w naszym języku
Nazywamy miłością), żył gdy go odcięto
Od zielonego pióropusza życia
I żył gdy go krojono. Gdy się ulatniała
(Albo nie ulatniała) przezczysta esencja
W kolorze pióropusza lub w kolorze marchwi
Lub w kolorze esencji. Niejasna, nie w naszym
Języku ją opisać, śmierć tego korzenia.
Kiedy umiera, nie wiemy [...]

[*Jeżeli patrzy, MDP 40*]

Część VI

Co to jest Rymkiewicz?

Poetyka negatywna Rymkiewicza wyrasta z doświadczenia nowoczesności i jednocześnie, zwłaszcza w ostatnich książkach, wykracza poza jego ramy. Autor *Nowej Atlantydy* niejednokrotnie ustosunkowywał się do nowoczesnego uniwersum kulturowego – dokonując jego krytycznej diagnozy, sformułował program klasycyzmu oraz konserwatyzmu, który stanowić miał antidotum na przejawy nowoczesności. W pierwszym rzędzie Rymkiewicz umieścił pośród nich nadużycia i mistyfikacje wynikające z przeciwstawienia wszechmocnego i wszechwiedzącego podmiotu przedmiotom jego poznania. W takiej mierze, w jakiej Rymkiewiczowski projekt stanowił odpowiedź na kryzys nowoczesności, przynależał do modernistycznej formacji. Już jednak w książce o Fredrze, w tomach poetyckich *Co to jest drozd* i *Thema regium* wyraźnie zaznaczyła się koncepcja takiej hermeneutyki istnienia, która miałaby przewyżczać nie tyle nowoczesny chaos, ile obawę przed nicością. Podporządkowana jej poetyka negatywnego świadectwa przeszła zatem metamorfozę: naprzód tworzyły ją teksty polemiczne, później zaś – utwory tylko pośrednio sytuujące się wobec symptomów nowoczesności.

W każdej ze swoich książek Jarosław Marek jest zarazem poetą i badaczem dokonującym wyboru na rzecz określonego wzorca poznania – z braku miejsca zwrócę uwagę tylko na ten jego aspekt, który pozwala umiejscowić twórczość Rymkiewicza w kontekście dyskursywnych praktyk naukowych. W ramach modelu stanowiącego dla niej negatywny układ odniesienia badacz usiłuje ograniczyć poznanie do aktywizacji fa-

chowej procedury, mającej zagwarantować odkrycie obiektywnej prawdy. Dla zredukowanej w ten sposób podmiotowości podstawę informacyjną o niebagatelnym znaczeniu stanowi tak zwana literatura przedmiotu, wyznaczająca zamknięty obieg sankcjonujących się wzajemnie zapośredniczeń. Na podstawie przyjętej metody i zrekapitulowanej bazy danych konstruuje twórca statyczne, jednolite w swej materii dzieło, uznawane za stabilny obraz zdarzeń, utożsamiany z ich rzeczywistym przebiegiem.

Zgodnie zaś ze stanowiskiem Rymkiewicza dotarcie do obiektywnej prawdy nie jest możliwe – nie zapewni go żaden zespół profesjonalnych operacji. Badacz zawsze podejmuje lekturę materiału źródłowego przez pryzmat własnego doświadczenia, a więc jego redukcja – przeprowadzana w imię rzetelności metodologicznej – sprowadza się do mistyfikacji. Uprzywilejowane źródła danych stanowią więc dla Rymkiewicza świadectwa naoczności i współuczestnictwa, nie zaś przeświadczenia prawomocne dzięki sankcji naukowych autorytetów. „Ja nie jestem fachowcem – pisze Jarosław Marek w *Umschlagplatz* – opieram się na tym, co przeczytałem lub zobaczyłem na własne oczy” [U 134]. Konsekwencją obranej przez Rymkiewicza perspektywy jest właśnie projekt *anastylos* – dzieła istniejącego nie jako efekt, ale jako proces, składającego się na aporetyczny, pozbawiony stabilności tekst, który ani nie przedstawia obiektywnej prawdy, ani nie odsyła do faktów, lecz je odtwarza, stanowiąc ślad dialogicznego związku między cielesnością człowieka i cielesnością rzeczy.

Czy można zatem nazwać Rymkiewicza dekonstrukcjonistą? Tak – o ile eksponuje wewnętrzne sprzeczności tekstu; podkreśla aporetyczny związek kopii z oryginałem; poszukuje nie tego, co oczekiwane, ale tego, co zaskakujące; tak – o ile weryfikuje w lekturowym doświadczeniu przydatność metodologicznych oraz interpretacyjnych koncepcji; tak – o ile z książki na książkę ujawnia coraz większą niechęć do interpretacji jako procedury zmierzającej do odkrycia prawdy. W takiej mierze, w jakiej dekonstrukcja przyjmuje postać praktyki, dla której celem postępowania krytycznego okazuje się wskazywanie aporii, testowanie teorii i kwestionowanie interpretacji, Rymkiewicza trudno jednak nazwać dekonstrukcjonistą – jego dzieło zawsze podporządkowane jest pragnieniu, aby ocalić istnienie przed nicością.

