

GRZEGORZ PERTEK

## Wyrok Rafała Wojaczka jako kres możliwości podmiotu

– Nasz wyrok nie jest ciężki. Za pomocą brony należy skazańcowi wypisać na ciele nakaz, który przekroczył. [...] dwojakie igły w wielorakim ustawieniu. Każda długa ma obok siebie jedną krótką. Długa mianowicie pisze, a z krótkiej tryska woda, która zmywa krew, aby zachować pismo w stałej czystości. [...] To pismo oczywiście nie może być proste; nie powinno ono zabijać natychmiast, lecz przeciętnie dopiero w ciągu dwunastu godzin. [...] Właściwe pismo musi więc otaczać wiele, wiele ozdobników...<sup>1</sup>

*Wyrok* jest jednym z najwcześniejszych tekstów Rafała Wojaczka, który wrocławski poeta uwzględnił w pierwszej wersji *Sezonu* wyróżniającej się tytułowym rozszerzeniem zakreślającym ramę chronologiczną wszystkich utworów: *Sezon, wiersze z lat 1965–1966*<sup>2</sup>. Niejasne są motywy, którymi autor kierował się przy podjęciu decyzji o usunięciu tekstu z przededagowywanego wielokrotnie tomu<sup>3</sup>. Kiedy autor *Innej bajki* w lutym roku 1968 wysłał przygotowany powtórnie tomik do Wydawnictwa Literackiego, *Wyrok* nie wchodził już w jego skład. Być może więc zadecydowały tu względy estetyczne, warsztatowe lub kompozycyjne. Jakkolwiek nie sposób zaliczyć tego utworu do tekstów debiutanckich i na tej podstawie ustalić daty powstania (wiersz nie ukazał się również w grudniowym numerze „Poezji” z roku 1965), to jednak można podejrzewać, że z dwuletniej ramy czasowej, którą opatrzona była pierwsza edycja *Sezonu*, bardzo możliwy jest rok 1965. Oto bowiem w tymże numerze „Poezji” ukazał się inny utwór zatytułowany *Wiem kto to jest*, datowany na I–IX 1965 roku<sup>4</sup>. Dość przypomnieć, że jest to tekst bezpośrednio poprzedzający *Wyrok* w pierwotnej redakcji debiutanckiego tomu<sup>5</sup>, niemniej sąsiedztwo wymienionych wierszy nie może być tutaj rozstrzygające.

<sup>1</sup> F. Kafka, *Kolonia karna*, w: idem, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1975, s. 109, 112, 114.

<sup>2</sup> B. Kierc, *Nota edytorska*, w: R. Wojacek, *Utwory zebrane*, Wrocław 1976, s. 362.

<sup>3</sup> Prawdopodobnie nie była to decyzja podyktowana sugestią recenzentów.

<sup>4</sup> R. Wojacek, *Wiem kto to jest*, „Poezja” 1965, nr 1, s. 69.

<sup>5</sup> B. Kierc, op.cit., s. 362.

*Wyrok* nie jest także wierszem często interpretowanym przez badaczy. Jego fragment zaledwie pojawia się we wspomnieniu Stanisława Chacińskiego zatytułowanym *Byłem – Rafał*<sup>6</sup>, gdzie stanowi świadectwo zmagania autora z żywiołem pamięci. Chaciński, pisząc o relacjach rodzinnych autora *Nie skończonej krucjaty* (tu w szczególności relacji z ojcem), o których dowiadywał się podczas częstych rozmów z poetą, przywołuje sytuację, w której Wojacek usiłuje wystukać na maszynie wiersz:

Ojciec  
 Nie zna Freuda  
 Tragików pobieźnie  
 Ja też nie znam  
 o  
 nie wiem czy kogokolwiek Kocham  
 ale to jest bardzo głupie<sup>7</sup>

Ostatnie trzy wersy przytoczonego fragmentu (niepojawiające się zresztą w wersji kanonicznej<sup>8</sup>) poprzez swoją „lekkość” („rozsywały się litery ostatniej linijki, więc kartkę wyrwał z maszyny”<sup>9</sup> – komentuje Chaciński) wyrażają bezradność (tu zwłaszcza wers ostatni), „odrywają się” od wersów otwierających, wskazują raczej na próbę przywołania tekstu z pamięci niż na akt tworzenia<sup>10</sup>.

O *Wyroku* wspomina również Bogusław Kierc w tekście: „Znam go, nazywa się Rafał Wojacek”, łącząc jego wymowę z *Mitem rodzinnym*<sup>11</sup> (także pochodzącym z *Sezonu*) przez przywołanie mitologicznego kontekstu. Wychodząc od prowokacyjności *Mitu rodzinnego*, który nazywa „wierszem-skandalem”, porzuca tę myśl na rzecz mitu Edypa. „Kielbasa, matka jadalna wisząca na niklowym haku” to mityczna Jokasta (*Mit rodzinny*), z kolei zamordowany ojciec to Lajos (*Wyrok*). Międzywierszowa relacja rozpięta zostaje pomiędzy Erosem a Thanatosem. Kierc sugeruje, że:

<sup>6</sup> W przypadku tej relacji korzystam z książki S. Beres, K. Batorowicz-Wołowicz, *Wojacek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, Wrocław 2008, s. 289–296, gdzie tekst nie został opatrzonej niniejszym tytułem.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 294.

