

EWA GOCZAŁ

ORCID: 0000-0002-3515-9367

Katedra Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej,  
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

## Cicho o Szoa Tropy pamięci w wierszach Piotra Sommera

zapamiętuje miejsca zakreślone  
czerwonym ołówkiem

P. Sommer: *Różewicz*<sup>1</sup>

Zaznacz czerwoną zakładką pierwszą kartę książki,  
gdyż na początku zranienie jest niewidoczne.

E. Jabés: *Księga pytań*<sup>2</sup>

### Niedyskretne (tropienie pamięci)

W *Niedyskrecjach*, jednym z najbardziej znanych wierszy Piotra Sommera, pada pytanie: „Gdzie jesteśmy?”. Odpowiedź jest złożona, niejasna, parataktyczna:

W ironiach  
których nikt nie chwyci, krótkotrwałych

---

<sup>1</sup> P. SOMMER: *Różewicz*. W: TENŻE: *W krześle*. Kraków 1977, s. 22. W dalszej części tekstu cytaty z książek Piotra Sommera sygnuję tytułami wierszy oraz następującymi skrótami (wraz z numerami stron): WK – tamże; PpN – *Pamiętki po nas*. Kraków 1980; KŚ – *Kolejny świat*. Warszawa 1983; CL – *Czynnik liryczny i inne wiersze*. Londyn 1988; NSW – *Nowe stosunki wyrazów*. Lublin 1995; PP – *Piosenka pasterska*. Legnica 1999; DiN – *Dni i noce*. Wrocław 2009; RnZ – *Rano na ziemi*. Poznań 2009; PCT – *Po ciemku też (wiersze z książek)*. Poznań 2013. Ostatni z wymienionych tomów to najnowsze i najbardziej obszerne wydanie zbiorowe, do którego odwołużę się w przypadku tych utworów, których ostateczne wersje znacząco różnią się od pierwotnych.

<sup>2</sup> E. JABÉS: *Księga pytań*. Przeł. A. WODNICKI. Kraków 2004, s. 15.

i nieakcentowanych, w trywialnych pointach  
które kwitują metafizykę niedorzecznym  
detalem, w piątku, co wypada  
na piątego listopada, w mnemotechnice dni<sup>3</sup>

*Niedyskrecje*, CL 7

Wygłosową dla tego fragmentu metaforyczną formułę można potraktować jako wplecione w liryczną narrację hasło programowe i zwięzły opis poetyki autora *Dni i nocy*. Jego twórczość to bowiem poezja pisana „z pamięci” – taka, dla której pamięć jest jednym z najważniejszych tematów, powtarzającym się motywem i głównym tworzywem<sup>4</sup>. Miano literackiej „mnemotechniki dni” przystaje do zastosowanej w wielu tekstach, rozpoznawalnej Sommerowskiej metody tworzenia, polegającej na uchwyceniu w języku (i utrwaleniu w tekście) tego, co zapamiętane, a na pozór przeznaczone do zapomnienia: codzienne, zwykłe, nieefektywne – z jednej strony równie mocno związane z życiem jak to, co rzadkie, nadzwyczajne, niedające się zapomnieć, z drugiej – bardziej jednostkowe i ciekawsze do wypowiedzenia, ponieważ mniej uwikłane w retoryczne schematy niż wielkie, wyjątkowe wydarzenia. Także te ostatnie, do których zaliczyć trzeba narodziny czy śmierć, opisuje poeta konsekwentnie przez pryzmat drobnych spraw, co uwidoczni się w długim wierszu pt. *Słodka usłużność słów*. Pełni on funkcję epitafium, o czym informuje również tytułowa, choć ukryta w nawiasie inskrypcja: „*i. m.* Wincenty Piasecki 1925–1983” (PCT 195–199)<sup>5</sup>. Autor nawiązuje do memorialności konwencjonalnej (a więc do patetycznego, formowanego zgodnie z wzorcem, upamiętniania kogoś lub czegoś), która jest tutaj obiektem ironii. Utwór to swego rodzaju sprawozdanie z ostatnich dni i lat życia bohatera lirycznego, z przeżywania przez podmiot jego śmierci oraz rozpamiętywania uniemożliwionej przez nią przyszłości. Puente stanowi natomiast wyliczenie banalnych drobiazgów, przeczących wszelkiej wzniosłości:

<sup>3</sup> Podkreśl. – E.G.

<sup>4</sup> Do najdosłowniej „mnemonicznych” utworów, w których pamięć jest nie tylko tematem, ale i słowem kluczem, należą: *Przypominam życie* (WK 48); *Pęknięcie* (PpN 56); *Amnezja* (CL 9); *Gwiazda styczna*; *Mikuś, Adam, Wieniek i ja*; *Emik Laine*; *Przypomnienie* (KŚ 7, 8, 19, 46); *Pewne drzewo na Powązkach*; *Kruchość*; *Tranzyt*; *Liść klonu* (CL 31, 34–35, 48–49, 97); *Idziemy sobie po ulicy* (DiN 40).

<sup>5</sup> W wersji z *Czynnika lirycznego i innych wierszy* brak w tytule skrótu „*i. m.*”, który uściśla funkcję utworu jako epitafium, ale ma w sobie przy okazji pewną ciekawą wieloznaczność. Słownik skrótów łacińskich nakazuje bowiem rozwijać „*i. m.*” nie jako „*in memoriam*”, ale „*in margine*” albo „*in medio*”. Można więc równie dobrze powiedzieć, że poemat napisany jest ku pamięci Wincentego Piaseckiego, jak i że kieruje na margines, a jednocześnie w środek jego życia. Zob. M. WINIARCZYK: *Sigla Latina in Libris Impressis Occurrentia*. Wrocław 1977. Dostępne w Internecie: <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/siglalatina.html#i> [data dostępu: 10.03.2018]. W pierwodruku pojawia się natomiast nieobecna w późniejszym wydaniu informacja o tym, że tekst powstawał w latach 1983–1985 – nie jest zatem impresyjnym zapisem, ale efektem dość długiego procesu twórczego.

To zaraz co to  
nie miało nigdy prawa  
przyjść? Ach, rzecz  
nie warta widać  
pamiętania – wysypka  
dziecka, wielka dziura  
w płocie, zapchany zlew,  
na pewno zlew. Tak, teraz  
przez chwilę możesz  
nie pamiętać nic.

*Słodka usłużność słów*  
(i. m. *Wincenty Piasecki*  
1925–1983),  
PCT 199

Notatki z codzienności utrwalają bieżące życie: rodzinne rytuały, doraźne komentarze do różnych wydarzeń, ale często również momenty, w których uruchamia się inna pamięć – wewnętrzny proces wspominania przeszłości, niekiedy sięgającej pierwszych lat życia podmiotu. Trzeba go w przypadku tej poezji bez wątpienia utożsamiać z autorem – choć należy to czynić ostrożnie. Pewne przesunięcia w obrębie podmiotowości oraz ograniczenia dla takiego utożsamienia wiązać się będą ze specyficznym rozwarstwieniem tożsamości „ja” lirycznego, do którego wróć jeszcze w dalszej części szkicu. Problem znaczenia powszednich poetyckich pamiętek podejmuje Sommer wprost, choć go nie rozstrzyga, pytając na przykład:

Po co się robi zapiski na następny dzień –  
żeby zapomnieć jak najmniej?  
Czy robi się je po to, żeby żyć  
czy żeby przetrwać, lub zyskać na czasie?  
*Refren, KŚ 26*

Śledząc regresywną drogę w czasoprzestrzeni dzieciństwa, trafiamy na trop dramatów historycznych XX wieku. Pytany o własne doświadczenie Marca '68 mówił Piotr Sommer tak, streszczając w swoisty sposób wszystko, co wie (i czego nie wie) o swojej historii rodzinnej:

Marzec był doświadczeniem podstawowym, a nawet elementarnym, ale był przecież tylko częścią mojego życia. Trwał zresztą we mnie długo, w niektórych miejscach trwa do dziś. [...] Nieskończenie ważne, czasem może ważniejsze, choć też nie mityczne, było doświadczenie okupacyjne mojej mamy, i moja wiedza o nim [podkreśl. – E.G.]. Wiedziałem o tym, co przeszła, dość precyzyjnie. A możliwe uwewnętrznienie potrafi chyba zamienić wiedzę w autopsję – w jakimś stopniu tak się stało w moim przypadku. I bardzo ważna była moja, szczątkowa niestety, wiedza o krewniakach, których

nie mogłem poznać, bo nie ocalili. Ze strony matki mojej mamy nie ocalała przeważająca część rodziny; ze strony mojego ojca podobnie, ale o nich wiem jeszcze mniej – nie wiem nawet, czy poszli z dymem z natury rzeczy, czy raczej pomogli im w tej drodze sąsiedzi<sup>6</sup>.

