

Judith Kasper

## Od wydarzenia katastrofy do kata/stroficznego czytania. Poezja Charles'a Baudelaire'a w relacji Jorge'a Semprúna *L'écriture ou la vie*<sup>1</sup>

### 1. Pochwała filologii kata/strofy

Wiek XX przeszedł do historii jako „wiek katastrofy”<sup>2</sup> i za taki uchodzi również w wieku XXI. Dominuje przy tym wyobrażenie o utrwaleniu się katastrofy jako normy, względnie ustabilizowanego stanu wyjątkowego historii. To niejako profetyczne wyobrażenie opisuje w swych historyczno-filozoficznych rozważaniach Walter Benjamin [1980b: 1244]; w nich właśnie na znaczeniu zyskuje idea katastrofy jako „kontinuum”<sup>3</sup>. Benjamin nie

- 1 Niniejszy artykuł opiera się na dwóch opublikowanych esejach: *Für eine Philologie der Katastrophe* [Ette, Kasper, red. 2014: 7-20] oraz *Kata/strophisches Lesen. Baudelaire in Buchenwald* [Ette, Kasper, red. 2014: 117-129].
- 2 Pojęcie to ukuł w odniesieniu do lat 1914-1945 historyk Eric J. Hobsbawm. Pierwsza część jego książki *Wiek skrajności: spojrzenie na krótkie dwudzieste stulecie* nosi tytuł *Wiek katastrofy* [Hobsbawm 1999].
- 3 Zagadnienie historii jako „permanentnej katastrofy” podejmuje i rozwija Theodor W. Adorno [1986: 266, 448; 1994: 62, 248; 1999: 229]. Nie cytuję polskiego przekładu tekstu Benjamina [2012] *O pojęciu historii*, ponieważ autorka odwołuje się do aparatu przypisów i uzupełnień nieuwzględnionego w polskich tłumaczeniach. Praktykę tę przyjąłem w całym tekście – cytaty starałam się podać w polskich przekładach, a w pozostałych przypadkach pozostawiałam oryginalne tytuły podane przez autorkę, dokonując jedynie tłumaczeń filologicznych cytowanych fragmentów – *przyp. tłum.*

pojmuje już katastrofy jako braku ciągłości (taki pogląd dominował w wieku XIX), lecz raczej jako efekt nałożenia się na siebie ciągłości i jej załamania. Tym samym uczony dokonuje aporetycznego uwydatnienia katastrofy, zarówno podkreślając jej beznadziejność, jak i doszukując się w niej czegoś „ocalającego”. Znane sformułowanie Benjamina [1975: 252] brzmi: „Ocalenie obstatuje przy drobnej rysie w ciągłej katastrofie”. Jest ono na tyle paradoksalne, że w kontinuum niemożliwa jest rysa (*Sprung*), a ocalenie zależy akurat od czegoś, co nie daje oparacia, czyli właśnie od rysy. „Drobna rysa” przypomina „rysę”, przy której Benjamin obstatuje w swych rozważaniach na temat „obrazu dialektycznego”. „Rysa” oznacza w tym wypadku błyskawiczną konstelację przelamującą obraz, który możemy obejrzeć, czyniąc z niego tym samym obraz dialektyczny, „obraz”, który możemy tylko czytać<sup>4</sup>. „Drobna rysa”, o której tu mowa, przechodzi przez obraz katastrofy, zmienia obraz w pismo, zmuszając nas do jego czytania. Jest „ocalająca”, ponieważ implikuje przesunięcie z poziomu realistycznego przeżycia do symbolicznego wymiaru. Podczas gdy na poziomie realistycznego zdarzenia nie zarysowuje się już żaden zwrot, na poziomie elementu znaczącego (*signifiant*) następuje owa „szybka przemiana”, która dawniej wyróżniała także katastrofę. Symboliczna rysa przebiega od semantycznego ustalenia do jego zawieszenia: pozostaje przemiana, o której, na skutek nagłości i szybkości, z jakimi się dokonuje, nie można jeszcze powiedzieć, czy prowadzi do szczęścia, czy do nieszczęścia<sup>5</sup>, a także, czy w ogóle zaowocuje trwałymi skutkami. Poprzez sprowadzenie katastrofy do wydarzenia językowego, a tym samym zakwestionowanie rzekomo ostatecznego sensu i pozornie ostatecznego kierunku, udaje się Benjaminowi – tam, gdzie przypuszczalnie nic się już nie zmienia – stworzyć moment zaskoczenia umożliwiający ponowne rozpoczęcie.

4 Por. powtórzone z minimalnymi różnicami wywody Benjamina [2005: 508-509, 521] na temat obrazu dialektycznego.

5 Wielowymiarowość katastrofy i jej niezdecydowany charakter przykładowo zostały wyrażone w *Kubusiu Fataliście* Denisa Diderota [1987: 368], kiedy Kubuś oznajmił, że historię, której on i jego pan są bohaterami, przerwie „wydarzenie, szczęśliwe czy nieszczęśliwe”. Akcent pada tutaj na przerywającą siłę katastrofy. W oryginale użyte jest słowo „katastrofa”, a cały zwrot brzmi „catastrophe heu-reuse ou malheureuse” [Diderot 1962: 768] – *przyp. tłum.*

Zwięzłe sformułowania Benjamina dają nam do zrozumienia, że proces czytania polega nie tylko na rejestrowaniu istniejącej rysy, lecz także na jej ciągłym wytwarzaniu. Przecinający kata/strofę ukośnik, charakteryzujący mój sposób czytania katastrofy, jest odnotowanym na powierzchni tekstu śladem przeprowadzenia właśnie takiej operacji: znak diakrytyczny, który niczego nie oznacza, powoduje nagle zatrzymanie się, zakłóca zrozumienie słowa i przeprowadza podział, zgodnie z dosłownym znaczeniem greckiego *diakrinein*. Wprowadzona kreska, w szczególności przypominająca pismo klinowe, kieruje katastrofę na siebie samą, uwalniając przy tym strofę, a tym samym zagubiony w katastrofie *signifiant*. Co oznacza jednak sama strofa? Co wiąże ją z katastrofą? W jakim stopniu i dla kogo jest znacząca?