<sup>8</sup> Zob. R. Wojacek, *Utwory zebrane*, s. 57.

<sup>9</sup> S. Beres, K. Batorowicz-Wołowicz, op.cit., s. 294.

<sup>10</sup> W podobny sposób potraktować można ostatni wers liryku zatytułowanego *Bajka* powstałego 15 maja 1965 roku, zamieszczonego w *Dzienniku*: „[...] Lekarz odjechał. W kącie / leżał otwarty / tomik poezji / Dalej nie wiem ...”. W obu przypadkach dostrzec można również dystans poety wobec pisanego tekstu. Zob. R. Wojacek, *Dziennik*, w: idem, *Utwory zebrane*, s. 44. Podkreślenie – G.P.

<sup>11</sup> R. Wojacek, *Wiersze zebrane*, oprac. B. Kierc, Wrocław 2005, s. 13. Dalej zaznaczam skrótem WZ i podaję numer strony.

Wojacek posługuje się tym pomysłem w dwie strony: mitologizuje siebie, a zarazem dewaluje mit. Sprawdza metodę. Zasada uwznioślenia tego, co niskie, i poniżenia tego, co wzniosłe, będzie jedną z najłatwiej uchwytnych cech jego poezji<sup>12</sup>.

Autor *Prawdziwego życia bohatera* słusznie pisze, że poezja Wojaczka nosi ślady realizacji dwóch przeciwległych strategii oraz że *Mit rodzinny* to nie tyle zapis wyrażający stłumienie, wsparcie kompleksu Edypa, ile proces mitologizacji samego siebie. Nie sądzę jednak, aby owa teoria nie miała swojego odzwierciedlenia właśnie w *Wyroku*, wedle Kierca bowiem „to jeszcze tylko »próbne zdjęcia« na użytek Freuda”<sup>13</sup>. W rzeczy samej, Wojacek „używa” Freuda, ale w taki sposób, aby poprzez odsłonięcie paradoksalności jego teorii zwrócić uwagę na problem zupełnie inny, który leży w odległej przestrzeni i jest wyrazem modernistycznego lęku przed tym, co niewyraźalne. Ten z kolei, choć wpisuje się w analogiczną sprzeczność, należy jednak do innego typu dyskursu. Autor *Innej bajki* celowo umieszcza w centrum psychoanalizę, by tym bardziej przysłonić to, czego ona i tak w dostatecznym stopniu nie zdradza. W tym znaczeniu freudowska sygnatura będzie ową szczeliną warunkującą intensywność regularnego „napływu i odpływu” psychoanalitycznego kontekstu jako metody interpretacji, zbędnej i koniecznej jednocześnie.

## Freud – dialektyka nieświadomości

Przytaczając wiersz w całości, poczynimy wstępnie założenie interpretacyjne, według którego relacja „Ja” liryczne – poeta reprezentowana jest w tekście deskrypcją stosunku syna do ojca:

Ojciec  
Nie zna Freuda  
Tragików pobieżnie  
Ja też nie znam

<sup>12</sup> B. Kierc, „Znam go, nazywa się Rafał Wojacek”, w: *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak i M. Melecki, Katowice 2001, s. 299. O wierszu tym wspominają również: T. Karpowicz, *Sezon na ziemi*, w: *Który jest...*, s. 148; T. Lewandowski, *Okolice innej bajki*, „Poezja” 1988, nr 7, s. 94.

<sup>13</sup> Ibidem. Podkreślenie – G.P. Biegunowo odmienny pogląd, bliższy mojemu rozumieniu, głosi autor *Planktonu* w książce zatytułowanej *Rafał Wojacek. Prawdziwe życie bohatera*. Sugeruje między innymi, aby w kontekście poezji autora *Sezonu* nie myśleć „o tym, co było oczywiste dla doktora Freuda, któremu tyłu mądrych i głupich uwierzyło” (B. Kierc, *Rafał Wojacek. Prawdziwe życie bohatera*, Warszawa 2007, s. 33).

Więc motywy pozostaną niejasne  
 Nic nie wyjaśni  
 powoływanie się na pokrewieństwo

Tak, krew to pewne  
 jest jej nadto  
 ślady na sprzętach  
 na ścianie  
 kałuża na podłodze  
 Ale nikt nie wpada w panikę  
 nic że ręcznik  
 nie jest dobry tampon

Mówi jest jeszcze sposób  
 Pozwolić by przyschło

ojciec mówi  
 ręka znów ostrze niesie  
 w tej dwoistości  
 jest synchronizacja  
 krew za słowo  
 Czy odpowiada to ojcu  
 Ojciec nie odpowiada

Umarł

[WZ, 225]

Pierwsza strofa utworu stanowi niezaprzeczalnie jawną deklarację podmiotu, poprzez którą manifestuje on swoją i ojca nieznaną teorię Freuda i bliżej nieokreślonych tragiczków. Rozgrywa się pomiędzy zakładaną rzeczywistością „wiedzą” autora a fikcyjną „niewiedzą” podmiotu. Od tego, w jakim stopniu świadomość poety przełoży się na siłę podmiotowej perswazji, zależeć będzie skuteczność prowadzonej tu gry (w języku poetyckim Wojaczka jest to jeden z elementów kluczowych) – symulowania „nieświadomości”, doskonałości mistyfikacji. Ona też kreuje postawę „Ja” lirycznego, który tylko pozornie nie zdradza jej przed czytelnikiem i stara się nie wykraczać poza ojcowską samowiedzę. Zatem w jaki sposób, jakby ponad lakonicznym stwierdzeniem „Ja też nie znam”, podmiot odsłania mechanizmy działania „gry” i wymusza z naszej strony zamknięcie rzekomej „nieświadomości” w kłamrę cudzysłowu? Jaka funkcję pełni tutaj otwierające całą dyskusję zaprzeczenie? Z czego ono wynika i jakie przynosi konsekwencje?