Zarejestrowane w poezji znaki zniszczenia to przede wszystkim puste miejsca po kimś, kto powinien być, a po kim została tylko szczątkowa, okaleczona pamięć, sprzężona z doświadczeniem szczególnego rodzaju braku. Nieobecność dziadków i dalszych krewnych, spośród których wielu zginęło w Zagładzie i o których nie ma się nawet wspomnień, jest bowiem inna niż nieobecność zmarłej matki. Ona „pamiętek po sobie” (by sparafrazować tytuł drugiej książki poetyckiej Sommera oraz odnieść się do wiersza mówiącego o matkach, które przypominają dzieciom początki ich życia, pokazując „nikłą / siateczkę pierwszych dni” – *Pamiętki po nas*, PpN 53) pozostawiła wiele i można je w każdej chwili przywołać – pochodzą ze wspólnie przeżywanej codzienności, z powtarzających się rozmów, ze stałych uczuć, z nagromadzonej przez lata wiedzy o kimś najbliższym. Nawet jeśli jej postać nieco zaciera się w pamięci („Kiedyś pamiętałem twoje wyrazy twarzy / Dziś jestem bardziej zajęty” – *Skwery, parki, ulice*, DiN 78), to jest w niej stale obecna. Tym, co niektóre ze wspomnień o matce naznaczyło – i być może przeznaczyło do zapamiętania oraz zapisania – jest dojmujące doznanie niewiedzy o innych członkach rodziny, ujęte w takiej na przykład apostrofie: „Kiedyś dziwiłaś się skąd u mnie to pisanie [...] / Po dziadku odpowiadałem myśląc o twoim ojcu [...] / ale przecież drugiego też nie znałem” (*Skwery, parki, ulice*, DiN 78). Z kolei w *Spóźnionym liście*, kierowanym do kogoś bliskiego, a nigdy niepoznanego, czytamy:

Och, dziadku César,  
dlaczego nie poczekałeś na mnie?  
Wystarczyłoby jedno spojrzenie dziecka  
i wiedziałbym dzisiaj, że mogę, że mam prawo  
przypominać sobie twoją twarz, bo ją widziałem naprawdę.  
Zdjęcia są stare i martwe,  
a opowiadania matki coraz rzadsze.  
[...]  
Myślę, dlaczego ty,  
a nie ten drugi, ojciec ojca,  
o którym nie wiem nic zupełnie –  
nie wiem, czy można o kimkolwiek  
tak bardzo nic nie wiedzieć – ponad to  
że żył, miał żonę, imię i nazwisko,  
i że musiał coś robić.

<sup>6</sup> P. SOMMER: *Ucieczka w bok (rozmowa Jerzego Borowczyka i Michała Larka)*. W: TENŻE: *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*. Poznań 2016, s. 95–96.

A więc byłoby nawet łatwiej  
 pisać o nim, do niego, niż do ciebie.  
 [...]  
 Och, dziadku César,  
 dlaczego nie poczekałeś na mnie?  
 Twój prawnuk nie ma jeszcze trzech lat,  
 a jednak gdybym teraz umarł, chyba by  
 pamiętał już coś ze mnie.  
 Więc wystarczyłoby chociaż kilka lat  
 życia więcej, zupełnie nowy świat  
 którego musiałbyś się znowu uczyć,  
 te dziesięć lat, powiedzmy: koniec wojny,  
 Stalin, a w domu  
 zięć, który nie skończył bodaj czterech klas  
 w chederze, kuśnierz, i wreszcie ja,  
 w siedem lat po twojej śmierci.

*Spóźniony list*, PpN 61, 62, 64

W tym wyjątkowo rozbudowanym wierszu-poemacie, z którego przytaczam tylko konieczne fragmenty, choć istotnych jest znacznie więcej, pojawia się wiele faktograficznych detali (imiona krewnych, miejsca, ślady rodzinnych anegdot). Szczegółne wrażenie robi jednak lekko zakamuflowane ustalenie daty śmierci dziadka (siedem lat przed narodzinami poety) na 1941 rok, co pobudza od razu do konkretnych, niepokojących skojarzeń. Przestają być ważne okoliczności, w jakich zmarł – o nich w tym utworze się nie mówi, a w innym wspomina ze znaczącym przekąsem<sup>7</sup>. Są one zresztą nie całkiem być może jasne („przejeżdżałem dzisiaj / obok babci [...] jeśli groby / nie zostały pomyłone, jesteście tam razem” – *Spóźniony list*, PpN 65–66). Ważniejsza jest procedura poetyckiego datowania – manifestacyjne oznaczenie tego jednego pewnika pośród wielu niepewności i domysłów. Sygnatura daty to tutaj pierwotne, by posłużyć się formułą Edmonda Jabésa: „niewidoczne zranienie”<sup>8</sup>, pulsujące boleśnie w zdrowej tkance własnych, żywych wspomnień, wymagające zaznaczenia, nadania tożsamesgo z imieniem znamienia pojedynczości, która w wierszu zyskuje możliwość powrotu i trwania. Jak pisał Jacques Derrida:

Zatarcie lub ukrycie to unieważnienie właściwe pierścieniowi powrotu, przynależy do ruchu datowania. To, co musi się upamiętniać, [...] zebrane i powtó-

<sup>7</sup> W równie długim wierszu (stylizowanym prowokacyjnie na utwór okolicznościowy napisany z okazji jubileuszu Fundacji Kościelskich i mającym formę ironicznego apostrofy do niej), inkrustowanym odniesieniami do przodków i do dzieci poety, czytamy: „Opowiem Ci teraz o moim dziadku. Śmierć naturalna w okupację, a Ciebie to w ogóle nie dotyczy? Taka z Ciebie, Szwajcarko, Francuzka?” (*A więc to tak*, PP 45).

<sup>8</sup> Zob. przyp. 2.

rzony, jest zarazem unicestwieniem daty, pewnego rodzaju niczym lub popiołem. W proch się obrócisz<sup>9</sup>.

Ten znak pojedynczości stawiany jest przy użyciu jednej z dat będących dziś symbolem niepojętego dramatu Holokaustu. Jednostkowość zostaje w nim ustanowiona i zatarta, przenicowana. Ukryta data określa nie tylko jednego człowieka, obdarzonego w wierszu imieniem oraz opisywanego za pomocą szeregu wyróżniających szczegółów, ale i niezliczone ofiary, pamiętane i niepamiętane. Taka dynamiczna biegunowość, nieskończony Derridański „pierścień powrotu” od ustanowienia do unicestwienia jest dla twórczości autora *Dni i nocy* charakterystyczny. Nadmiar zawsze styka się w niej z jakimś niedostatkim: to, co wszechobecne i łatwo rozpoznawalne jako idiom Sommerowski (prywatność, potoczność, życie, demonstracyjne wyzwalanie się z wszelkich więzów, eksponowanie możliwości mowy i skupienie na brzmieniu języka), jest negowane, a jednocześnie uzupełniane – w obrębie pojedynczych wierszy i całego dzieła – tym, co mniej wiadome i widoczne (powszechne, wzniosłe, związane ze śmiercią, z niewyraźnością, milczeniem i niemocą).

Temat Zagłady – należący z pewnością do drugiego ze wskazanych obszarów – w odniesieniu do poezji autora *Czynnika lirycznego* poruszył niedawno Piotr Śliwiński. Uczynił to z niezrównaną dyskrecją, choć przyznając się do uczucia „własnej brutalności”<sup>10</sup>, nieuchronnie związanej z upublicznieniem takiej lektury: ryzykownej próby objaśniania czegoś nie tyle skoncentrowanego na niewyobraźności i niewyraźności, ile w gruncie rzeczy niewyrażonego przez samego poetę. W tej twórczości nie ma bowiem tego, co przywykliśmy uznawać za reprezentację Holokaustu. Dramat Szoa dzieje się poza obrębem tekstu, a jednak to on zdaje się odległym wprawdzie, ale ciągle bijącym źródłem obecnego w wierszach niepokoju – na pewno zaś jest przyczyną braku, więc właśnie poprzez brak (przemilczenie, niedopowiedzenie, a nie zaprzeczenie) najwłaściwiej się wyraża, choć wymaga w tej formie podjęcia trudu subiektywnej, łatwej do podważenia interpretacji.

Jak pisze Śliwiński, u Sommera „niewyrażenie traumy konserwuje ją”, zapominanie to „sposób zachowania” wspomnień, a „niedopuszczenie do pełnego głosu nie likwiduje pamięci, lecz utrwała w specyficznej postaci”<sup>11</sup>. Badacz wychodzi od klasycznej koncepcji postpamięci, opisującej pewne typowe dla pierwszego i drugiego pokolenia ocalałych sposoby kreowania raczej niż rekonstruowania wspomnień o Zagładzie, dochodzi zaś do tego, co dla autora *Nowych stosunków wyrazów* najwłaściwsze: uporczywego „wznawiania”<sup>12</sup> prze-

<sup>9</sup> J. DERRIDA: *Szibbolet dla Paula Celana*. Przeł. A. DZIADEK. Bytom 2000, s. 21–22.

<sup>10</sup> P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogilki*. W: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. SIENKIEWICZ, S. KAROLAK. Poznań 2016, s. 236.

<sup>11</sup> Tamże, s. 239–240.

<sup>12</sup> Tamże, s. 243.

szej, traumatycznej rzeczywistości przez powściągliwe, dyskretne zabiegi poetyckie, które w świadomości czytelnika mogą, choć nie muszą, połączyć się z jego własną pamięcią lub niepamięcią o Szoa – taka asocjacja pozostaje jedną z modalności utworu, nienarzucającą się, ledwie zarysowaną.