Zanim strofa stanie się poetologiczną nazwą na uporządkowaną jedność słów i melodii w pieśniach, oznacza po prostu „obróć”, „zwrot”. Według *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* Pierra Chantraine’a [1977: 1063-1064] pierwotnie chodzi tu o obrót przeprowadzany na scenie przez chór antyczny w celu zaintonowania nowego fragmentu pieśni lub wprowadzenia nowego aktu<sup>6</sup>. Chantraine podkreśla, że zanim strofa stanie się słowem oznaczającym jednostkę sensu w wierszu lub w pieśni, jest *nom d’action* – rzeczownikiem wskazującym na aktywne działanie. Tym samym jest słowem oznaczającym działanie w odniesieniu do języka – strofa określa zatem gest odwołujący się do śpiewu (nie będąc przy tym sama śpiewem). Jest gestem cielesnym, obrotem w lewo i jednocześnie przeciwstawnym obrotem w prawo, przerywającym śpiew w celu jego kompozycji i zrytmizowania oraz gwarantującym w ten sposób jego kontynuację. Strofa jest zwracającym ku sobie kierunkiem ruchu i w tym znaczeniu dzia-

6 Por. szczegółowe wyjaśnienie Scaligera: „Starożytni Grecy nie zawsze jednak tworzyli rząd, trzymając się za ręce; czasami spuszczały luźno ramiona. Śpiewając na jeden głos poruszali się w lewo i mówili, że tym ruchem naśladowują pierwszą sferę nieba [...]. Ten ruch w lewo nazywał chór *strophé* (zwrotem); po jego wykonaniu wracali w tyłu samo taktach, w tym samym czasie, wykonując jednakową liczbę kroków i tłumaczyli, że odwrócenie to oddaje przeciwstawność szybujących poniżej planet. Ten ruch nazywał się *antistrophos* (zwrot w tył). Po jego wykonaniu stali w ciszy, przedstawiając w ten sposób spokój Ziemi” [Chantraine 1977: 165, 167].

laniem powtarzającym się i animującym powtórzenie, a jednocześnie podkreślającym brak ciągłości. W tragedii greckiej strofa jest działaniem chóru odnoszącym się do uprzedniego działania bohaterów tragicznych: jest o tyle odpowiedzialna za „charakterystyczną dwutorowość” [Helg 1950: 38] tragedii, że w trybie lirycznym pieśń chóru podejmuje jeszcze raz motywy ze sceny, równocześnie je komentując. Tę prostą, a zarazem jakże złożoną, podążającą w przeciwnych kierunkach dynamikę strofy należy odzyskać w krytyczno-filologicznych dyskusjach na temat katastrofy, w szczególności po Szoa, i przeciwstawić ją strofie pojmowanej jako „równomiernie powracająca struktura”, do której sprowadziły ją teorie wersów [por. np. Kayser 1946: 36]?. Strofa jest czymś więcej niż równomiernym podziałem mowy na kilka takich samych części. Jest rodzajem przewrotnego buntu przeciwko rzekomo jedynemu sensownemu przebiegowi katastrofy. „Drobna rysa”, którą akcent w katastrofie kładzie na strofie, burzy jednoznaczność katastrofy; tak jakby odwracanie strofy w katastrofie spowodowało owo wahanie, z którym historia pojęcia nie jest w stanie sobie poradzić.

Kiedy katastrofa i strofa zostają w ten sposób ze sobą powiązane, a mianowicie wplecione w siebie i łączone ze sobą, dochodzi do dwóch przeciwstawnych zwrotów: z jednej strony wydaje się, że katastrofa powoduje koniec strofy („kata-” – „niski, w dół” w znaczeniu końca), to znaczy koniec śpiewu, koniec skomponowanej mowy lub komponującego gestu, który komentując się, obserwując i przebywając na scenie, przybiera formę scenicznego wydarzenia<sup>8</sup>; z drugiej strony w katastrofie z akcentem padającym na strofę („kata-” – „zgodnie ze” strofą) zarysowuje się katastrofa, która, kierując się własnym prawem, dany tekst zawraca, przerywa i powtarza. W ten sposób poniekąd sama katastrofa wprowadza dyferencję w – katastrofalną – tendencję sensu, uznania siebie samej za jednoznaczne znaczenie. Równocześnie także strofa,

7 Wolfgang Kayser pojmuje strofę jako jednostkę wiążącą, nie doceniając wpisanej w nią przeciwstawnej konstrukcji.

8 Por. celne wypowiedzi Friedricha Nietzschego [1907: 54] odnośnie do chóru satyrów, „jedynego dreszczu” (w podwójnym znaczeniu) sceny.

przynajmniej ta, o której tu mowa, nie istnieje sama w sobie, lecz tylko jako kata/strofa, jako wynikająca z katastrofy i jednocześnie z nią powiązana, mimo tego, że jest od niej oddzielona – jako przenikająca przez katastrofę, przez nią uszkodzona lub – jak powiedziałby Paul Celan [2009: 156] – „wzbogacona”.

Kata/strofa podkreśla tym samym fakt, że katastrofa (o ile nie zniszczyła wraz z sobą całego życia, całej mowy) nigdy nie jest identyczna: pozostawia ślad, resztę, która nazywa się strofą. Ta reszta w postaci strofy i ta strofa w postaci reszty nie jest wypowiedzią dającą się zweryfikować czy sfalszować – tworzy raczej pewnego rodzaju imperatyw: wezwanie do zwrotu. Jako stroficzna pozostałość tenże imperatyw nie ma performatywnej racji bytu. Jest uszkodzony i jako taki nie prowadzi do realizacji własnego żądania. Niemniej jednak w tych wadliwych i krytycznych warunkach wynika z niego pewne działanie.

Filologia kata/strofy dawałaby się zatem określić jako nauka, która – o ile poświęca się zniszczonym pozostałościom kulturowym historii katastrofalnej – niejako sama powstaje z katastrofy i pozostaje z nią związana. Jako taka siłą rzeczy przypisuje się elementowi stroficznemu jako uszkodzonemu i jednocześnie stałemu imperatywowi zwrotu. Filologia ta działa w niewywodzący się z niczego podwójny sposób: z jednej strony w sensie diakrytycznym, jako wprowadzenie krytycznej dyferencji przy słowie i w nim samym, którą należy stale na nowo wynajdywać; z drugiej strony, o ile zachowuje się stroficznie w stosunku do katastrofy, jako niechybny przyczynek do jej rozciągnięcia się (w czasie i przestrzeni). Nie jest więc nauką, która mogłaby położyć kres katastrofie. Dlatego nie należy jej rozumieć jako aktu restytucji czy rekonstrukcji czegoś zgubionego bądź zniszczonego, lecz raczej jako stosunek do słowa poświęconego doświadczonemu zniszczeniu. Jej „drobne rysy” wprawdzie nie niszczą, ale przeszkadzają. Kiedy filologia ta przecina kreską *signifiant* „katastrofa”, wstrząsa przynajmniej katastrofą będącą określeniem na zaistnienie strasznego wydarzenia (nie próbując podważyć jego znaczenia). Rozpoznaje w katastrofie mówienie, które kończy strofę i jednocześnie wydarza się „zgodnie ze strofą”. Tym sposobem wywołuje nagłą zmianę w samym słowie: zmianę, której zazwyczaj w trakcie katastrofy poddawane