Otóż „niewiedza”, jak już powiedzieliśmy, to bez mała aprioryczne założenie w całości przypisane podmiotowi (częściowo ojcu), który posiada wyraźną dominację i nadrzędność

formalno-gramatyczną (brak w wierszu bezpośredniej wypowiedzi ojca). W obrębie tej supozycji sygnatura freudowska jest co najwyżej jednym z „dozwolonych” słów, wyłowionych z podszeptów poety. Skrzętnie skrywana wiedza „Ja” mówiącego w wierszu (pochodna wiedzy autora) jest wiedzą realną o tyle, o ile pokrywa się ze świadomością czytelnika, który pośredniczy między instancjami. Nałożenie się ich kompetencji weryfikowane jest przez umieszczenie w jednej całości stroficznej Freuda i tragiczków, które to zestawienie funkcjonuje w oparciu o wykorzystanie przez poetę jednego z wielu punktów stycznych reprezentowanych dyskursów, co daje w rezultacie wyostrzony obraz postaci Edypa<sup>14</sup>. Oto pierwszy symptom wyjawiający ironiczne zabarwienie oświadczenia podmiotu.

Figura mitycznego władcy Teb jest reprezentacją tego, co nieświadome, stanowi główny przedmiot badań dla psychoanalitycznej teorii Zygmunta Freuda. Ona sama zaś (mechanizm jej funkcjonowania) obejmuje sobą to wszystko, co kojarzy się z „uśmiercającym” działaniem języka. Jeśli bowiem psychoanalityczna refleksja skupia się wyłącznie na nieświadomionej treści ludzkich działań, jeżeli jej esencja zawiera się w wydobywaniu na światło dzienne (objaśnianiu) tego, co spoczywa w mrocznych głębiach ludzkiej psychiki, to w efekcie obraca ów przedmiot we własne przeciwieństwo (zniekształca i skutek tego unicestwia). Uświadamia nam to, co nieświadome, poznaje niepoznawalne, chwyta nieuchwytnie, wyraża niewyraźne, odsłania niedostępne itp. Psychoanaliza, negując przedmiot, znosi samą siebie, kończy się u swego początku. Opisane przez nią schematy i mechanizmy działań mają znaczenie o tyle, o ile realizowane są nieświadomie. Z założenia więc wyklucza ona autoanalizę<sup>15</sup>. W tym skądinąd destrukcyjnym wpływie naukowego dyskursu próbującym opisać/zapisać fenomen psychiki człowieka, zawrze

<sup>14</sup> Przywołanie w tym miejscu postaci Edypa jako bohatera tragedii antycznej może dla wielu wydawać się wyborem arbitralnym. Sytuacja liryczna narysowana przez poetę jest na tyle uniwersalna, że równie dobrze mogłaby znaleźć się w tym miejscu Elektra (wiersz nie zdradza płci podmiotu) lub na przykład postać Hamleta (nie jest powiedziane *explicite*, że zabójstwa dokonuje syn). Niemniej jednak w mojej interpretacji *Wyroku* nie zamierzam tejsze sytuacji lirycznej podporządkowywać czy też konkretyzować w odniesieniu do określonego, wybranego przeze mnie mechanizmu pracy ludzkiej nieświadomości, a jedynie w ujęciu ogólnym pokazać, w jaki sposób psychoanaliza (sposób badania) w „kontakcie” z tekstem dyskredytuje się jako metoda badawcza, zwłaszcza zaś metoda interpretacji. Tak też i ten najsilniej obecny w społecznej świadomości kompleks Edypa jest w moim ujęciu reprezentacją całości dyskursu psychoanalitycznego.

<sup>15</sup> Z tej przyczyny deklaracja podmiotu sytuuje się zatem ponad opozycją prawdy i fałszu – jest koniecznością.

się sprzeciw Wojaczka wobec Freuda, kategoryczna, ale podszyta ironią i nonszalancją zwielokrotniona negacja języka psychoanalizy, który pozostawia w dalszym ciągu potrzebę zapisania (opisania) siebie na poziomie niezaspokojonego pragnienia. Zakwestionowanie tej teorii będzie miało swoje bezpośrednie przełożenie na sposób interpretacji *Wyroku*, znaczenie tytułu, ostatecznie zaś – autorskie rozumienie poezji.