Pracując na ogół z innymi tekstami<sup>13</sup>, chciałabym do zreferowanych już wątków nawiązać i rozwinąć nowe. Pamięć o Zagładzie widzę w twórczości Sommera również jako pamięć odziedziczoną i utrwalaną przez specyficzne „zapominanie”, ale także – wyraźniej nawet – jako jego własną pamięć niepamięci o Zagładzie i problematyzowaną świadomość nieistnienia tego wszystkiego, co w jej wyniku nie mogło zaistnieć. Takiej pamięci nie dziedziczy się (co jest samo w sobie bierne, mimowolne), lecz nabywa się ją – przez własne doświadczenia, opór wobec zastanego braku, namysł nad jego przyczynami i podejmowanie wysiłku rekonstrukcji niebyłej, a odczuwanej jako utracona rzeczywistości, z autoironiczną pewnością, że będzie on daremny (co jest aktywnym działaniem i oddaje podmiotowi część sprawczości albo przynajmniej niezafałszowaną świadomość własnej niemocy). Chodzi o utwory, które nie tylko „zostawiają ślady”<sup>14</sup>, ale też same „wpadają na tropy”<sup>15</sup> – są zapisem poszukiwania, odkrywania, prób przysparzania sobie wspomnień na bazie szczątkowych danych, a także gwałtownego, traumatyzującego zetknięcia z brakiem wiedzy i przeżył (tym, że właściwie nie ma czego zapomnieć) albo profanowaniem przeszłości, też zresztą wynikającym z wybrakowania i przeinaczania pamięci – tym razem społecznej. Ostatni z tych problemów przejawia się w kilku wierszach, w których bez skrupułów wynotowane zostają przejawy powojennego antysemityzmu, na przykład kiedy:

...w skądinąd, hm,  
przyzwoitej gazecie czytam artykuł  
pod tytułem „Dlaczego Żydzi  
zabili Jezusa”?

*Chinatown, CL 37*

<sup>13</sup> Piotr Śliwiński analizuje wiersze: *Mogiłki* (PCT 228), *Piaskownica* (NSW 14), *Amnezja* (CL 9), *Babcia* (WK 28) oraz *Stuk, stuk* (CL 73). Zaznaczyć trzeba, że żaden z tych utworów (poza fragmentem o „kuzynie / zmarłym na suchoty u / wód i na tyfus / w getcie” – *Babcia*, WK 28) nie porusza wprost tematów „żydowskich”, a więc ściśle związanych z Zagładą – choć można je w twórczości Sommera odnaleźć, co w znacznej mierze zrobiła Katarzyna KUCZYŃSKA-KOSCHANY w artykule: *Sommer, chłopak* (w: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010). Ze szkicu *Wiersze-mogiłki* wynika jednak – po części właśnie dzięki tym pominięciom i nieoczywistym wyborom – coś, co w pełni zgadza się z intencjami niniejszego opracowania: motywy śmierci oraz pamięci zawsze (choć bardzo rzadko bezpośrednio) wiążą się w tej twórczości z Szoa.

<sup>14</sup> P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogiłki...*, s. 236.

<sup>15</sup> W tym miejscu cudzysłów nie oznacza cytowania, sygnalizuje jedynie metaforyczność sformułowania oraz przesunięcie akcentu z pola semantycznego „śladów”, dość intensywnie eksplorowanego przez Piotra Śliwińskiego, na „tropy” – tytułowe i kluczowe dla niniejszego tekstu.

Piotr Śliwiński proponuje, by tytułowe dla jego szkicu (a także dla jednego z interpretowanych utworów) „mogiłki” posłużyły „za nazwę zarazem odmiany gatunkowej liryki (»mogiłki«, analogicznie do limeryków, fraszek, epigramatów) oraz na wskroś intymnego rytuału obcowania z zabitymi”<sup>16</sup>. Tak rozumiane Sommerowskie mogiłki skojarzyć można z innym, również obróconym w termin tytułem, tzn. z medalionami – tekstami, które stały się „nagrobnyimi pomnikami ofiar faszyzmu”<sup>17</sup>. Oba te gatunki charakteryzuje otwartość w relacjonowaniu osobistych przeżyć oraz precyzja w pisaniu o rzeczach niepewnych – prywatna faktografia, która jednak mówi wiele o wspólnym doświadczeniu określonego pokolenia: doświadczeniu niedostatku wspomnień i potrzeby pamiętania, a także szczególnej, zbiorowej samotności. Droga po „tropach pamięci” jako droga wstecz w czasie prowadzi donikąd, jest jednak konieczna, żeby wniknąć w głąb siebie, odkryć źródła własnej pamięci – i pracować znajdującą się tam pustkę, jak dzieje się w przypadku bohatera jednego z wierszy, który:

Szedł przed przed siebie, lecz ktoś zwrócił mu uwagę, że stoi w miejscu. Zawrócił po śladach, myśląc że znajdzie miejsce, gdzie przestał się poruszać. Ścieżka stawała się coraz szersza. Chciał iść dalej, ale stwierdził, że droga powrotna dłużej trwa, niż był na to przygotowany. W ten sposób nie znajdę mojego miejsca – pomyślał. – Spróbuję jeszcze raz. Wykonał w tył zwrot. Tym razem, by odszukać punkt, od którego rozpoczął powrót.

*Itđ.*, PCT 12

## Niepamiętne (między nadmiarem i brakiem)

W tekście założycielskim dla dyskursu postpamięciowego Marianne Hirsch pisała:

W moim rozumieniu postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła

<sup>16</sup> P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogiłki...*, s. 243. Symboliczny – będąc ikoną uobecnionego braku – jest fakt, że w przypisie poznański badacz określa wiersz *Mogiłki* jako pochodzący „z tomu *Nowe stosunki wyrazów*, Poznań 1997” (tamże, s. 235). Łatwo jednak sprawdzić, że we wskazanym tomie takiego utworu – ani podobnego, o którym można by sądzić, że jest pierwszą wersją *Mogilek* – po prostu nie ma, pojawia się dopiero w późniejszych tomach zbiorowych (RnZ 200–203; PCT 228–231), w których dołączany jest istotnie do wierszy z *Nowych stosunków wyrazów*.

<sup>17</sup> M. HOPFINGER: *Zamiast wstępu*. W: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*. Red. T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2016, s. 12.



jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć – często obsesyjna i niedająca spokoju – nie powinna być nieobecna ani zniesiona: jest w tym samym stopniu pełna i pusta, a z pewnością tak samo skonstruowana, co sama pamięć<sup>18</sup>.

Nakreśloną przez badaczkę charakterystykę pamięci „postycznej” – paradoksalnie pełnej i pustej jednocześnie, obsesyjnej i zdystansowanej, osobistej i znajdującej wyraz w twórczej kreacji – w jakiejś mierze da się wykorzystać do opisu poetyki Piotra Sommera, a na pewno przystaje ona do wypowiedzianych przez niego autokomentarzy mówiących o „uwewnętrznianiu” doświadczeń, „potrafiących chyba zamienić wiedzę w autopsję”<sup>19</sup>. Należąc do tego samego co Hirsch „drugiego pokolenia”, inaczej niż ona wychowywał się poeta w miejscu i czasie, w których tłumiono „poranioną pamięć” zbiorową o Zagładzie<sup>20</sup>. Nieco trudniej więc odnieść do niego istotny komponent postpamięci – fakt, że charakteryzuje ona „doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin”<sup>21</sup>. Być może dlatego wspólnoty pamięci, jaka wyłania się z wierszy autora *Pamiętek po nas*, nie sposób raczej ująć w szeroką formułę środowiska społecznego, zbiorowości. Podobnie jak inne aspekty tej poezji istota owej wspólnoty balansuje między skrajnościami – albo zamyka się w wąskim kręgu rodziny czy przyjaciół, albo rozszerza na płaszczyznę zupełnie już uniwersalną, ogólnoludzką, na której zamiast konkretnych wydarzeń czynnikiem łączącym jest pewien typ doświadczenia. W odniesieniu do bieguna uniwersalności stwierdzić można, że każdemu, niezależnie od historycznych uwarunkowań, dane jest jego własne, pierwotne zranienie – każdy, dojrzewając, mierzy się z jakąś własną pustką po utracie niepoznanych bliskich, własnym „pęknięciem”, jak w utworze o takim właśnie tytule, w którym:

Otwierają się, wyrastają  
w nas szpary, próżnie ciała  
w których dorostajemy;  
tam, w nas, walczą

<sup>18</sup> M. HIRSCH: *Żaloba i postpamięć*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 254–255. Teorię Hirscha wnikliwie i obszernie analizuje Anna MACH. Zob. TAŻ: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016, s. 86–112.

<sup>19</sup> Zob. przyp. 5.

<sup>20</sup> Odwołuję się tutaj do znanej klasyfikacji Michaela Steinlaufa, który w dziejach „polskiej pamięci Zagłady” wymienia następujące etapy: „pamięci poranionej” (1944–1948), „pamięci stłumionej” (1948–1968), „pamięci wygnanej” (1968–1970), „pamięci zrekonstruowanej” (1970–1989) oraz „pamięci odzyskanej?” (1989–1995). Zob. M.C. STEINLAUF: *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*. Przeł. A. TOMASZEWSKA. Warszawa 2001. Piotr Sommer urodził się w 1948 r., Marianne Hirsch – w 1949.