są natura i dobra kulturowe. Czyni to, zmieniając własne czytanie z interpretacji na sylabizowanie. Wyróżniona zostaje przy tym właściwość elementu znaczącego, zamiany w inny dźwięk, w inny rytm, w inne znaczenie, które od zawsze było temu elementowi przypisane. Filologia przyswaja sobie tę niestabilność – w porożumieniu ze swoim uprzywilejowanym przedmiotem badań: literaturą – i wykorzystuje ją w swych metodach postępowania. Dlatego spoczywa na niej nie tyle obowiązek rejestrowania zmiany znaczeń i ustanawiania stałych interpretacji, ile powinność działania w charakterze cezury: jako „antyrytmicznie” powtarzany przerywnik<sup>9</sup>. Jej czytanie doprowadza do przeciwstawności sensu i znaczenia, językowego automatyzmu i zamierzonego przesłania, a tym samym powoduje spolematyzowanie interpretacji i znaczenia [por. Felman 1988: 207].

Wobec ciągnącej się przez dzieje ludzkości nieustającej serii brutalnych zniszczeń i zagłady ludzi przez ludzi niezmienna odpowiedzialność filologii polega na tym, żeby jej zajmowanie się literaturą owocowało wciąż na nowo odkrywanymi zwrotami językowymi – zwrotami w znaczeniu dosłownych przekręceń – które przerywają mowę, przeciwstawiając się w ten sposób zarówno rozpowszechnionym retorycznym formułom niewyrażalnego, jak i tendencji polegającej na mówieniu w obliczu trudności o czymś zupełnie innym, jak gdyby nic się nie wydarzyło, w miejscu językowej refleksji nad zniszczeniem i zagładą.

## 2. Cytowanie, re-cytowanie, cięcie

W kontekście powyższych rozważań chciałabym zastanowić się nad użyciem stroficznego, to znaczy poetyckiego, mówienia w sytuacji ostatecznej. W swych rozważaniach skoncentruję się na funkcji poezji Charles'a Baudelaire'a i jej działaniu w relacji Jorge'a Semprúna o Buchenwaldzie – wydanego w roku 1994

9 Por. przykładowo rozważania Friedricha Hölderlina [1988: 250] o pojmowaniu literatury i poezji jako cezury. Jean-Luc Nancy [1988: 143] nazywa literaturę (w przeciwieństwie do mitu) „przerywnikiem”: nie tyle oznajmia ona stanowiące podstawę słowo, ile bardziej odsuwa je, przerywa i mówi, że je przerywa.

tekstu *L'écriture ou la vie*. Wdrożony przy tym proces czytania przebiega pod znakiem przedstawionego powyżej filologicznego gestu w znaczeniu „stroficzny”: w trakcie czytania artykuł recytuje w niejako rytmiczny, skandujący sposób przedmiot swych rozważań – tekst literacki oraz w tym szczególnym przypadku Baudelaire'a – podejmując ryzyko przerwania podyktowanego przez tekst literacki rytmu tam, gdzie zachodzi konieczność. Taki proces czytania nie interpretuje tekstu, rozprawiając o nim i próbując odkryć ukryte w nim warstwy znaczeń, lecz ogranicza się do jego indywidualnie akcentowanej recytacji. Dąży przy tym do wyłonienia – w ponownym czytaniu i w ponownym wypowiedzeniu – różnic między sensem a znaczeniem, między dosłownością a słownością, wprowadzając tym samym do czytanego tekstu nowe zwroty. Dzięki takiej praktyce przedstawiona tutaj lektura *L'écriture ou la vie* jawi się jako bardzo wierna kontynuacja gestu charakterystycznego dla pisarstwa Semprúna: jego tekst cechuje rozbudowana intertekstualność, prezentowana ofensywnie w formie cytatu i we fragmentach narracji, w których przytaczane są wiersze. Intertekstualność chroni w tym wypadku przed zniszczeniem wspomnienia o pobycie w Buchenwaldzie. Poetyckie słowa innych, ich lektura, cytowanie i recytowanie angażują się poniekąd w zapowiedziany w tytule konflikt między pisaniem a czytaniem, tworząc niejako trzeci wymiar. Prozatorska relacja Semprúna o obozie zmienia się przez to w hybrydę złożoną z prozy i poezji. Pisarz wypróbowuje w niej na nowo modernistyczny proces estetyczny – jako literacką strategię przetrwania – rozwinięty głównie w pisanych prozą późnych poematach Baudelaire'a.

Cytaty tworzą przy tym siatkę tekstu i oddziałują na nią, co prowadzi do jej przecięcia. Współtworząc ową siatkę, przysparzają jej bowiem stale nacięć, które zagrażają jej spójności, ale jednocześnie testują jej wytrzymałość. Podobną logiką cytatu kieruje się również recytowanie: artykulacja i skandowanie słów na głos nie tylko działa afirmatywnie, lecz także wstrząsa rzekomą stabilnością i oczywistością mowy. Przywłaszczając sobie ten specjalny sposób czytania, filologia ponownie uwydatnia istotną funkcję literatury: fakt bycia w pierwszej kolejności cięciem, przerywnikiem panu-

jącej mowy. Literatura nie tyle tworzy dyskurs, ile wyróżnia się poprzez swoją moc zakłócania codziennego użycia języka. Jest stałym protestem – także przeciwko słowom, które sama stworzyła. Pozostając w niezgodzie z samą sobą, ponownie odracza moment umocnienia swej pozycji jako dyskursu ustanowionego i ustanawiającego. W liście dedykowanym Arsène Houssaye rozpoczynającym zbiór poematów *Petits poèmes en prose* Baudelaire [2009: 165] w bardzo ironiczny sposób spuentował zastrzeżenia wobec swej twórczości i jej „nacinanie”:

Drogi przyjacielu, posyłam ci dziełko, które skrzywdzono by, twierdząc, że nie ma początku ani końca, albowiem – właśnie na odwrót – wszystko w nim jest, po kolei i na zmianę, początkiem i końcem, głową i ogonem. Zważ, proszę, jak wspaniale podobna kombinacja służy nam wszystkim ku wygodzie, tobie, mnie i czytelnikowi. Każdy z nas może przerwać, gdzie zechce, ja – moje marzenia, ty – druk, czytelnik – lekturę [ ... ]. Usuń jeden krąg, a sąsiednie cząstki tej zygzakowatej fantazji zrosną się z łatwością. Posiekaj ją na drobne kawałki, a zobaczysz, że każdy może istnieć osobno. W nadziei, że znajdziesz dzwonek, które będą miały w sobie dość życia, aby cię ująć i zabawić, ośmielam się dedykować ci całego węża.