## Krew i pokrewieństwo – dwa modele interpretacji

Obecność dyskursu freudowskiego, jak starałem się przed chwilą zasugerować, jest w wierszu Wojaczka niejako podwójnie motywowana. Prowadząc grę z czytelnikiem, autor *Sezonu* – z jednej strony – z a p r z e c z a uruchomionemu przez siebie kontekstowi psychoanalitycznemu i na tej zasadzie odżegnuje się od sugerowania jakichkolwiek ścieżek interpretacyjnych objaśniających motywy działań podmiotu, niemniej jednocześnie na przekór temu działaniu realizuje w wierszu wszystkie założenia podważonej przez siebie teorii i (wzmacniając wielokrotnością zaprzeczeń: „nie zna”, „nie znam”, „Nic nie wyjaśni”, „nie jest”) z premedytacją podsuwa ją odbiorcy jako oczywisty kierunek myślenia, czyniąc z podmiotu, by tak rzec, „książkowy” model pacjenta poddawanego na drodze interpretacji psychoanalizie (warunek obligatoryjny – nieświadomość jako przedmiot badań – został spełniony). Tekst w zewnętrznej, dosłownej warstwie opiera się wpisaniu go w kontekst freudowski, a zarazem bez psychoanalizy przestaje funkcjonować. Na tym paradoksie opiera się swoista dialektyka interpretacji. Im więcej uruchomionych przez czytelnika kontekstów (sukcesywnie pogłębiania wiedza z zakresu psychoanalizy – rosnąca świadomość gwarantująca przecież interpretacyjną poprawność), tym większe natężenie gry. Hermetyzacja tekstu zaczyna przeplatać się z rosnącą interpretacyjną otwartością, rzeczona oczywistość znaczenia wymienia się z nieakceptowalną niejasnością. W tej oscylacji na granicy opozycyjnie ustawionych deszyfracji tekstu wzrasta jego „odporność” na ich działanie, które z natury swej mają charakter dyskursów wyjaśniających, interpretujących. Sens wiersza Wojaczka – optymalnie rzecz biorąc – leży poza interpretacją. Oba warianty lekturowe (uruchomienie bądź dezaktywacja kontekstu) równoważą się na tyle silnie, że nadają sytuacji status nierozstrzygalności. Dlatego też (zajrzyjmy wreszcie do wiersza) w momencie, kiedy podmiot wyraża swoje przeświadczenie:

Więc motywy pozostaną niejasne  
 Nic nie wyjaśni  
 powoływanie się na p o k r e w i e ń s t w o

i zaraz po tym formułuje przekonanie zgoła odmienne:

Tak, k r e w to pewne  
 jest jej nadto  
 ślady na sprzętach  
 na ścianie  
 kałuża na podłodze

wyduje się nam, że ów podmiot albo przeszedł bliżej nieznaną metamorfozę, podtrzymując tylko w pierwszej części deklaracji strategię antyfreudowską, albo też odnosimy wrażenie, że jego wypowiedź jest wewnętrznie sprzeczna. Swoją postawą w sposób nieuzasadniony godzi ze sobą negację pokrewieństwa rozumianego jako właściwa linia dochodzenia do prawdy (motywow zabójstwa) z „afirmacją” widoku krwi, która gwarantuje w tej samej „dziedzinie” bezwzględna pewność<sup>16</sup>, a która równie dobrze może stanowić przedmiot analizy.

Trudność w dokonaniu wyboru pomiędzy dwoma równoważnymi modelami czytania polega tu, jak sądzę, na niemożności określenia zasięgu działania autorskiej ironii. Nieuchwytność tej granicy (wynikająca ze znakomitego warsztatu poetyckiego Wojaczka) odwraca znaki w tekście, z u n i e w a ż n i e n i a psychoanalitycznej metody (interpretacji) czyni jej p o t w i e r d z e n i e.

Próbując wymknąć się mimo wszystko obezwładniającej aporii (co raczej wątpliwe), zaryzykuję stwierdzenie: tu wcale nie o Freuda chodzi. Zatem i motywy zbrodni, na które wskazywałaby jego teoria, nie powinny mnie szczególnie interesować, ale przez to, że usuwam je z pola widzenia, tym bardziej w ramach podtrzymywanej opozycji potwierdzam ich wymierne znaczenie. Mówię: liczy się wyłącznie krew – w i d o m y z n a k „cielesnej” obecności „tekstowego” autora (ojca), lekceważę znaczenie „pokrewieństwa” będące rudymenem legitymizującym relację ojciec – syn, a mimo to przewijam wie-

<sup>16</sup> Kolejną poetycką grę słowną wykorzystującą etymologiczne podobieństwo słów „pokrewieństwo” oraz „krew” uruchamia Wojaczek nie bez potrzeby. Zbliżając do siebie dyskurs naukowy (pokrewieństwo ustanawiające relację ojciec – syn) i żywy, somatyczny język (krew), zwołuje autor czytelnika, trzymając go w przeświadczeniu o słuszności podjętego przezeń tropu psychoanalitycznego. Jest to też kolejne miejsce odsłonięcia skrywanej świadomości podmiotu.



lokrotnie „w przód i w tył” myśl o dokonywanej przez podmiot próbie autonomizacji względem instancji autora (ojca), o pragnieniu osiągnięcia statusu suwerenności, mającym dokładnie tę samą funkcję, co kompleks Edypa w teorii freudowskiej. I tak już niejednoznaczna relacja między „Ja” wiersza a „Ja” autora komplikuje się jeszcze bardziej. Kim jest ojciec, a kim jest podmiot, i jak się ma ich obecność względem autora?