<sup>21</sup> M. HIRSCH: *Żaloba i postpamięć...*, s. 254.

o trochę więcej miejsca  
w pamięci, porastają szwami  
zapomnienia, ciszą, jak my, małe  
miejsca, wglębienia świata

*Pęknięcie, PpN 56*

Taka dwudzielność daleka jest od relatywizmu – nie chodzi w niej o umniejszenie dramatu Zagłady i ciężaru postpamięci. Wyraża się w niej jednak również niechęć do uzurpowania sobie statusu wyjątkowości. Wynika to z tego, że uogólnienia równoważone są w licznych wierszach zaznaczanym już wcześniej kilkakrotnie indywidualizmem, osobną, prywatną perspektywą, która z kolei nie zamyka się na inne niż „lokalne” cierpienia – one także mieszczą się w pamięci podmiotu, który wyznaje:

i przypomniałem sobie  
o Azerbejdżanach w mojej

starej szkole (i o rozbitym w proch  
kirkucie tuż za miastem)  
i wszystkich małych  
narodach świata (i patrz,  
obiecowałem, że przez chwilę  
nie będę o tym myśleć)

*List z Kijowa, PpN 45*

Taka pamięć interioryzuje wieloraką inność; taki twórca próbuje wyrazić – a tym samym opanować albo dowartościować – wewnętrzne rozchwianie wynikające z owego doświadczenia. Stara się czynić to swoimi słowami, które stają się ciągle inne, już nieadekwatne do „ja”; taka podmiotowość mierzy się nieustannie z własnym wewnętrznym wyobcowaniem, z poczuciem innego w sobie, co jest oczywiście czynnikiem problematyzującym tożsamość, ale wcale niewartościowanym negatywnie. To poczucie traktowane jest bowiem nie jako wstydlivy ciężar, którego należałoby się pozbyć, ale jako ta właściwość własnego wnętrza, która uwrażliwia na cudze zranienia, umożliwia kontakt z innymi: także wyobcowanymi, zmagającymi się z utratą i niepewnością. „Żydowski (jednak) chłopiec”, którego odkrywa w Sommerze Katarzyna Kuczyńska-Koschany, to z jednej strony konkretny trop autobiograficzno-tożsamościowy, z drugiej – figura współczucia: ofiarom Zagłady, innym cierpiącym i sobie samemu<sup>22</sup>. Jak zauważa, sięgając po narzędzia psychoanalizy, Dominick LaCapra:

<sup>22</sup> Zob. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Sommer, chłopak...*, s. 163–166. Warto tu podkreślić, że autor *Czynnika lirycznego* reprezentuje szerokie, zniuansowane pogranicze żydowskości i nie-żydowskości, wykraczające poza uproszczony do bezwzględnie dychotomicznej, etnicznej perspektywy osąd, wyrażony np. w słowach Richarda Rubensteina: „Każdy Żyd powie o Szoa, »to się przydarzyło nam«. Dla nie-Żydów Szoa jest tym, co przytrafiło się innym” (R. RUBENSTEIN:

Niektóre rany z przeszłości – zarówno osobiste, jak historyczne – nie mogą po prostu zostać uleczone bez pozostawienia blizn czy resztek – w pewnym sensie archiwów – w terażniejszości. Należy pogodzić się z istnieniem otwartych ran, ale odpierać siłę, z jaką skłonne są one pochłonąć całą egzystencję i pozbawić daną osobę sprawczości<sup>23</sup>.

Obowiązek pamięci nie funkcjonuje w poezji autora *Kolejnego świata* jako zbiorowy, wtórnie traumatyzujący przymus. Jego wypełnianie jest raczej właśnie procesem godzenia się z pustką i walki z jej destrukcyjną siłą, aktem przepracowywania własnego oraz zrozumienia cudzego bólu, przynoszącym niekiedy osobiste korzyści w postaci przeblysków rozpoznania (siebie w kimś innym albo czegoś swojego w czymś zupełnie nieznanym), tożsamego z kojącym wspomnieniem. Jeśli bowiem podmiot tych utworów zapomina, to „zapomina i o sobie” (*Przysłowia*, DiN 27), wyodrębnia się z własnego „ja” i wchodzi w „sta n trzeci”, w którym może dopiero zetknąć się z „nimi”, co zostaje zrelacjonowane w notatce z takiego zapomnienia-przypomnienia:

Ja sam musiałem chyba być gdzieś z boku  
bo zobaczyłem ich oboje

przez mat poranka, dziwnie czysto [...]  
I byłem między nimi dwojgiem

jak gdyby trzeci, nie do pary,  
nie wiem dokładnie gdzie,  
gdzieś z boku, ale blisko.

*Stan trzeci*, CL 36

Dystans daje się zatem pokonać, a uzyskana bliskość, nawet jeśli jest migotliwa i przelotna, pozwala utrwalić się w wierszu. Powinność pamiętania ma wymiar etyczny i emancypacyjny. Jak pisze o nim podniosłe Paul Ricoeur, co dobrze przystaje do koncepcji tytułowego dla cytowanego utworu „stanu trzeciego”: „[...] staje się jako imperatyw sprawiedliwości czymś na kształt trzeciego elementu [podkreśl. – E.G.] w punkcie łączącym pracę żałoby i pracę pamięci”<sup>24</sup>. W innej stylistyce, bliższej Sommerowskiemu kolokwializmowi, filozof zauważa zaś, że pamiętanie o nieobecnych, którzy byli przed nami, to „spłacanie długu, lecz zarazem – powiedzielibyśmy – inwentaryzacja spadku”<sup>25</sup>. Wynika więc

*After Auschwitz. History, Theology, and Contemporary Judaism*, cyt. za: K. LISZKA: *Etyka i pamięć o Zagładzie*. Warszawa 2016, s. 10).

<sup>23</sup> D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 137.

<sup>24</sup> P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006, s. 117.

<sup>25</sup> Tamże, s. 118.

z poczucia straty, ale – o ile nie prowadzi do unieruchamiającego pogrążenia się w melancholii, tylko do jej uzdrawiającego przeżywania jako żałoby – przysparza zysków. Te ostatnie także naznaczone są piętnem dwuznaczności i względności, bo choć zawsze uwrażliwiają, wzmacniają poczucie własnej tożsamości oraz intensyfikują wewnętrzne przeżywanie, to nie przestają być bolesne. Wiersz *Piaskownica* – z posępnym obrazem „piasku mojego dzieciństwa”, który „był brudny / jeżeli nie czarny” – kończy się następującą strofoidą:

ze zdziwieniem spostrzegam  
na przezroczystej skórze  
czarne ziarna dzieciństwa  
ogromniejące powoli  
lecz coraz intensywniej  
*Piaskownica, WK 27*

Ostatnie dwa wersy znikają w chronologicznie drugim z trzech tomów, w których utwór się pojawił. Są obecne w debiutanckiej, opublikowanej w 1977 roku, książce *W krzesle*, w *Nowych stosunkach wyrazów* z 1997 roku tekst kończy się natomiast rozbitą na dwie linijki formułą „czarne / ziarna dzieciństwa” (*Piaskownica*, NSW 14). Ostatecznie, w *Po ciemku też* z roku 2013 przywrócona zostaje dłuższa wersja oryginalna<sup>26</sup>. W tomie środkowym (a trzeba pamiętać, że był to zbiór wierszy z lat 70. i 80., za sprawą których Sommer został uznany za rewelatora i prekursora „nowej poezji”, ostentacyjnie rezygnującej z tradycyjnych celów „memorialnych”) dochodzi zatem do pewnego symptomatycznego przemilczenia, symbolicznego odżegnania się od wpływów przeszłości, znamionującego awangardowe z ducha nastawienie na to, co jest i co będzie. Potem zaś, w najnowszym tomie, zbierającym dorobek pisarza wprawdzie nie „uklasyzowanego” i ciągle poszukującego nowych rozwiązań poetyckich, ale uznanego za kanonicznego i o ugruntowanej filozofii twórczej, ma miejsce przywrócenie tego, co przemilczane, pojawia się oznaka zgody na to, że od przeszłości odciąć się nie da. W ostatnich wersach wybrzmiewa konstatacja, że pamięć narasta – nie tylko ta zdrowa, żywa pamięć bieżących zdarzeń, której gromadzenie stało się znakiem rozpoznawczym autora, ale też pamięć bolesna, ciemna, naznaczona brakiem i odziedziczoną traumą. To jej metaforą są „czarne ziarna dzieciństwa” (*Piaskownica*, WK 27). Pozostawione – w drugiej wersji wiersza – same sobie, lirycznie efektowne, ale i unieruchomione w zakończeniu utworu, pozbawione czasownika w czasie teraźniejszym, oddane przeszłości, po dwóch dekadach znów „ogromnieją” w przywróconym dopowiedzeniu – „powoli / lecz coraz intensywniej” (*Piaskownica*, WK 27). Pustki nie udaje się zapelnąć dostatkami innej pamięci, ciemności nie da się rozproszyć mnogością kolorów ani wszystkimi

<sup>26</sup> W przywoływanym wcześniej szkicu Piotra Śliwińskiego przytoczony zostaje wiersz w kształcie z *Nowych stosunków wyrazów*, bez przywróconych później końcowych wersów.

materialnymi konkretami, którymi wypełniony jest świat przedstawiony w tej poezji. Jej wzmagająca się elegijność<sup>27</sup>, związana naturalnie z doświadczeniem przemijania i odchodzenia kolejnych osób, wiąże się także z uruchamianiem zapamiętanego w dzieciństwie lęku – żałobna czern, której przybywa z czasem, to znak paradoksalnej wiedzy o śmierci: nieodwracalnej, niedającej się naprawdę poznać, przychodzącej zawsze nie w porę i przypominającej o wszystkich innych, nawarstwiających się utratach.