Muszę ci jeszcze coś wyznać. To przeglądając, co najmniej dwudziesty raz, słynnego *Nocnego Kaspra* Aloysiusa Bertranda [ ... ], wpadłem na pomysł, by pokusić się o coś podobnego i opisać życie nowoczesne, czy raczej trochę abstrakcyjny przykład tego życia, metodą, którą stosował Bertrand, opisując życie dawne, tak przedziwnie malownicze.

W cytowanym fragmencie podziw i intertekstualne odniesienia – w tym wypadku do romantycznych poematów prozą Aloysiusa Bertranda – zbiegają się z kwestią cięcia. Towarzyszące naszemu czytaniu („każdy z nas może przerwać, gdzie zechce” – Baudelaire’a, Houssaye’a, czytelników) cięcie dokonuje się tutaj na wężopodobnym tworze, który już dawno został przycięty czy skrócony. „Wąż” ten nie ma ani głowy, ani ogona, a jednocześnie, na co wskazuje dwukrotne zaprzeczenie w zdaniu, zawsze ma głowę



i ogon; wszystko w nim jest zarówno głową, jak i ogonem. Co jednak pozostanie z tego osobliwego „węża” po odcięciu mu głowy i ogona oraz wyjęciu kręgu?

Kiedy rozcinamy tego „węża” – możemy, a nawet według Baudelaire’a powinniśmy to zrobić tam, gdzie chcemy – rozcinamy coś; nie wiemy, co to jest i czy to w ogóle jest czymś, ponieważ leży przed nami jako coś już odciętego, bez głowy i ogona. Odbywające się w trakcie czytania cięcie dokonuje się zatem na czymś, co jest już prawie niczym, ponieważ od zawsze jest już przycięte. W ten sposób poemat pisany prozą – o nim bowiem mowa w tych paradoksalnych, metaforycznych zwrotach – już prawie nie jest poezją, a jednocześnie ciągle nią pozostaje. Nie ma znaczenia, ile razy potniemy „ten twór” – sformułowanie Baudelaire’a nie pozostawia co do tego wątpliwości – nie wpłynie to bowiem w jakikolwiek sposób na jego egzystencję. Poemat prozą słynie właśnie z tej przekory: to poemat, który można dowolnie ciąć i który mimo wszystko się nie zmienia. Pocięty tułów pozostaje tułowiem. Takie cięcie służy nie tyle odcinaniu, oddzielaniu czy pozbywaniu się rzeczy, której już nie potrzebujemy, ile uwydatnianiu czegoś, czego najwidoczniej nie da się ani odkroić, ani rozkroić: paradoksalnego stosunku mówiącego do przedmiotu jego wypowiedzi. Stosunek ten zostaje doprowadzony do momentu, w którym ostatecznie nie daje się go już nazwać. Twór zmienia rzeczywiście nie tylko swoją nazwę; w wątpliwość zostaje podany również jego status bycia rzeczą, którą można nazwać: „[...] coś (jeśli to w ogóle jest czymś) zadziwiająco odmiennego” [Baudelaire 2009: 166]. To „coś”, jeśli można je w ogóle jako „coś” określić, jest zasługą *accident*, którego znaczenie w języku francuskim pozostaje nierozstrzygnięte (słowo to określa coś między szczęśliwym przypadkiem a nieszczęśliwym wypadkiem).

Dla naszych rozważań decydujące jest cytowane w powyższej przedmowie wyobrażenie aktywnego cięcia i odcinania – jako model kształtowania tego przedmiotu literackiego – które coraz bardziej traci na znaczeniu i zmienia się w wy-padek bądź przy-padek, wynikający poniekąd z samego siebie jako czysta różnica, pozostając tym samym wyobrażeniem bezprzedmiotowym.

### 3. Baudelaire w Buchenwaldzie: dosłownie odwrócony

*L'écriture ou la vie* (1994) jest po *Le grand voyage* (1963) i *Quel beau dimanche* (1980)<sup>10</sup> kolejnym tekstem Jorge'a Semprúna opowiadającym o jego pobycie w obozie koncentracyjnym Buchenwald. Wspomnienie niewoli jest w tym tekście ściśle powiązane z intensywnym badaniem twórczości literackiej, co skutkuje, nabierającym niekiedy obsesyjnych cech, cytowaniem i recytowaniem dzieł literackich francuskiego modernizmu i awangardy – najczęściej dochodzi do głosu Baudelaire, po nim Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, René Char, André Breton i inni. Szeroka sieć tych intertekstualnych odniesień została już gruntownie zbadana [por. Neuhofer 2006]. Pozostaje jednak zastanowić się, w jaki sposób częste cytowanie i recytowanie poezji oraz opowiadanie o jej cytowaniu i recytowaniu w obozie oddziałuje na samą poezję. Gest ten wyraża nie tylko fakt biograficzny, informujący, że znajomość na pamięć literatury dostarcza pokarmu dla duszy, mogącego uratować życie nawet w najcięższych chwilach [por. Koppenfels 2000]. Wielokrotne cytowanie i recytowanie rodzi samą poezję – skierowaną na zewnątrz, a tym samym zawsze na coś innego. W ten sposób poeci i ich utwory, zwłaszcza Baudelaire, stają się poetyckim materiałem narracji Semprúna. Przywłaszczenie implikuje przy tym zawsze również kradzież. W tym wypadku jej istota nie polega na tym, że Semprún nie wspomina Baudelaire'a jako poety, którego utwory tak często cytuje, tylko na tym, że sięga po jego nazwisko; ono jest tym decydującym – skandującym się, a może nawet przecinającym – słowem. Zobrazowanie tego wymaga zrekapitulowania następującego fragmentu narracji Semprúna wraz z pojawiającym się w nim re-cytowanym zdaniem.