W *Wyroku* podmiot jest czystą konstrukcją językową, pojęciem, substratem świadomości (warstwa wewnętrzna), zaś ze względu na interpretacyjny kontekst (warstwa zewnętrzna) – absolutną, bo niezgłębianą, niezmierną nieświadomością „Id”, w obrębie której nie wykształca się kulturowo uwarunkowana struktura „Superego” (kolejny element dyskusji Wojaczka z Freudem podważający przydatność jego teorii w interpretacji literatury).

Absolutyzacja nieświadomego działania w pełni świadomego podmiotu (wobec ojca), jakkolwiek to brzmi, rodzi kolejne pytanie o jego chłodną reakcję na wszechobecność krwi, która może przecież funkcjonować jako *corpus delicti* (przekroczony moralny zakaz zabójstwa i jego konsekwencje). „Ja” wiersza wcale nie dba o zatarcie obciążających śladów, co dla wielu może wydawać się niejasne. Wszak przelana krew ojcowska jest nie tylko ukonkretionym i pewnym dowodem zbliżającej się jego śmierci. Jej „ślady na sprzętach i na ścianie” można dostrzec, dotknąć, są bezpośrednio namacalnym świadectwem zbrodni, dokonywanej przez podmiot (?). Tymczasem (abstrahując od tego, że wiersz nie sugeruje w żaden sposób bezpośredniego sprawcy) nie pojmuje on swojego czynu jako zabójstwa ojca, a już tym bardziej jako przekroczenia moralnego zakazu, transgresji<sup>17</sup>. Podmiot obdarzony został najdoskonalszą skądinąd i zarazem najprostszą z możliwych strukturą psychiczną, dzięki której może uniknąć wewnątrzpsychicznych konfliktów. Jej obraz ulega konkretyzacji w zestawieniu z Rodionem Raskolnikowem ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego<sup>18</sup>. Autor *Biesów* stawia swojego „bohatera” w sytuacji granicznej. Jest to wyrozumowana, logiczna weryfikacja autentyczności konstruowanego podmiotu. O ile jednak Raskolnikow w obliczu zbrodni dokonanej na Alonie Iwanownie i Lizawiecie doświadcza psychicznego rozstrojenia, nerwowej zapaści, zakłócenia równowagi psychicznej na skutek konfliktu pomiędzy „Ego” odpowiadającym za czyn, którego się dopuścił, i „Superego” rozumianym jako interioryzacja za-

<sup>17</sup> Wydaje się więc, że fizyczność/fizyczna obecność krwi nie jest wyłącznie kwestią autentyczności zapisu.

<sup>18</sup> Postać tę przywołuję wyłącznie w charakterze punktu odniesienia.



kazów i nakazów moralnych, etycznych, a także rodzicielskich, społecznych i kulturowych<sup>19</sup>, o tyle w wierszu Wojaczka dzieje się rzecz odwrotna. Z jednej strony – mnóstwo krwi, a po niej – śladów popełnionej zbrodni, z drugiej zaś – chłodna, ironiczna, pozbawiona ładunku emocjonalnego konstatacja:

Ale nikt nie wpada w panikę<sup>20</sup>  
 nic że ręcznik  
 nie jest dobry tampon

Podmiot pozostaje w stanie psychofizycznej równowagi. Wojaczek nie pozostawia zbyt wiele miejsca na tak wnikliwą analizę psychologiczną, jaką przeprowadza Dostojewski. Czy zatem u autora *Innej bajki* nie ma winy i kary? Otóż jest tylko Kafkowski wyrok, zarówno ten z *Procesu*, jak i ten z *Wyroku* właśnie – wina niezawiniona.

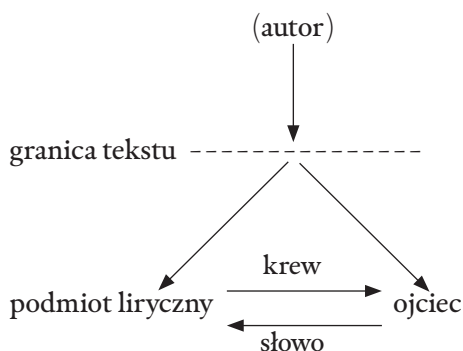
Jeżeli symboliczny niemalże akt zabójstwa jest zewnętrzną reprezentacją nieuchwytnych procesów zachodzących w nieświadomości, to nie możemy zapominać, że ma on wyłącznie i przede wszystkim status zapośredniczonej, zniekształconej reprezentacji i dlatego też psychoanaliza jako ta, która utożsamia bezwzględnie autora z podmiotem, nie może stanowić metody interpretacji tekstu. W tym sensie Wojaczek odbiera rzetelną lekcję od Dostojewskiego, mając świadomość, że „projekt” Freuda (odwrotnie niż Raskolnikowa) być może ma sens li tylko w granicy rzeczywistości, ludzkiej egzystencji, nie jest zaś możliwy do zrealizowania w obrębie tekstu, a przekroczenie w stronę rzeczywistości zwiastuje sens językowo zakwestionowany. Język bowiem wyklucza nieświadomość, która jest ponad wszelką wątpliwość niezapisywalna. Czy w związku z tym Wojaczek kwestionuje również językową strukturę marzeń sennych?