A może wpisuje się Rymkiewicz w projekt poetyki kulturowej? W tym przypadku odpowiedź także będzie niejednoznaczna. Autor *Żmutu* daleki jest od izolowania tego, co uznaje się za literaturę, od kulturowego kontekstu. Przedmiotem jego odczytań są dzieła Słowackiego i Fredry, ale w równym stopniu monografie, rozkłady jazdy czy schematy kartograficzne. Dokonując lektury wszystkich tych źródeł, Rymkiewicz korzysta z literaturoznawczych narzędzi, i także z tego powodu bliski jest poetyce kul-

turowej. A jednak – w ostatecznym rozrachunku – wykracza poza ustanawiany przez nią horyzont. Negatywna poetyka Rymkiewicza nie jest poetyką kultury, lecz poetyką istnienia, toteż odczytanie – czy raczej odtworzenie – może objąć każdą potencjalną rzecz: Marylę, własne ciało, martwego szpaka. Ponadto literaturoznawcze instrumentarium stanowi tylko jedno z rozlicznych narzędzi stosowanych dla potrzeb imitacji: podobnie jak każdy przedmiot może stanowić podstawę odtworzenia, tak uprawniona jest każda metoda odtwarzania.

I jeszcze jedno, ostatnie już pytanie: czy dzieło Rymkiewicza wpisuje się w jakiś sposób w ramy takich nurtów ponowoczesnej refleksji, które sytuują margines – wynikający z etnicznej, płciowej czy jakiegokolwiek innej różnicy – w centrum dyskursywnego zainteresowania? Czy podejmuje kwestie na ogół przemilczane? Wydaje się, że tak: autor *Kilku szczegółów* tropi ślady Jadźwingów, wydobywa z historii usuwane dotąd w cień porody i samobójstwa, pisze o szaleństwie Słowackiego, o związku Celiny Sunderlandówny z Dorą Lebenthal. Poszukujący sojuszników badacz, który pragnąłby włączyć twórczość Rymkiewicza w obręb dyskursu różnicy, byłby zapewne usatysfakcjonowany, odnajdując w niej nawet – wileńskiego Murzyna Iwana. W kłopotliwej sytuacji mogłyby go natomiast postawić inne marginalia, tak skrupulatnie przez Rymkiewicza odnotowywane. Musiałby na przykład zadać sobie pytanie, czy w pluralistycznym paradygmacie znajdzie się jeszcze miejsce na opis świata z perspektywy Świtezianki czy łopucha. Jeśli nawet, jak mógłby stwierdzić, nie jest to wykluczone, to i tak istniałaby przyczyna odrębności Rymkiewiczowskiego dzieła. Autor poświęconego Mickiewiczowi cyklu nie sytuuje tak zwanego kanonu poza dyskursywnym nawiasem. W przestrzeni negatywnego świadectwa znajdzie się miejsce i dla kwitnącego derenia, i dla wieszczka, bowiem „szczególne wyróżnienie przysługuje – jeśli w ogóle przysługuje – każdej szczególności” [KSz 364].

Projekt Rymkiewicza na wielu płaszczyznach bliski jest zatem ponowoczesnym modelom wiedzy, jakkolwiek nie mieści się w nich czy też – ujmując rzecz inaczej – radykalizuje niektóre wątki ponowoczesnej myśli. Jest on równoznaczny z manifestacją takiej podmiotowości, która w ramach poetyki negatywnej scala wszelkie formy własnego bycia-w-świecie: łączy obserwację milanowskiego ogrodu z pracą w Instytucie Badań Literackich, słuchanie Mozarta z pisaniami o Mickiewicz, wiersz z rozprawą habilitacyjną. Jarosław Marek – podmiotowość całości swego dzieła – odtwarza istnienia, aby uchronić je przed tym, co pozaludzkie, a także „pozaroslinne”, „pozarzeczowe” – przed tym, co w naszym języku nazywamy nicością. Imitacja zarazem jednak unicestwia siebie i rekonstruowane formy – wskazuje, że nicość bezwarunkowo uczestniczy w istnieniu, stanowi o statusie każdego tekstu i każdego ciała:

Chwałę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat.

Duchu nicości, to jest twe mieszkanie,
Krtać i tchawica, gdzie przebywa wiatr

[*Duchu nicości, MDP 33*]

Świadectwo, jakie Jarosław Marek składa nicości – jakie składa osobom i rzeczom, jest z konieczności świadectwem składanym własnemu „ja”, własnemu ciału – imitacja wyglądu, faktury, zapachu imituje wzrok, dotyk i powonienie imitatora; będąc biografią (nie)istnienia – jest autobiografią pisarza. Tekstowy *anastylos* demonstruje jednocześnie własną moc sprawczą i jej brak; uzmysławia, że odtwarzanie cielesności „pozbawia twarzy i kształtu dokładnie w takiej mierze, w jakiej je przywraca”¹⁷; scala wzniosłość z ironiczną błazenadą. Rymkiewicz – podobnie jak Schubert i Mozart – wygrywa potyczki z nicością dzięki obraniu tonacji, która łączy śmiech i rozpacz, ogarniające istnienie wobec kruchości własnego i cudzego ciała, własnego i cudzego tekstu.

¹⁷ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M. B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. i wstęp R. Nycz, Gdansk 2000, s. 124.