Tak więc trzeba nadmienić, że dla Ja autobiograficznego w *L'écriture ou la vie* regularnie powracającą sensacją jest nieznośny zapach obozu koncentracyjnego; zapach, którego nie ma potrzeby szczególnie przywoływać, ponieważ sam proces przypominania

10 Po polsku ukazała się tylko druga z wymienionych pozycji: *Wielka podróż* (przeł. Krystyna Dolatowska, Warszawa 1964) – *przyj. tłum.*

czyni z niego fakt terażniejszy. Zaraz na samym początku książki, we fragmencie opisującym moment wyzwolenia obozu przez Brytyjczyków, pojawia się uwaga o nieobecności ptaków, która ma związek z istnieniem obozu: „Plus d’oiseaux [ ... ]. La fumée du crématoire les a chassés, dit-on”<sup>11</sup> [Semprún 1994: 15]. Semprún cytuje w tym kontekście Léona Bluma, który po swoim uwolnieniu<sup>12</sup> pisał o dziwnym zapachu towarzyszącym mu w niewoli. Dopiero później dowiedział się, że zapach ten pochodził od palonych ciał:

Le premier indice que nous en avons surpris, a-t-il [Léon Blum – J.K.] écrit au retour, est l’étrange odeur qui nous parvenait souvent le soir, par les fenêtres ouvertes, et qui nous obsédait la nuit tout entière quand le vent continuait à souffler dans la même direction, c’était l’odeur des fours crématoires<sup>13</sup>. [Semprún 1994: 16]

Semprún [1994: 17], cytując Bluma, obstaje przy wyrażeniu „étrange odeur” będącym „odeur obsédante”<sup>14</sup>, wrażeniem zmysłowym docierającym do niego także pięćdziesiąt lat później w trakcie pisania *L’écriture ou la vie*, w sposób przypominający *mémoire involontaire* (pamięć mimowolną), jak perfumy ukochanej kobiety: „Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd’hui. Il suffirait non pas un effort, bien au contraire, d’une distraction de la mémoire [ ... ] pour qu’elle réapparaisse”<sup>15</sup> [Semprún 1994: 17]. Zapach ten oznacza słodkie, a jednocześnie śmiertelne niebezpieczeństwo: wystarczy chwila nieuwagi i obezwładni całkowicie

11 „Żadnych ptaków [ ... ]. Mówią, że to dym z krematoriów je wypłoszył”.

12 Blum przebywał w kwatrze oficerów SS poza terenem właściwego obozu i dopiero po wyswobodzeniu dowiedział się, że tuż obok niego znajdował się obóz koncentracyjny Buchenwald.

13 „Pierwszą tego [istnienia obozu – K.A.] oznaką, którą spostrzegliśmy, pisał [Léon Blum – K.A.] po swoim powrocie, był dziwny zapach, który przedostawał się przez otwarte okna i dręczył nas całą noc, jeśli wiatr wiał z tego kierunku: był to zapach krematoryjnych pieców”.

14 „Dziwny zapach”, „dręczący zapach”.

15 „Wystarczy zamknąć oczy, nawet dzisiaj. Nie trzeba w ogóle się wysilać, wręcz przeciwnie, mała nieuwaga pamięci [ ... ], a pojawi się ponownie”.

podmiot: „L'étrange odeur surgirait aussitôt, dans la réalité de la mémoire. J'y renaîtrais, je mourrais d'y revivre. Je m'ouvriraîs, perméable, à l'odeur de vase cet estuaire de mort entêtante”<sup>16</sup> [Semprún 1994: 18].

Odór pochodzi z dymu wzbijającego się z kominów pieców krematoryjnych. Jest to dym z niczym nieporównywalny, niemający nic wspólnego z dymem z pieców przemysłowych czy dymem unoszącym się z domowego paleniska:

Fumée toujours présente, en panaches ou volutes, sur la cheminée trapue du crématoire de Buchenwald, aux abords de la baraque administrative du travail, l'Arbeitsstatistik, où j'avais travaillé cette dernière année<sup>17</sup>. [Semprún 1994: 22]

Dlatego Semprún [1994: 24] jest zdania, że aby ukazać rzeczywistość obozów koncentracyjnych, należy umieć opowiedzieć dym:

Il faudrait leur raconter la fumée: dense parfois, d'un noir de suie dans le ciel variable. Ou bien légère et grise, presque vaporeuse, voguant au gré des vents sur les vivants rassemblés comme un présage, un au revoir. Fumée pour un linceul aussi vaste que le ciel...<sup>18</sup>.

Opowiadanie tego bezgranicznego, wzbogaconego cząstkami dymu nieba byłoby przedsięwzięciem nieskończonym – „l'éternité du récit”<sup>19</sup> [Semprún 1994: 25].

16 „Dziwny zapach natychmiast pojawi się w rzeczywistości pamięci. Urodzę się w nim na nowo i umrę, jeśli w nim odżyję. Będąc przepuszczalnym, otworzę się na obezwładniający zapach stęchlizny bijący z tego wylotu śmierci”.

17 „Zawsze obecny dym, w pióropuszcach lub w kłębach, nad przysadzistym kominem krematorium w Buchenwaldzie, w pobliżu baraku administracyjnego pracy, Arbeitsstatistik, gdzie pracowałem w tym ostatnim roku”.

18 „Należałoby im opisać dym: czasem gęsty, czarny od sadzy na zmiennym niebie. Lub lekki i szary, niemalże zwiewny, unoszący się zgodnie z wiatrem nad zgromadzonymi żywymi, jak przepowiednia, jak pożegnanie. Dym na całun tak rozległy, jak niebo...”.

19 „Wiecznością opowiadania”.

Pośród tego odoru umiera Maurice Halbwachs. Semprún jest przy nim w tych ostatnich chwilach i kiedy Halbwachsa czeka już tylko droga „przez komin” – cyniczne słowa kapo zostają dwa razy powtórzone przez Semprúna [1994: 37-38] – zamiast odmówić modlitwę, deklamuje kilka wersów z Baudelaire’a:

[...] conscient de la nécessité d’une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C’est la seule chose qui me vienne à l’esprit. „Ô mort, vieux capitaine, il est temps, /levons l’ancre... [...] nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons”<sup>20</sup>.

Są to wersy ostatniej strofy *Podróży*. Semprún opuszcza przy tym wers „Chociaż niebo i morze są czarne jak smoła” [Baudelaire 1990: 159]. Właśnie ten rymujący się na „woła” wers, który jest spotęgowaną aluzją do niewyjaśnionego pytania postawionego przez Semprúna, jak pisać o czarnym (od dymu) niebie, zostaje pominięty.