Redukcja struktury do postaci paradoksalnej „uświadomionej nieświadomości” lub „nieuświadomionej świadomości”, podważająca w oczywisty sposób status ontologiczny „Superego”, choć konsekwentnie wypiera możliwość zaistnienia wewnętrznego konfliktu, to jednak nie uchyla ryzyka podmiotowego rozszczepienia i niemalże analogicznie, jak wierszu *Sezon*, gdzie na Rimbaudowską modłę podmiot wygłasza infernalną formułę: „Jest ja / ale mnie nie ma”, tak tutaj autor, przekraczając granicę tekstu w stronę tekstu, rozszczepia się na dwie instancje: na

<sup>19</sup> Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 51.

<sup>20</sup> Notabene jest to wiersz centralny, poprzedza go i następuje po nim dwa nacień wiersów. Jego węzłowy status mógłby zatem sugerować, że w tym miejscu poeta stawia esencjalny punkt swojej koncepcji.

(nie możliwego) „umierającego ojca”, który jest językową reprezentacją (albo ledwie pozostałością) usytuowanego na zewnątrz tekstu poety, oraz na podmiot liryczny będący już (koniecznym) tekstowym „Ja” *sensu stricto*, nieodwołalnym wyrokiem<sup>21</sup>, równocześnie też jego dysponentem – wiersza wyrtego (wyciętego) broną (nożem) na plecach poety-ojca (wyjaśnia się znaczenie tytułu):



### „Śmiertelny wiersz”

Chwilowe porzucenie wątku freudowskiego pozwala skierować uwagę w stronę zagadnienia związanego z filozofią języka, ściślej rzecz biorąc – odwieczną problematyką niewyraźnego. Wszak język, słowo wymieniane na krew, jak przedstawia powyższy schemat, stanowi w tym wierszu problem o tyle istotny, że rozbicie instancji autora, który jest jednocześnie bohaterem, czyni w tym przypadku prawomocnym<sup>22</sup>. Język, dzięki

<sup>21</sup> Tę nieodwołalność, nieuniknioną językowość, będącą swoistą śmiercią poety, znakomicie oddają słowa z innego, bodaj najwcześniejszego wiersza poety zatytułowanego *Poemat*, spisane prawdopodobnie już na trzy lata przed debiutem (1962): „Wyrok na mnie już zapadł / [...] / Błuznierstwem jest o życie posądzić trupa, / Lecz trup kochał życie [...]” (B. Kierc, *Nota edytorska*, s. 337–338).

<sup>22</sup> Można odnaleźć przykłady potwierdzające tezę, że „synchronizacja” słowa i krwi nie dokonuje się wyłącznie w przestrzeni tekstu. Raczej stanowi rezultat połączenia dwóch początkowo odrębnych inicjatyw: podmiotu i autora, gdzie „Ja” lirycznym kieruje nieodzowne pragnienie „bycia w tekście”, poeta natomiast – chęć wkroczenia w przestrzeń literatury. Z jednej strony mowa jest więc o procesie twórczym, w którym powstający wiersz dosłownie karmiony jest krwią poety, o czym wspominał Bogusław Kierc: „[...] kiedy zawołał mnie [Wojaczek – dop. G.P.] do łazienki, gdy pociął sobie żyłkę policzka, zrobił to prawdopodobnie po to, żebym mu powiedział, gdzie jest wata, którą chciał zatamować krew. Powiedział mi wtedy, że będę mógł to spożytkować p i s a r s k o ...” (S. Beres, K. Batorowicz-Wołowicz, op.cit., s. 455).

któremu powstaje tekst (afirmatywna strona aktu tworzenia), a który wcale nie przekazuje, nie uobecnia (strona negatywna), przemienia akt w zapis, ciało w słowo, realność w pojęciową abstrakcję:

Mówi jest jeszcze sposób  
Pozwolić by przyszło

ojciec mówi  
ręka znów ostrze niesie  
w tej dwoistości  
jest synchronizacja  
krew za słowo

„Ja” liryczne całkowicie spełnia się w dokonywanym akcie. Dosłowne zmysłowe otępienie dotyka przede wszystkim słuchu, obniża poziom wrażliwości na głos. Świadczy poniekąd o trwałej dominacji ujęzykowania nad cielesnością. Podmiot zdaje się nie reaguje zupełnie na autorskie, choć nie bezpośrednio zacytowane „wołanie” ojca, które jest pierwszą próbą uchylecia wyroku, pozyskania obecności i jej utrwalenia w autentycznym zapisie. Zresztą znamy ten głos skądinąd. Swoją pełnię uzyskał w liście do Stefanii Cisek z 25 stycznia 1966 roku, gdzie wyartykułowana zostaje oczywista i słuszna dla niego potrzeba mająca charakter usprawiedliwienia: „Piszę, żeby żyć. Nic więcej, tylko żyć!”<sup>23</sup>. Oddaje Kafkowski „splot błędnostwa i bólu, żartu i rozpacz”<sup>24</sup>. Różnica (czy opozycja?) pomiędzy podmiotem i ojcem odzwierciedla językową konfrontację „pokrewieństwa” i „krwi”, abstrakcji i konkretności. Ujawnia ponadto dynamikę autorskiego rozszczepienia, przyznajmy – tekstowy żywioł nie do opanowania, wobec którego pozostawali bezradni „rewolucjoniści” tej miary, co Arthur Rimbaud.