Historia *Piaskownicy* dobrze obrazuje historię pewnej tożsamości – pojedynczej, a jednak nieodosobnionej. Sposób, w jaki wiersze Sommera ewokują doświadczenie postpamięci, może służyć też za obraz uobecniania się – w życiu i sztuce – tego paradoksalnego pojęcia, omijając, za pomocą artystycznego mącenia jednoznaczności, związane z nim kontrowersje. Uznając analizy Hirsch za wartościowe, zwracano bowiem uwagę na ryzykowność jej tez, zwłaszcza tej, że silne narracje i wyraziste obrazy, wśród których dorastają dzieci ocalałych, pozwalają im „skonstruować ich własne wspomnienia”<sup>28</sup> o Zagładzie, co komentująca tę koncepcję Agata Sierbińska określa bez ogródek mianem „przyjemnego kłamstwa, błędu, który chce się popełnić”<sup>29</sup>. Opisywanie – jako należących do własnej pamięci – wydarzeń, których świadkiem nigdy się nie było, nie jest bowiem jej zdaniem niczym innym jak wytwarzaniem sztucznych wspomnień, terapeutycznym samowmówieniem, irracjonalną imaginacją, w którą można z czasem uwierzyć jako w coś, co faktycznie się wydarzyło. Na akceptację takiego mechanizmu nie ma miejsca w działalności twórczej autora *Dni i nocy*, manifestującego pogląd, że choć pisanie jest grą (z językiem oraz pomiędzy autorem i czytelnikiem), to należy w jej ramach „zaświadczać tak, by nie kłamać – nie tylko prawdzie przedstawianego świata, ale i prawdzie artystycznej”<sup>30</sup>, którą to regułę krytyk uchwycił w przykazaniu: „[...] poezji wolno wszystko poza kłamstwem”<sup>31</sup>.

O tym, co przeżył, co wie na pewno albo co widział na własne oczy, pisze Sommer z detaliczną precyzją, wszystko inne – niepamiętane, bo niedoświadczone, ale też od niepamiętnych czasów obecne, niedające się zbyć – ujmuje w metafory, łącząc odległe od siebie pojęcia, rozmywając albo odwracając ich znaczenie, jak w obrazach „czarnych ziaren dzieciństwa”, „krawędzi snu” czy

<sup>27</sup> Zob. np. K. PIETRZYCH: *Elegie Piotra Sommera*. W: *Wyrazy życia...*; A. CZYŻAK: „*To głupie dać zagadać się na śmierć*”. O „*Dniach i nocach*”. W: *Wyrazy życia...*

<sup>28</sup> Za: A. SIERBIŃSKA: *Konstrukcje pamięci: „postpamięć” Marianne Hirsch, postpamięć Chri-stiana Boltanskiego*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 39.

<sup>29</sup> Tamże, s. 44. Por. także E. VAN ALPHEN: *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni*. [Rozmowa R. SENDYKI i K. BOJARSKIEJ]. „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 215.

<sup>30</sup> P. SOMMER: *Niespodziewana lekcja*. W: TENŻE: *Smak detalu i inne ogólniki*. Poznań 2015, s. 16.

<sup>31</sup> P. ŚLIWIŃSKI: *Piotr Sommer, czyli poezji wolno wszystko poza kłamstwem*. Dostępne w Internecie: [http://wyborcza.pl/1,75410,8443559,Piotr\\_Sommer\\_\\_czyli\\_poezji\\_wolno\\_wszystko\\_poza\\_klamstwem.html](http://wyborcza.pl/1,75410,8443559,Piotr_Sommer__czyli_poezji_wolno_wszystko_poza_klamstwem.html) [data dostępu: 10.03.2018].

trzepocącej w powietrzu „płachty śniegu” (kolejno: *Piaskownica*, WK 27; *Kruchość*, CL 34; *Stan trzeci*, CL 38). Wszystko to razem daje zaś efekt metonimii, której „deticzne” realizacje jako figury retorycznej Piotr Śliwiński uznaje za istotne w wierszach Sommera (choć nie tak jak zawsze przeświecającą przez nie metaforę) i kojarzy z twierdzeniem Franka Ankersmita, że w przeciwieństwie do zawłaszczającej rzeczywistość metafory metonimia lepiej przedstawia „zagładę (i szerzej: traumę, stratę)”<sup>32</sup>, ponieważ opiera się na bliskości. Być może jednak to raczej metafory są komponentami nadrzędnej metonimicznej całości, która wyraża (albo raczej: szyfruje) poczucie zarazem bliskości i nieuchwytności, łączności (ze zmarłymi, z rzeczywistością, która minęła) i nieprzekraczalnego dystansu. W rozumieniu Eelca Runi metonimia sama jest „metaforą braku ciągłości, albo raczej splotem ciągłości i nieciągłości”<sup>33</sup> – nie przekazuje znaczenia, ale równie ważną jak znaczenie obecność przeszłości, zawierającą się w tekście niezależnie od intencji autora. Na pytanie o to, czy Zagłada jest obecna w pisarstwie autora *Pamiętek po nas*, można odpowiedzieć twierdząco, nawet porzucając klucz biograficzny, choć prowadzi to w końcu do myśli o tym, że współcześnie nie sposób napisać czegokolwiek bez tej obecności. Jak stwierdzał w *Dzienniku galernika* Imre Kertész:

O czymkolwiek myślę, zawsze myślę o Auschwitz. Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz. Jestem medium ducha Auschwitz, Auschwitz mówi przeze mnie. W porównaniu z nim wszystko postrzegam jako bzdurę. I z pewnością nie tylko z powodów osobistych [podkreśl. – E.G.]. Auschwitz i wszystko, co się z nim łączy (a co się z nim teraz nie łączy?), jest od czasów Krzyża największą traumą człowieka w Europie, chociaż potrzeba dziesięcioleci lub stuleci, żeby ludzie sobie to uświadomili<sup>34</sup>.

Tropy pamięci, odkrywane w miejscach osobistych zranień, prowadzą w końcu wszędzie, czyli donikąd, choć dzięki temu właśnie, w tak rozszerzającej się perspektywie pozostają niewyczerpane – konstytuując niekończący się proces poszukiwania i poznawania, a tym samym inspirując dokumentującą go twórczość<sup>35</sup>, jak również próby jej zasadnego kontekstualizowania i zrozumienia.

<sup>32</sup> P. ŚLIWIŃSKI: *Wiersze-mogilki...*, s. 243.

<sup>33</sup> E. RUNIA: *Obecność*. Przeł. E. WILCZYŃSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki...*, s. 76. Runia wychodzi z założenia (i również dlatego odwołanie do jego teorii wydaje się tu uzasadnione), że sposób, w jaki Hayden White objaśnia reprezentacjonalizm, choć cenny, okazuje się niewystarczający w przypadku pisania m.in. o pamięci i traumie.

<sup>34</sup> I. KERTÉSZ: *Dziennik galernika*. Przeł. E. CYGIELSKA. Warszawa 2006, s. 27–28.

<sup>35</sup> O epistemologicznym nastawieniu poezji Sommera zob. np. P. MACKIEWICZ: *Nie ze słów (trzej panowie S.)*. W: *Świat na językach*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2015; A. KOPKIEWICZ: *Słowa z kresiek. Pobudki wiersza w poezji Piotra Sommera*. „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

## Nieprzezroczyście (tropy memorialne)

Za ikoniczne przedstawienia rozmaicie rozumianej pamięci uchodzą zwykle fotografie, według Hirsch, „mroczne widma”, lokujące się „na krawędzi między pamięcią a postpamięcią, a także – choć w inny sposób – między pamięcią a zapomnieniem”<sup>36</sup>. W poezji autora *Wierszy ze słów*, w ogóle wrażliwego na sztukę fotograficzną, również pojawiają się one w takiej funkcji<sup>37</sup>. Za właściwą figurę postpamięci uznać trzeba jednak w utworach Sommera drewno – martwe drzewo. Występuje ono często w postaci krzesła – które pojawia się w tytule pierwszej książki poety – lub tratwy, często tożsamych zresztą ze sobą, jak w wierszu *Wyjście*:

Z otwartych słoików krzesła  
spod forniru  
wiązań  
codziennej tratwy

wysuwa się  
tamta postać  
o spłaszczonej od siedzenia twarzy  
włosach srebrnych od trocin

W podłodze  
widzi siebie  
[...]  
potem odwraca się  
i sprawdza

czy wszystkie słoje zamknięte  
czy zamknięta  
ostatnia deska  
i domyka ją

*Wyjście*, PpN 25<sup>38</sup>

Wysuwająca się wizyjnie ze słoików drewna postać uosabia to, co minione, domknięte i pamiętane tylko przez rzeczy (a zwłaszcza, być może, wytwory natury, które z czasem stały się rzeczami) – martwe, ale i mniej niż ludzie śmiertelne,

<sup>36</sup> M. HIRSCH: *Żaloba i postpamięć...*, s. 254.