Niemniej jednak w tym miejscu, w tej w najwyższym stopniu dręczącej i przerażającej sytuacji, kiedy Halbwachs umiera, a Semprún nie może znaleźć słów, do gry wchodzi Baudelaire – jako nowy, a mimo to niekompletny, bo recytowany z pominięciami, element. Jako element, który potrafi wśród tego odoru zupełnie nieoczekiwanie emanować oddechem świeżego powietrza. Dwadzieścia stron dalej, w związku ze wspomnieniem cuchnącego powietrza – tym razem odoru bijącego od fekaliiów w obozowych latrynach – cytowanie Baudelaire’a ponownie urasta do rangi koła ratunkowego. W duszącej, pozbawiającej oddechu atmosferze obozu, która jako pole semantyczne przenika przez tekst Semprúna, odór zwraca się przeciwko własnemu prawu, do czego po

20 „[...] jednakże świadomy konieczności zmówienia modlitwy, ze ściśniętym gardłem, wypowiadał donośnym głosem, starając się go opanować i nadać mu odpowiednie brzmienie, kilka wersów Baudelaire’a. To jedyne, co przychodzi mi na myśl. «O Śmierci, stary szyprze, odbijaj – dal woła! [...] Nasze serca – ty znasz je – są pełne promieni!»” – tłumaczenie z *Podróży* Baudelaire’a [1990: 159] w przekł. Marii Leśniewskiej – *przyp. tłum.*

części przyczynia się perwersja samego obozu. Okropny zapach, zamiast przepędzić więźniów, przyciąga tych, którzy nie są w stanie przed nim uciec. Tak jakby szukali oni schronienia w odorze fekaliów działającym odstraszażąco na oficerów ss i kapo, a więc stwarzającym tym samym barierę ochronną. W środku obozowego terroru potworny zapach latryn wydaje się w rzeczywistości tworzyć coś w rodzaju agory więźniów<sup>21</sup>:

Pourtant, malgré la buée méphitique et l'odeur pestilentielle qui embrumaient constamment le bâtiment, les latrines du Petit Camp étaient un endroit convivial [...]. Les latrines du Petit Camp étaient un espace de liberté: par sa nature même, par les odeurs nauséabondes qui s'y dégagent, les S.S. et les Kapo répugnaient à fréquenter le bâtiment [...]. C'est là, un soir mémorable, que Darriet et moi, tirant à tour de rôle des bouffées délicieuses d'un même mégot, avons découvert le goût commun pour la musique de jazz et la poésie. [...] Darriet venait de me réciter du Baudelaire, je lui disais *La fileuse* de Paul Valéry<sup>22</sup>. [Semprún 1994: 57-59]

To, że w tym cuchnącym powietrzu można oddychać i recytować teksty, jest zasługą poezji. Poezja jest nie tylko przedmiotem recytowania, lecz także sama stwarza warunki do recytowania – mianowicie oddychanie, możliwość oddychania w tym cuchnącym powietrzu. Tym samym jest więc zarówno pauzą wynikającą z istoty poezji<sup>23</sup>, jak i tamującym oddech momentem zaczerp-

- 21 Podobny zwrot występuje również w *Czy to jest człowiek* Prima Leviego [2008], kiedy narrator określa obozowe latryny „oazą spokoju”.
- 22 „Mimo fetoru i trujących oparów, w które spowity był budynek, latryny Małego Obozu były jednak towarzyskim miejscem [...] Latryny Małego Obozu były miejscem wolności: właśnie z powodu ich natury, z powodu wywołujących mdłości zapachów, które wydzielaly, ss i kapo niechętnie wchodzili do budynku [...] To tu, pewnego pamiętnego wieczoru, Darriet i ja, z rozkoszą zaciągając się po kolei tym samym niedopalkiem, odkryliśmy naszą wspólną miłość do jazzu i poezji. [...] Darriet recytował mi Baudelaire'a, ja mu *Prządkę* Paula Valéry'ego”.
- 23 „Oddech stanowi jeden z najbardziej podstawowych wymogów literatury” [Koppenfels 2000: 207].

nięcia powietrza. Jako pauza powoduje zatrzymanie mowy, jej przerwanie; przerwanie, któremu podlega również nazwisko poety wypowiedziane na przekór odorowi i śmierci. Tym samym przerwa na oddech wiąże się jednocześnie z zapieraniem i tchu, i słowa; o ile przełom w oddechu – do którego wyimaginowanie i metaforycznie nawiązuje się za pośrednictwem Baudelaire’a, przez co rozczłonkowanie nazwiska poety wbija się w semantykę tekstu – je uchwyca i zmienia. Zapierająca dech przerwa w oddechu następuje dokładnie wtedy, kiedy to my (czytelnicy), naśladując niejako Semprúna, nie mogąc zaczerpnąć powietrza, skandujemy: „Baudelaire!”. Tym samym nieodparcie nasuwa się wrażenie, że dobre powietrze nie może przeniknąć do tego tekstu ani realistycznie, ani metaforycznie, lecz tylko jako katachreza. Będzie to możliwe, jeśli recytacja z pamięci rozbije nazwisko Baudelaire’a w ciąg sylab: beau-de-l’air, który wspólnie z wplecionym w sieć tekstu wersem z *Przódki* Paula Valéry’ego: „Rozkwitły krzew i powiew tworzą źródło żywe”<sup>24</sup>, stanie się dosłownie „żywym źródłem”. „Martwe litery” lub, przytaczając Benjamina, „szkielet słowa”<sup>25</sup> – to wystarczająco paradoksalne – zapewniają moment oddechu. *Du Baudelaire* – trochę beau-de-l’air (piękne powietrze, ale również piękno z powietrza) – przez minimalne przesunięcie akcentu wpisuje się w przestrzeń tekstu przesiąkniętego semantycznym łańcuchem „latryn”, „stolca”, „fetoru”, „zapachów wywołujących mdłości” – gwałtowna zmiana<sup>26</sup> i lekka modulacja intonacji, która przez chwilę może być wszystkim, ponieważ zapewnia w obozie powietrze do oddychania i recytacji oraz pokazuje czytelnikowi, jak poezja dokonuje przede wszystkim zmiany czytania – także jej samej.