Ostatnie wersy utworu wskazują na próbę przełamania owego rozdwojenia, usunięcia różnicy na rzecz zespolenia i jedności. Wbrew wszelkim wynikającym z treści przesłankom (uzasadnia je kontekst psychoanalityczny) podmiot liryczny wcale nie staje się wrogiem własnego ojca i nie działa przeciw niemu (wyrugowanie kategorii zabójstwa). Świadczy o tym chociażby dokonywany obopólnie „akt synchronizacji”, próba sprzęgnięcia dwukierunkowej relacji opartej na dwóch różniących się między sobą (pozostaje pytanie: czy wymiennych?) transmisyjnych komunikatach (krew i słowo). Podmiot, jako konstrukt językowy, przez

<sup>23</sup> M.M. Szczawiński, *Rafał Wojacek, który był*, Katowice 1999, s. 71.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 72.

język konstytuowany, wzmacnia swoją tekstowość dzięki temu właśnie, że mówi do niego ojciec, oddając w zamian to, co ojcu najdroższe, bo potwierdzające jego obecność – krew, ale co tkwi w nim samym. Problem właśnie w tym, że składowe tej wymiany nie równoważą się. Synchronizacja nie jest możliwa dlatego właśnie, że ciało (żywe ciało) wyprzedza język/słowo. Ciało jest nieprzekładalne (niewymienialne) na język. Stąd wieńczące tekst przesunięcie i jedyna w tym przypadku odpowiedź:

Czy odpowiada to ojcu  
Ojciec nie odpowiada

Umarł

Jeśli możliwe jest, w co zarówno podmiot, jak i ojciec wierzą, sprzężenie słowa z ciałem w takim stopniu, że w niemal eucharystycznym wymiarze wymiana krwi na słowo przemienia się w słowo–krew (symboliczne pisanie krwią), jeśli możliwe jest zapisanie dokonywanego aktu (zabójstwa), to w równym stopniu niemożliwe będzie uzyskanie takiej sprawności, doskonałości języka, która uchwytnym uczyniłaby moment śmierci ojca. Zauważmy, że w miejscu ostatniej gry językowej Wojaczka (użycie słowa „odpowiada” w dwojakim kontekście) następuje zwrot, pęknięcie, które tym silniej na nas oddziałuje, im większe mamy wycucie dystansu tkwiącego w dokonanym zabiegu. Podmiot pochłonięty, oslepiiony trwającą „transakcją”, z założenia korzystną dla obu stron, w trakcie *p r z e d w c z e s n e g o* wypowiedzania pytania: „Czy odpowiada to ojcu” przegapia sam moment zgonu. Odwróciwszy się w stronę ojcowskiej twarzy (tylko tam ujrzeć może oznaki śmierci), zmuszony jest wypowiedzieć jedynie *s p ó ź n i o n e* „Umarł”. Jest to największa luka, wyrwa, konieczna elipsa tego wiersza, usytuowana pomiędzy słowem „odpowiada” a słowem „odpowiada”. W słowie „Umarł” otwiera się najpełniej głębia nieobecności. Gdyby tylko dostrzegł... Gdyby odwrócił się we właściwym momencie... i dostrzegł... Pojawia się milczenie i przenosi nas w rzeczywiste, Norwidowskie milczenie „Ja”, bowiem jedynie ono „potrafi nazwać prawdziwie” [*Róża*, WZ, 276] poezję, co w nieuchwytnym błysku nadaje imię i ciało.

## Dopowiedź

Ojciec pozwolił się zabić. Teraz krygowała się przed nim siostra ubrana tylko w *z a k r w a w i o n y r ę c z n i k*, który był o wiele za mały, by mogła na raz zakryć nim to, co koniecznie

chciała osłonić. Wobec tego błyskawicznie odmieniała pozycje poruszając wszystkimi ośmioma odnóżami wysnuwała z siebie nitkę i zwieszała się nad nim odsłaniając całą wspaniałość swego podbrzusza<sup>25</sup>.

Kobieta-pająk (czyżby ta sama, która pojawia się w *Drugiej pewnej sytuacji*, pisanej jeszcze we wrześniu 1965 roku? „Ten pająk tu chodzi”<sup>26</sup> – mówi podmiot) to efekt transformacji podmiotu, czarna wdowa zwiastująca śmierć, symbolizująca początek nowego poetyckiego „sezonu”, a wraz z nim projektowania nowego ciała, skrupulatnie plecionego z języka. Ale czy rącznik, którym jest owinięta, to *jeszcze* ten umazany krwią ojca, czy może *już* tampon zdolny tamować krew menstruacyjną? Rodzi się tajemnica, i to, jak pisze poeta w liryku *Wielkanoc*:

Tajemnica w twoim kroczu  
Bolesna krew od księżycy  
Tampon<sup>27</sup>

Oto w innym miejscu autor *Innej bajki* skreśla słowa, które implikują pewne zamknięcie. *Widzenie* to liryk, w którym podmiot utrzymuje na wstępie „retoryczny ton” *Sezonu* (wiersza):