<sup>37</sup> Zob. zwłaszcza wiersze *Klisza* (CL 14) i *Kreska* (KŚ 15). Charakterystycznym przykładem realizacji tego motywu jest miniatura brzmiąca w całości tak: „będę ci robić / zdjęcia na pamiętkę / dla siebie” (WK 49).

<sup>38</sup> Ten sam obraz powtarza się w kolejnym wierszu z tej samej książki – zob. *Ucieczka przed morzem* (PpN 26).

trwalsze, o przedłużonym materialnym istnieniu, w których „warstwami / odkłada się / drewniana pewność” (*Przynajmniej tak to widzę*, WK 10). W wierszu zatytułowanym *Pewne drzewo na Powązkach* mowa jest o tym, że „Całą pamięć zawdzięczamy przedmiotom / co przygarniają nas na życie” (*Pewne drzewo na Powązkach*, CL 31)<sup>39</sup>. Przedmioty przypominają nam nasze życie, przywołując wspomnienia rozmaitych związanych z nimi zdarzeń, ale uświadamiają także, że było coś wcześniej i będzie później – słoje drewna kodują upływ czasu, kryją historię. Wewnętrzna struktura materii, jej niepoznawalna głębia staje się przestrzenią dla poetyckiej wyobraźni, skorelowanej nierzadko z lingwistycznymi eksperymentami przywodzącymi na myśl „słoje zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza<sup>40</sup>. Najwięcej być może o tym, dlaczego Sommer nie pisze nigdy wprost o wydarzeniach, których sam nie doświadczył, mówi aforystyczne pouczenie, że aby „pisać o krześle / trzeba wejść / do jego wnętrza” (inc. \*\*\*[*po tej prze-rwie...*], WK 52). Taka irracjonalna logika usankcjonowana zostaje siłą metafory w utworze *W krześle*, gdy wobec nierozstrzygalnej kwestii „gdzie zomer” podmiot wnika w umowną strukturę przedmiotu, sprawozdając: „tkwię często w krześle”, „przesuwam się z nóg do oparcia” i „dlatego nigdy nie wiadomo / gdzie jestem” (*W krześle*, WK 13). Można zobaczyć w tym obraz człowieka o „zdezorientowanej” tożsamości, który zagłębia się w przestrzenie niepamięci i szuka siebie, eksplorując zapisaną we własnym wnętrzu przeszłość. To, co nieznanne, odległe w czasie, a dziwnie bliskie i pociągające, daje się wypełnić żywą wyobraźnią, pozwala pomyśleć o sobie i rzeczywistości wszystko, co przychodzi do głowy. W końcu jednak zawsze odczute najmocniej i najboleśniej – wobec obojętności nasyconych pamięcią, ale milczących rzeczy – będzie otrzeźwiający przypomnienie słabości własnego postrzegania i przemijania, które sprawia, że przeszłość, choć nie przestaje istnieć i być ważna, staje się niedostępna poznaniu, nie można jej dosięgnąć zmysłami, myślą ani pamięcią:

bo słojem drewna jestem  
od pnia  
od własnego rdzenia  
niezależnym

*Płatki ze skóry*, WK 29

Tratwę natomiast – konwencjonalny symbol ocalenia – skojarzyć można z pozagładowym poczuciem winy ocalonych, nie tylko współczesnych Zagładzie, ale i tych z kolejnego pokolenia, na swoje szczęście urodzonych za późno. W lirycznej *Tratwie* – jak żaden inny wiersz Sommera przypominającej alegoryczną przypowieść o wielkiej podróży ludzkości („Gdzie wiatr wiał mogli płynąć, /

<sup>39</sup> Por. także *Ach, ciągłość*, *Les sophismes varsoviens* (CL 57, 65–66), *Płatki ze skóry*, inc. \*\*\*[*przychodzą...*] (WK 29–30, 66).

<sup>40</sup> Zob. np. *Słowa oczywiste*, *Prawie*, *Wewnątrz* (WK 11, 12, 16).



w którąkolwiek ze stron – / wypatrywali wysp – / widziałem czasem niebo, / widziałem wodę”) – czytamy między innymi i o tych, którzy „Nigdy nie powrócili”, a narrator tłumaczy się:

Niewiele więcej powiem.  
(przepisane z pamięci słowa  
czym mogą być)

*Tratwa, WK 31–32*

Potencjalna klarowność alegorii zostaje więc ostatecznie uniemożliwiona przez nieufność do słów, a raczej do łatwości, z jaką buduje się z nich skończone, sugestywne obrazy – niewiele przecież mające wspólnego z niejasną, niemożliwą do ujęcia w jednoznaczny kod treścią pamięci. Ten moment nieufności pozwala na przejście od opisanych już figur pamięci jako tradycyjnie pojmowanych tropów poetyckich do tropów rozumianych w myśl teorii Haydena White’a – jako zwroty będące „paradygmatami, których dostarcza sam język, paradygmatami działania, dzięki którym świadomość może poznawczo prefigurować problematyczne pole doświadczenia tak, by przygotować je do analizy i wyjaśniania”<sup>41</sup>. Autor *Metahistory* podważył, jak wiadomo, istnienie stabilnej granicy pomiędzy narracjami historycznymi a literackimi, dowodząc nieprzezroczyści języka i tym samym niezamierzonej literackości tych pierwszych. W przypadku poezji Sommera ukute przez badacza kategorie, a także procedura ich ujawniania, wydają się użyteczne, ponieważ chodzi o wiersze w pewnym sensie naśladowujące historyzujący obiektywizm, antykreacyjne i antyliryczne, a raczej: kreacyjne i liryczne w sposób niestereotypowy, które przy tym odkrywają poetyckość mowy codzienności i retoryczność języka, na pozór mającego tylko rejestrować i precyzyjnie nazywać rzeczywistość albo umożliwiać skuteczną komunikację. Tę właściwość poetyki, zamierzenie nieustalonej, płynnej, opartej nie na stałych zasadach, ale na zmienności, można wyraźniej zarysować za pomocą nieco upraszczającej dychotomii. Zgodnie z nią w tych tekstach, które formowane są jako dokumentacyjny, czysty zapis wydarzeń i wypowiedzi, lepiej dostrzegalne są językowo-figuralne zwroty. W tych natomiast, w których autor *Kolejnego świata* poetyzuje, gra środkami lirycznymi, widzieć można językowo-obrazowe chwyt y. Na jednym biegunie będą się więc znajdować utwory należące do Sommerowskich „standardów”: mocno związane z rzeczywistością pozatekstową i konstruowane tak, by eksperyment literacki zachodził na drodze wykorzystania poetyckiego potencjału naoczności oraz potoczności. Rzeczy i zdarzenia faktycznie – a w każdym razie prawdopodobnie – zaistniałe, należące do sfery doświadczeń autora, bliskie mu, codzienne, niezwykła w nich drobna poprawka, nieznaczny gest lirycznego formowania (odpowiedni dobór „cytatów z życia”, gra

<sup>41</sup> H. WHITE: *Metahistory*, cyt. za: E. DOMAŃSKA: *Wokół metahistorii*. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 16.

z frazeologią, wyeksponowanie brzmienia i melodii zdania, kompozycja tekstu i tomu). Na drugim biegunie znajdują się wskazywane już wiersze odzwierciedlające doświadczenie niepewne, naznaczone brakiem, odległością, koniecznością zastąpienia zmysłów przez wyobraźnię – w których pewien konwencjonalny liryzm (zorientowany na wizyjność, obrazowanie dalekie od realizmu czy metaforę wykoncypowaną przez autora, a nie opartą na utartych zwrotach) jest nie tyle przez poetę stosowany, ile wręcz demonstracyjny.

Zwrotem jest jednak także sam manewr zestawiania dwóch sposobów wyrazu, tworzenia napięć na ich styku i utrzymywania dynamiki ciągłej zmiany. Od sprzeciwu wobec tradycyjnych, statycznych i skoncentrowanych na retoryce wzorców pisarstwa rozpoczął Piotr Sommer budowanie swojej poetyki i dzięki temu stał się niegdyś prekursorem przełomu. Chodziło o wiersz nastawiony nie na perswazyjność (osiąganą na drodze budowania efektownych paraboli, wielkich metafor, odwoływania się do starych tradycji, emocji czy społecznego zaangażowania), ale na prawdziwość – a więc wiersz niedokładnie określony gatunkowo, eksponujący względność wszystkiego i własną osobność, przeciwstawiający się wszelkim wysokim tonom i odcinający od umocowań metafizycznych, religijnych czy historiozoficznych, wreszcie: skoncentrowany na brzmieniu języka – oryginalnym, ale i naturalnym, naśladującym lub wręcz notującym głosy z ulicy. Zwroć uwagi na poetyckość codziennego wysławiania się należy również do istotnych założeń White'a, piszącego, że:

Wszyscy jesteśmy jednocześnie twórcami i krytykami, zarówno gdy pochłania nas codzienna krzątanina, jak i w chwilach wzniosłych doświadczeń. Najskromniejsi użytkownicy zwykłej mowy używają tych samych technik i stosują te same reguły językowe, co najbardziej wyrafinowani poeci<sup>42</sup>.