- 24 Fragment z *Przódki* Valéry’ego w przekł. Juliana Rogozińskiego [Jastrun 1965: 278] – *przyp. tłum.*
- 25 „Dziwne, że wielokrotne spojrzenie na słowo wiąże się ewentualnie z utratą jego pierwotnego znaczenia na rzecz innego, które można nazwać szkieletem słowa z podstawą” [Benjamin 1980a: 15].
- 26 Katastrofa w znaczeniu „szybkiej przemiany” jest również śladem w historii jej rozumienia. W tym wypadku zaakcentowana jest nagłość wydarzenia, przy czym nie wiadomo, w którym kierunku owa zmiana podąża [por. Briese, Günther 2009: 166]. Na szczególną uwagę zasługują odnośniki Olafa Briese’a i Tima Günthera do wpisu *Catastrophe* [Nehring 1690] oraz do hasła *Catastrophe* [Zedler 1733: 1457].

#### 4. Obosieczność nazwiska

Nawet najgęstszego czy najcieńszego powietrza nie da się rozrzedzić; duszące powietrze jest zresztą tak samo przysłowiowe jak duszący odór<sup>27</sup>. Dobre powietrze nie pochodzi tymczasem z przecinania gęstości powietrza, lecz z przecinania nazwiska Baudelaire'a, którego słowa przychodzą na myśl w najgorszych chwilach. To, że wyzwalające oddech cięcie dokonuje się akurat na Baudelairze, wiąże się z jeszcze jednym aspektem. Poeta kojarzył swoje nazwisko z bronią sieczną – zakrzywioną szablą – którą dawniej we Francji wykonywano wyroki śmierci. Właśnie do niej nawiązuje wyrażenie Baudelaire'a przekazane nam wielokrotnie w cytatach – najpierw przez przyjaciela Baudelaire'a, Georges'a Barrala, później przez Louisa Thomasa cytującego wypowiedź Barrala, a następnie przez Benjamina, który re-cytuje Thomasa w części z *Pasaży poświęconej Baudelaire'owi*:

Pochodzenie nazwiska Baudelaire'a. Oto co na ten temat pisze p. Georges Barral w „Revue des curiosités révolutionnaires”: Baudelaire wyłuszczył mi etymologię swego nazwiska, które bynajmniej nie pochodzi od bel czy beau [piękny], lecz od band albo bald. „Moje nazwisko jest straszne – kontynuował. – Otóż badelaire była to szabla o klindze krótkiej i szerokiej, o ostrzu wygiętym w górę i szpicu zakrzywionym ku grzbietowi oręża. [...] Do Francji wprowadzono ją w następstwie wypraw krzyżowych, w Paryżu aż mniej więcej do 1560 roku służyła jako narzędzie egzekucji. [...] Jej wygląd budzi grozę. Drzę na myśl, że profil mojej twarzy jest podobny do profilu tego badelaire'a. – Ależ pańskie nazwisko brzmi Baudelaire, zareplikowałem, a nie Badelaire. – Badelaire, Baudelaire w formie przekręconej. To jest to samo. – Wcale nie, powiedziałem, pańskie nazwisko pochodzi od baud (wesoly), baudi-

27 Autorka odnosi się do gry słów wynikającej z niemieckiego związku frazeologicznego *die Luft schneiden* (dosłownie: „ciąć powietrze”) używanego na określenie duszącego powietrza. Polskim odpowiednikiem jest „zawiesić siekierę w powietrzu”. Także ten związek poniekąd implikuje cięcie bądź nacinanie powietrza – *przyp. tłum.*



ment (wesoło), s'ébaudir (radować się). Jest pan człowiekiem dobrym i wesołym. – Nie, nie, jestem zły i smutny”. Louis Thomas, *Curiosités sur Baudelaire*, Paris 1912, s. 23-24. [Benjamin 2005: 272]

Gra między cytowaniem a re-cytowaniem odpowiada dialogicznemu charakterowi sceny, która demonstruje, jak każdy z nich – z jednej strony Baudelaire, z drugiej Barral – dosłownie pojmuje znaczenie nazwiska, skłaniając się w ten sposób do jego ontologizacji. W jednym słowie spotykają się wykluczające się nawzajem, straszne, mordercze, piękne elementy, czyniące z niego nie dającą się rozstrzygnąć, w dosłownym i przeniśnym znaczeniu, obosieczną wielowymiarową/wieloznaczną figurę (*Kippfigur*). Jednego znaczenia nie sposób oddzielić od drugiego, oba można jednak oddzielić od nazwiska, o ile jest ono czymś, co nie jest już niczym więcej.

Filologia, postępując stroficznie wobec słów swojego przedmiotu – literatury – oddala go w równym stopniu od znaczeń dosłownych i od znaczeń przeniśnych; recytując, uprawia o wiele bardziej „przeliterowywanie” [por. Lacoue-Labarthe 2004]: przeliterowuje słowa, ukazując w ten sposób konstytutywną dla języka niestabilność znaków i znaczeń. Językoznawca Jean Petitot-Cocorda [1985] określił tę niestabilność jako „les catastrophes de la parole”<sup>28</sup>.

Takie katastrofy czy też przypadki zmiany słowa są niczym innym jak wstrząsami i przerywaniami jego znaczenia, mogącymi wydarzyć się nie tylko w rysie pomiędzy mówcą a słuchaczem czy pomiędzy autorem a czytelnikiem, lecz także w przejściu z cichego czytania do recytacji. Stanowią decydujące ryzyko, które należy podjąć, kiedy w grę wchodzi etyczna kwestia zmiany. W najtrudniejszych chwilach katastrofy słowa okazują się konieczne<sup>29</sup> –

28 Dosłownie: „katastrofy słowa”, „katastrofy mowy” – *przyp. tłum.*

29 Autorka używa wprawdzie słowa *notwendig* (konieczny), zapisuje je jednak w sposób sugerujący jego ukryte znaczenie, a mianowicie *not-wendig*. *Not-wendig* składa się z dwóch posiadających znaczenia członów: *Not* (konieczność) i *wendig* (zrotny, obrotny). Samo *wendig* pochodzi od czasownika *wenden* (zmieniać, zawracać, obracać). Dosłownie chodzi zatem tutaj o zmianę, zwrot konieczności. Stąd też uwaga w następnym zdaniu o zmianie *signifiant* konieczność – *przyp. tłum.*

prawdopodobnie są podstępny wyjściem z trudnej sytuacji, gdyż zmieniają nawet *signifiant* w konieczność.