Zimno  
Ja przy piecu  
  
Odwiedzam pewną instytucję publiczną  
Zasiadam na kolanach młodej pani  
i obojętnie stwierdzam  
że to mój ojciec  
Delikatnie wprowadzam nóż w serce  
Budzę się z nożem w zaciśniętej dłoni<sup>28</sup>

[WZ, 318]

W nieokreślonej bliżej przestrzeni dokonuje się przemiana, która przebiega w odwrotnym kierunku. Dziwne przenieście kobiety w ojca z towarzyszącym mu, wszechobecnym przecież, Kafkowskim motywem noża rażonego w serce<sup>29</sup>. Znajdujemy

<sup>25</sup> R. Wojacek, *Pornografia w siedmiu klatkach*, w: idem, *Utwory zebrane*, s. 54–55. Podkreślenia – G.P.

<sup>26</sup> Myślę tu o wierszu zamieszczonym w rękopisie oznaczonym sygnaturą: 18285/II Rafał Wojacek: Wiersze 1965–1966. Sezon. 22 V [19]66, znajdującym się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu.

<sup>27</sup> Wiersz *Wielkanoc* zamieszczony w rękopisie oznaczonym sygnaturą: 18285/II Rafał Wojacek: Wiersze 1965–1966. Sezon. 22 V [19]66.

<sup>28</sup> Podkreślenie – G.P.

<sup>29</sup> Odnajdujemy go również w niepublikowanym wierszu *Elegia*, innym niż

się w obszarze między - t e k s t u , gdzie nie wiemy do końca, z której strony jesteśmy, czy *jeszcze* pod znakiem martwego ciała autora stanowiącego pożywkę dla słowa, czy może *już* w domenie stwarzanego, tkanego ciała kobiety, czy *jeszcze* po stronie bezimiennego ojca, czy *już* w granicach żeńskości, której należy nadać nowe imię, czy *jeszcze* w „tekstowym świecie” martwego autora, czy *już* w cielesnej sferze śnionej kobiety? A może i w jednym, i w drugim?<sup>30</sup> Kontaminację par można by tworzyć w nieskończoność. Czy jednak rzecz na tym polega, aby tutaj i przedtem, i w każdym innym miejscu cokolwiek rozstrzygać?

GRZEGORZ PERTEK

### Rafał Wojaczek's "Wyrok" as the limit of capabilities of the subject

The present article attempts to interpret the poem *Wyrok* [The Verdict] written by Rafał Wojaczek. The author tries to reveal the rules of the game in the play with psychoanalysis that are set in motion in the poem by the introduction of the Freudian signature to the text. Citing the Oedipus complex as one of the “representative” mechanisms for the development of the phenomenon of unawareness, he proceeds to prove that the theory of psychoanalysis as the interpretative context can function on the principle of the paradox, i.e. the stronger the denial of it within the subject, the more important it becomes for the understanding of the work. In this way, Wojaczek, by making the poem heretically sealed, opens it up to interpretation and, eventually, implies that its sense goes beyond any explanation (negation of psychoanalysis as an interpretative method). This last statement makes the basis for a formulation of further assumptions on the psychical structure of the subject (conscious unawareness and unconscious awareness), as well as the relations between the author, the subject and the lyrical protagonist where the author, after exceeding the limits of the poem, splits himself into two instances: textual representation (that of the father) and the lyrical “I” that is the irrevocable verdict condemning the poet to mak-

---

ten zamieszczony w *Wierszach zebranych*: „ten nagi brzuch widziany / z nieprzewidzianej wcześniej perspektywy / wyglądał jak okrągły świeży chleb // dlatego / nie raził ten nóż / w nim utkwiony”. Rękopis: 18285/II Rafał Wojaczek: Wiersze 1965–1966. Sezon. 22 V [19]66. Fragmentom tym odpowiadają słowa z *Dzienników* Franza Kafki: „Dziś rano po raz pierwszy od dawna znowu radość z powodu wyobrażenia noża obracanego w mym sercu” (F. Kafka, *Dzienniki* 1910–1923, przeł. Jan Werter, t. 2, Londyn 1993, s. 137).

<sup>30</sup> Wiersz *Widzenie* można przecież odczytywać jako „jednocześnie”, syntezę mitu Edypa. Gdy wcześniej podwójne przekroczenie zakazu kazirodztwa i zabójstwa rozegrało się w przestrzeni dwóch osobnych wierszy (*Mit rodzinny*, *Wyrok*), tak tutaj ten sam motyw zrealizowany został w obszarze jednego liryku.

ing them fit into language and grammar. An attempt, then, at salvation and a coupling of the body (blood) with the lingering word turns out, however, to be deadly, a carrying out of the verdict.

**Key words:** Rafał Wojacek, Freud, psychoanalysis, Oedipus complex, unawareness, author, interpretation.

**Grzegorz Pertek** – doktorant w Zakładzie Semiotyki Literatury IFP UAM. Zajmuje się poezją XX i XXI wieku. Przygotowuje rozprawę doktorską o transgresyjnej koncepcji podmiotu w poezji polskiej po 1945 roku. Publikował w „Przestrzeniach Teorii” i „Kresach”.  
e-mail: grzegorz.pertek@gmail.com