Piotr Sommer był jednym z poetów, którzy wykorzystali wskazaną zależność i wyeksponowali literackość powszedniości. Jej akceptacja odróżnia tego rodzaju pisarstwo od literatury świadectwa, w odniesieniu do Holocaustu reprezentowanej przez Prima Leviego – obsesyjnie i bez powodzenia dążącego do obiektywności i przejrzystości, co wykazał właśnie autor *Poetyki pisarstwa historycznego*<sup>43</sup>. Jest to o tyle ważne, że nie chodzi o odsłonięcie, zdemaskowanie tego, co dla samego autora niewiadome i nieświadomie użyte, ale o pokazanie świadomie stosowanych reguł oraz równie świadomą spontaniczność, dopuszczenie do głosu językowej intuicji. Jedną z zasad tworzenia, niezaprzecalnie dla Sommera charakterystyczną i naśladującą żywą mowę, jest układanie utworów ze zdań, a nie z wersów czy ze strof. By nawiązać znów do myśli White'a:

<sup>42</sup> H. WHITE: *Structuralism and Popular Culture*, cyt. za: J. MUCHOWSKI: *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White'a*. Warszawa-Toruń 2015, s. 87–88.

<sup>43</sup> Zob. H. WHITE: *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*. Przeł. E. DOMAŃSKA. W: *Reprezentacje Holocaustu*. Red. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków-Warszawa 2014.

Można łączyć zdania za pomocą logiki lub – tropologii. Tropologia – ponieważ potrzebna jest teoria odchylenia (*theory of swerve*), systematycznej dewiacji z logicznym jednak prawdopodobieństwem<sup>44</sup>.

Tropologia wiersza Sommerowskiego polega na tym, że odchylenia od wielorakich norm, także syntaktycznych, są dla niego normą, od której znów musi się on odbić, by pozostać produktywnym. Śledzenie tej logiki powinno więc polegać na tropieniu odstępstw od tego, co rozpoznajemy jako typowe (gramatycznie, poetycko, psychologicznie itd.), ale następnie również na naświetlaniu i weryfikowaniu normatywnych dla tej poezji nietypowości, co skutkować musi niekiedy neutralizowaniem – przez podwójność – zaprzeczenia i odkrywaniem wyrażenie realizowanych norm, standardów, typów. Modelowym przykładem systemu odchyżeń – koniecznym tutaj jako szczególnie właściwa egzemplifikacja – jest jeden z utworów zamieszczonych w tomie *Dni i noce*:

*Jakiś dłuższy czas temu*

na ulicy Warszawskiej obok  
dawnej „Grażynki” tuż  
za mną w drodze  
do biblioteki – obie dziewczynki  
były z mojej szkoły, też  
druga albo trzecia klasa,  
wstydzilem się odwrócić –  
i chyba nawet któraś wzięła książkę  
po mnie.

„Gdyby Hitler nie pozabijał Żydów, oni  
kazaliby nam teraz czyścić sobie buty”.

I przeraziłem się, i po powrocie  
spytałem Matkę, a ona powiedziała  
żebym się nie martwił.

DiN 16

Specyficzne jest już powiązanie tytułu z pozostałą częścią tekstu – stanowi on po prostu początek dość długiego zdania, skrótową ekspozycję fabuły, zredukowaną wprawdzie, ale i tak mieszczącą wszystko, co potrzebne do realizacji modelowej struktury: w pierwszej całości rozwija się akcja i pojawia się charakterystyka bohaterów, później następuje punkt kulminacyjny, a na końcu rozwiązanie – symulujące szczęśliwe zakończenie, otwarte przez to, że mówi o rzeczach

<sup>44</sup> E. DOMAŃSKA: *Biała tropologia: Hayden White i teoria pisarstwa historycznego*. [Rozmowa z H. WHITE’EM oraz H. KELLNEREM]. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 164.

niedających się wyjaśnić. Chodzi o jedyny wiersz Sommera, w którym temat Zagłady podjęty zostaje wprost i to od razu z bezprecedensową dosadnością. Nie ulega wątpliwości, co było już tutaj podkreślane, że temat ten można traktować jako obecny w całej tej poezji. Zwykle jednak jest znacząco przemilczany albo jakoś zakamuflowany – należąc do obszaru tego, co niedoświadczone, a więc niemożliwe do wypowiedzenia własnymi słowami. W taki sposób pojawia się na przykład w otwierającej pole intertekstów impulsywnej impresji *Na tym końcu*, w oryginalny sposób skomponowanej z motta i komentującej je apostrofy:

Na tym kończymy korespondencję w sprawie  
recenzji z książki Hanny Krall pt. *Zdążyć  
przed Panem Bogiem*.

„Kultura”, 12 marca 1978

Już starczy, już żeście się  
nawypisywali, nadyskutowali,  
a teraz spać,  
bo rano do roboty.

*Na tym końcu*, KŚ 58

Przywoływany wcześniej wiersz pt. *Jakiś dłuższy czas temu* – w którym dziecięcy, przypominany sobie z perspektywy dojrzałej dorosłości podmiot słyszy: „Gdyby Hitler nie pozabijał Żydów, / oni kazaliby nam teraz czyścić sobie buty” – również milczy o Zagładzie, ponieważ mowa o niej w cytacie z najgorszego antysemickiego sloganu, w dodatku wypowiedzianego przez dzieci, tym bardziej więc niewłaściwego i niewytłumaczalnego, brzmiącego groteskowo i przerażająco.

Zdanie wyodrębnione graficznie jako osobna strofoida i ujęte w cudzysłów – niezmiernie prawdziwe, ponieważ nawet jeśli zacytowane niedokładnie, nawet jeśli wymaginowane, a nie usłyszane, to boleśnie prawdopodobne – samo jest językowym „paradygmatem”, który pozwala świadomości „poznawczo prefigurować problematyczne pole doświadczenia tak, by przygotować je do analizy i wyjaśniania”<sup>45</sup>. To zdanie – i wszystkie jemu podobne – udaje logiczne, by wyjaśnić i usprawiedliwić coś absolutnie niepojętego i niesprawiedliwego, a aż nazbyt łatwego do wypowiedzenia i powtarzania. Jest metonimią minionej, ale ciągle zagrażającej rzeczywistości, stanowiąc wyraz prymitywnej świadomości historycznej, ograniczonej już nawet nie do nacjonalistycznych idei, ale raczej szalbierczych mitów. W opozycji do niej stoi budząca się dopiero, dziecięca świadomość podmiotu – fundowana na poczuciu nierozumienia i zagrożenia, kształtowana przez pytania, na które nie da się odpowiedzieć poprzez wikłanie się w tłumaczenia. Jedyłą odpowiedzią może być kojąca obecność kogoś

<sup>45</sup> H. WHITE: *Metahistory...*

najbliższego, indywidualizowanej, a nie uwznioślonej przez użycie wielkiej litery „Matki” i słowa pocieszenia, których treść mniej jest ważna niż intencja i intonacja<sup>46</sup>.

*Jakiś dłuższy czas temu* to utwór wierny, jak wiele innych, poczuciu bezradności wobec bezsensów świata, próbujący wychwycić z języka – i uchwycić w języku poetyckim – tyle, ile się da, uchylając się jednocześnie od prób przedstawienia rzeczywistości w pełni adekwatnego i dokończonego, ponieważ takie byłoby fałszywe. Nic nie zostaje tutaj rozstrzygnięte, nic nie podlega ocenie: etycznej czy estetycznej. Wiersz zapisany z dystansu, już po śmierci matki, z demonstracyjnym wyeksponowaniem drobnych szczegółów, które jednak pamięta się po wielu latach, świadczy najpewniej o traumatycznym przeżyciu z wczesnego dzieciństwa. Gest takiego zapisu jest natomiast świadectwem kolejnego zapewne powrotu do tego momentu z przeszłości, bolesnego miejsca w pamięci, z którym nie można się pogodzić, ponieważ nie sposób go zrozumieć, a które tym samym ciągle narasta. Zakończenie jest zarazem ironiczne i serio – samo w sobie stanowi konglomerat uruchamiających się nawzajem odchyłeń, co odzwierciedla zawarty w nim układ afektów. Przerazenie (nieuzasadnione, ponieważ wywołane jedynie słowami, źle użytymi przez obcych ludzi) zostaje uchylone dzięki uspokojeniu (nieskutecznemu, dlatego że lęk będzie wracał). Uspokojenie (jedynie skuteczne, ponieważ wywołane dobrym słowem bliskiej osoby) mąci przerazenie (ciągle obecne, niedające się zapomnieć i w gruncie rzeczy niezbędne do refleksyjnej, pamiętającej egzystencji). To, co wyrażane jest z maksymalną uważnością, prostotą i językową precyzją – tak, aby niczego nie przekłamać – osuwa się ciągle na margines ironii, wynikającej z tego, że wszystko można powiedzieć, ale wszystko, co wypowiedziane, staje się od razu wieloznaczne – ontologicznie, epistemologicznie, etycznie i estetycznie. Podobnie wieloznaczne są przejmująco możliwe do wypowiedzenia i prawdziwe jako wyrażenie pragnienia, a jednocześnie niemożliwe i nieprawdziwe słowa innego wiersza z tego samego tomu:

To lato naprawdę mogło nie mieć końca –  
matka żyłaby wiecznie.