Kiedy Semprún odnotowuje, że aby dać pojęcie o tym, co uczyniono człowiekowi i całej ludzkości w obozach hitlerowskich, należałoby opisać osnute popiołem niebo – konieczne, ale jednocześnie nieskończone, a tym samym daremne przedsięwzięcie – wchodzi mu w słowo jego własna twórczość. Wyznacza ona bowiem cezurę przeciwko świadomej intencji autora, dokonuje przemiany, znajduje podstępny skrót, aby w zupełnie inny i zaskakujący sposób osiągnąć zamierzony cel – nie jako dająca się przekazać oczywistość, ale raczej jako błyskawiczne zamigotanie prawdy ukrytej w samych słowach – prawdy, której nie da się nigdy wypowiedzieć.

Przeł. Katarzyna Adamczak

### Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1986), *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, PWN, Warszawa.
- Adorno Theodor W. (1994), *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, PWN, Warszawa.
- Adorno Theodor W. (1999), *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Baudelaire Charles (1990), *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska, Jerzy Brzozowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Baudelaire Charles (2009), *Arsenowi Houssaye*, przeł. Ryszard Engelking, w: tegoż, *Sztuczne raje*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 165-166.
- Benjamin Walter (1975), *Park centralny*, przeł. Hubert Orłowski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 236-259.
- Benjamin Walter (1980a), *Fragmente vermischten Inhalts: Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*, w: *Gesammelte Schriften*, t. VI, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s. 9-53.
- Benjamin Walter (1980b), *Anmerkungen zu: Über den Begriff der Geschichte*, w: *Gesammelte Schriften*, t. I.3, red. Rolf Tiedemann,

- Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s. 1223-1266.
- Benjamin Walter (2005), *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Benjamin Walter (2012), *O pojęciu historii*, przeł. Adam Lipszyc, w: tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 311-323.
- Briese Olaf, Timo Günther (2009), *Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, „Archiv für Begriffsgeschichte”, z. 51, s. 155-195.
- Celan Paul (2009), *Przemowa bremeńska*, przeł. Cezary Wodziński, „Przegląd Polityczny”, z. 97/98, s. 156.
- Chantraine Pierre (1977), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, t. 4.1, Klincksieck, Paris.
- Diderot Denis (1962), *Jacques le fataliste et son maître*, w: *Œuvres romanesques*, red. Henri Bénac, Classiques Garnier, Paris, s. 493-780.
- Diderot Denis (1987), *Kubuś Fatalista i jego pan*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Felman Shoshana (1988), *Die Lektürepraxis erneuern*, w: *Individualität*, t. 13: *Poetik und Hermeneutik*, red. Manfred Frank, Anselm Haverkamp, Fink, München.
- Helg Walter (1950), *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*, Buchdruckerei Oberwinterthur, Oberwinterthur.
- Hobsbawm Eric J. (1999), *Wiek skrajności: spojrzenie na krótkie dwudzieste stulecie*, przeł. Julia Kalinowska-Król, Marcin Król, Politeja, Warszawa.
- Hölderlin Friedrich (1988), *Anmerkungen zum Oedipus*, w: *Sämtliche Werke*, t. 16, red. Dietrich E. Sattler, Roter Stern, Frankfurt am Main, s. 247-258.
- Kasper Judith (2014a), *Für eine Philologie der Katastrophe*, w: *Unfälle der Sprache. Literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*, red. Ottmar Ette, Judith Kasper, Turia + Kant, Wien, s. 7-20.
- Kasper Judith (2014b), *Kata/strophisches Lesen. Baudelaire in Buchenwald*, w: *Unfälle der Sprache. Literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*, red. Ottmar Ette, Judith Kasper, Turia + Kant, Wien, s. 117-129.
- Kayser Wolfgang (1946), *Kleine deutsche Versschule*, Francke, Bern.
- Koppenfels Martin von (2000), *Dante in-und auswendig. Primo Levis Gedächtnisfuge*, „Poetica”, z. 32, s. 203-225.
- Lacoue-Labarthe Philippe (2004), *Poezja jako doświadczenie*, przeł. Janusz Margański, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

- Levi Primo (2008), *Czy to jest człowiek*, przeł. Halszka Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Nancy Jean-Luc (1988), *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Schwarz, Stuttgart.
- Nehring Johann Christoph (1690), *Manuale Juridico-Politicum*, Frankfurt.
- Neuhöfer Monika (2006), „Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé.” *Jorge Semprún literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Klostermann, Frankfurt am Main.
- Nietzsche Fryderyk (1907), *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. Leopold Staff, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Warszawa.
- Petitot-Cocorda Jean (1985), *Les catastrophes de la parole. De Roman Jakobson à René Thom*, Maloine, Paris.
- Semprún Jorge (1994), *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris.
- Valéry Paul (1965), *Przódka*, przeł. Julian Rogoziński, w: *Symboliści francuscy: od Baudelaire'a do Valéry'ego*, red. Mieczysław Jastrun, Ossolineum, Wrocław.
- Zedler Johann Heinrich (1733), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, t. 5, Halle.

Judith Kasper

**From a Catastrophe Itself to Cata/strophic Reading. The Poetry of Charles Baudelaire in the Account of Jorge Semprún *L'écriture ou la vie***

This essay addresses the instable meaning of the term catastrophe over the course of history. The first part takes leave of the “the tiny fissures” in the continuous catastrophe noted by Walter Benjamin to develop a philology of the cata/strophe. This philology does not only register a given meaning (for instance, of the catastrophe), but intervenes actively as disruption. It insists on the strophe in the catastrophe, transforming catastrophe into cata/strophe that, in fatal situations, permits the poetic potential to become a dynamic force that can, at least on the linguistic level, open toward other dimensions without denying the catastrophe itself.

The second part is dedicated to a reading of Jorge Semprún's autobiographical novel *L'écriture ou la vie* from the perspective of this philological concept. It seeks to show how Semprún's citing and reciting of Baudelaire's strophes in the putrid atmosphere of the Buchenwald concentration camp literally produce, on the level of the signifiers, fresh air to breathe.

**Keywords:** philology; poetry; catastrophe; strophe; reciting; Walter Benjamin; Jorge Semprún; Charles Baudelaire.

**Judith Kasper** – profesorka w Instytucie Romanistyki na Uniwersytecie w Monachium. Jej zainteresowania naukowe obejmują teorie traumy i pamięci, metodologię nauk filologicznych, psychoanalizę i dekonstrukcję. Wybrane publikacje: *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken* (Monachium 2003); *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di Heimat* (Milan 2009); *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante* [w przygotowaniu]. Razem z Ottmarem Ettem jest autorką i redaktorką książki: *Unfälle der Sprache. Literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe* (Wiedeń 2014).