*Taksówka, DiN 13*

\* \* \*

Pamięć jest dla utworów Sommera materią – treściową zawartością kształtowaną przez żywioł języka i umieszczaną w szerokim nawiasie wszechobecnej ironii. Wiersze memorialne autora *Dni i nocy*, upamiętniające minioną rzeczywistość, prowadzą zawsze po tropach wspomnień do tego, co problema-

---

<sup>46</sup> Podobna logika rządzi zupełnie odmiennym w formie wierszem *Nic się nie stało* – długą logoreą, w której centrum pojawiają się słowa: „Mama też była mała, Pan Jezus też był Żydem”, a na końcu – „Nic się nie stało, wszystko się ułoży” (DiN 12).

tyczne, ponieważ nie wiadomo, czy warte pamiętania i czy zapamiętane właściwie, ale tym samym – jedynie prawdziwe. Ironizują z wszystkiego, o czym mówią, i z siebie samych. Przechodzą przez figury oraz zwroty retoryczne, będące śladami „transformacji świadomości”, fazami cyklu prowadzącego do „uświadomienia względności wszelkiej wiedzy”<sup>47</sup>. Uwzględniane w ten sposób tryby pamięci (historycznej, osobistej, wspólnotowej i prywatnej) – zróżnicowanej, a niekiedy sprzecznej wewnątrznie, zmiennej i niedoskonałej – uruchamiają proces twórczy, odzwierciedlają dynamikę ciągle negocjowanych relacji z sobą, ze światem i z językiem. Pamięć traktowana jest tutaj z (samo)krytycznym dystansem, ale też z ciekawością, niewolną od tkliwości, naznaczoną potrzebą empatii wobec siebie i innych. Taka świadomość wewnętrznego zróżnicowania procesów rejestrowania i odtwarzania doświadczenia oraz konsekwentne doskonalenie umiejętności jej wyrażania jest dystynktywną dyspozycją poetycką autora *Pamiętek po nas*. Dramat Szoa<sup>48</sup> – niepamiętany, a więc w zasadzie nieobecny – w istocie funduje rozległą, nieustannie rozrastającą się w tym dziele przestrzeń pamięci. Sytuuje się poza ironiczną teorią przedstawieniowej względności i językowych gier, jako to, co utrzymywane w ciszy, nigdy wprost niewypowiedziane, a jednocześnie na wszystkim, co wypowiedziane, pozostawiające nieusuwalny znak.

## Bibliografia

- ADAMCZYK-GARBOWSKA M., DUDA H.: *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*. W: *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*. T. 3. Red. K. PILARCZYK. Kraków 2003, s. 237–253.
- ALPHEN E. VAN: *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni*. [Rozmowa R. SENDYKI i K. BOJARSKIEJ]. „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 207–218.
- CZYŻAK A.: „To głupie dać zagadać się na śmierć”. O „Dniach i nocach”. W: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010, s. 186–194.
- DERRIDA J.: *Szibboleth dla Paula Celana*. Przeł. A. DZIADEK. Bytom 2000.

<sup>47</sup> E. DOMAŃSKA: *Wokół metahistorii...*, s. 16–17.

<sup>48</sup> Słowo „Szoa” wybieram ostatecznie jako właściwsze od innych – synonimiczne do wyrazu „Zagłada”, ale niosące za sobą dodatkowe, istotne znaczenie. Władysław Panas pisał niegdyś o transkrybowanym hebrajskim „szoah” jako o słowie „pożydowskim”, „znaku nieprzekładalności”. Obecnie zupełnie już spolszczone i coraz powszechniej stosowane „Szoa” zdaje się znakiem wspólnoty, określeniem tego, czego nie da się jasno podzielić między „polskie” i „żydowskie”. Zob. W. PANAS: *Zagłada od zagłady. Szoa w literaturze polskiej*. W: TENŻE: *Pismo i rana*. Lublin 1996, s. 93. Por. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA, H. DUDA: *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*. W: *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*. T. 3. Red. K. PILARCZYK. Kraków 2003.

- DOMAŃSKA E.: *Biała tropologia: Hayden White i teoria pisarstwa historycznego*. [Rozmowa z H. WHITE'EM oraz H. KELLNEREM]. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 159–168.
- DOMAŃSKA E.: *Wokół metahistorii*. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 7–28.
- HIRSCH M.: *Żaloba i postpamięć*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 247–280.
- HOPFINGER M.: *Zamiast wstępu*. W: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*. Red. T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2016, s. 9–25.
- JABÉS E.: *Księga pytań*. Przeł. A. WODNICKI. Kraków 2004.
- KERTÉSZ I.: *Dziennik galernika*. Przeł. E. CYGIELSKA. Warszawa 2006.
- KOPKIEWICZ A.: *Słowa z kresek. Pobudki wiersza w poezji Piotra Sommera*. „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 230–250.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Sommer, chłopak*. W: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010, s. 155–168.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- LISZKA K.: *Etyka i pamięć o Zagładzie*. Warszawa 2016.
- MACH A.: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016.
- MACKIEWICZ P.: *Nie ze słów (trzej panowie S.)*. W: *Świat na językach*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2015, s. 7–35.
- MUCHOWSKI J.: *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White'a*. Warszawa–Toruń 2015.
- PANAS W.: *Zagłada od zagłady. Szoah w literaturze polskiej*. W: W. PANAS: *Pismo i rana*. Lublin 1996, s. 91–116.
- PIETRYCH K.: *Elegie Piotra Sommera*. W: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2010, s. 195–205.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.
- RUNIA E.: *Obecność*. Przeł. E. WILCZYŃSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 75–123.
- SIERBIŃSKA A.: *Konstrukcje pamięci: „postpamięć” Marianne Hirsch, postpamięć Christiana Boltanskiego*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 39–52.
- SOMMER P.: *Czynnik liryczny i inne wiersze*. Londyn 1988.
- SOMMER P.: *Dni i noce*. Wrocław 2009.
- SOMMER P.: *Kolejny świat*. Warszawa 1983.
- SOMMER P.: *Niespodziewana lekcja*. W: P. SOMMER: *Smak detalu i inne ogólniki*. Poznań 2015, s. 10–19.
- SOMMER P.: *Nowe stosunki wyrazów*. Lublin 1995.
- SOMMER P.: *Pamiętki po nas*. Kraków 1980.
- SOMMER P.: *Piosenka pasterska*. Legnica 1999.
- SOMMER P.: *Po ciemku też (wiersze z książek)*. Poznań 2013.
- SOMMER P.: *Rano na ziemi*. Poznań 2009.
- SOMMER P.: *Ucieczka w bok (rozmowa Jerzego Borowczyka i Michała Larka)*. W: P. SOMMER: *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*. Poznań 2016, s. 88–114.

- SOMMER P.: *W krześle*. Kraków 1977.
- SOMMER P.: *Wiersze ze słów*. Poznań 2012.
- STEINLAUF M.C.: *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*. Przeł. A. TOMASZEWSKA. Warszawa 2001.
- ŚLIWIŃSKI P.: *Piotr Sommer, czyli poezji wolno wszystko poza kłamstwem*. Dostępne w Internecie: [http://wyborcza.pl/1,75410,8443559,Piotr\\_Sommer\\_\\_czyli\\_poezji\\_wolno\\_wszystko\\_poza\\_klamstwem.html](http://wyborcza.pl/1,75410,8443559,Piotr_Sommer__czyli_poezji_wolno_wszystko_poza_klamstwem.html) [data dostępu: 10.03.2018].
- ŚLIWIŃSKI P.: *Wiersze-mogiłki*. W: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. SIENKIEWICZ, S. KAROLAK. Poznań 2016, s. 235–244.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.
- WHITE H.: *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*. Przeł. E. DOMAŃSKA. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Red. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków–Warszawa 2014, s. 85–101.
- WINIARCZYK M.: *Sigla Latina in Libris Impressis Occurrentia*. Wrocław 1977. Dostępne w Internecie: <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/siglalatina.html#i> [data dostępu: 10.03.2018].

Ewa Goczał

Silence about the Shoah  
Tropes of Memory in Piotr Sommer's Poetry

Summary

The article is devoted to *sui generis* tropology of memory of the Shoah that can be discovered in Piotr Sommer's poetry. In the works by the author of *Pamiętki po nas*, such memory is coded by means of discrete literary devices, but it seems to be an important source of experience written down in the texts. The author endeavours to construct a dynamic, internally varied model of the Sommerian "memorial poem"; her arguments are supported with notions taken from the theories of memory and its representation influential in contemporary humanities.

Key words: Piotr Sommer, Holocaust, trauma, postmemory, tropes of memory