

**JERZY FRAN CZAK**  
Uniwersytet Jagielloński\*

 <https://orcid.org/0000-0001-8789-7241>



## Latentna katastrofa epoki atomu

### A Latent Disaster of the Atomic Age

#### Abstract

This article puts forward a comparative approach between the works of Tadeusz Różewicz and Inger Christensen in the context of the diagnosis of nuclear criticism. Briefly reconstructed variants of philosophical reflection are included in the conceptual framework created by Hans Ulrich Gumbrecht. The intention here is to capture the latent catastrophe, virtually existing, yet actually experienced. The historic novelty of the threat of collective suicide to the human species has turned into a specter that haunts all areas of our activity. Total nuclear war, according to Jacques Derrida, exists as a textual phenomenon, a “fairy tale.” It is so confused with reality that the pure reality of the atomic age cannot be distilled. Other philosophers write about the organized “system of disintegration” (Elsa Morante), about the system of deterrence, about the hyper-reality and simulacrality (Jean Baudrillard), about the “supraliminal” phenomenon that shapes perception and thinking (Günther Anders). This non-event provokes a permanent crisis for all institutions, problematizes notion of temporality, rules of rationality and subjective identity. *Spider-Web Shield* and *Alphabet* are seen here as artistic expressions of this experience... Różewicz creates a hybrid work and uses the collage technique. Ingersen, on the other hand, uses a formal rigor (abecedarium or alphabet book, alliteration) and a mathematical formula (Fibonacci sequence). They are both looking for an adequate form for a unique and elusive experience that determined the specific *Stimmung* (to add Gumbrecht’s terminology) of the post-war era.

\* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki  
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków  
e-mail: [jerzy.franczak@uj.edu.pl](mailto:jerzy.franczak@uj.edu.pl)

Koniec drugiej wojny światowej zbiegł się w czasie z początkiem ery atomowej. Ta ostatnia zaczęła się oczywiście 6 sierpnia 1945 roku, w dniu ataku nuklearnego na Hiroszimę, niemniej potrzeba było czasu, by ujawnił się jej podstawowy schemat, obowiązujący przez kolejne dekady: dwa lata później rozpoczęła się zimna wojna, a w 1949 roku ZSRR wstąpiło do klubu atomowego, co uruchomiło wyścig zbrojeń. Od tej pory globalna sytuacja geopolityczna była zdeterminowana przez ów falujący antagonizm, którego parametry podlegały modyfikacjom wraz z przemianami technologii i strategii militarnych.

Horizont myślowy epoki atomu ukształtował się pod wpływem zdarzenia bez precedensu: homo sapiens odkrył własną śmiertelność. Oznacza to, że jednym z prawdopodobnych wariantów nieodległej przyszłości stał się całkiem dosłownie rozumiany kres gatunkowego trwania. Co więcej, „być albo nie być” ludzkości pozostawało zależne od nieprzewidywalnych czynników — relacji między supermocarstwami, temperamentu przywódców, ludzkiego błędu, przypadku. Późnonowoczesne społeczeństwo ryzyka, by przypomnieć termin Ulricha Becka, znalazło się we „władzy niebezpieczeństwa, która znosi wszelkie strefy ochronne i zróżnicowania nowoczesności” (Beck 2004: 11).

Historyczne *novum*, jakim była groźba gatunkowego samobójstwa, przekształciło się w rodzaj widma nawiedzającego wszystkie domeny ludzkiej aktywności. Ten spektralny fenomen wymykał się nazwaniu i zmuszał do poszukiwania wyrazu. W sferze publicznej rozwijały się prawne, polityczne i medialne dyskursy, które próbowały zagospodarować domenę niepewności — techniki osławiania katastrofy rozciągały się od racjonalnych dyskursów powstrzymywania i „równowagi strachu” po rozległe metaforyzacje, alegoryzacje i mitologizacje (Seed 2003). Potrzeba konkretyzacji lęku prowadziła albo w stronę historycznej traumy Hiroszimy i Nagasaki (która dochodziła do głosu w świadectwach *hibakusha* — „osób dotkniętych eksplozją”), albo w kierunku postapokaliptycznych fantazji z gatunku *nuclear holocaust* (budujących specyficzną „teologię bomby atomowej”; Nijakowski 2019: 106–146). Wolność artystyczna manifestowała się w utworach o charakterze interwencyjnym lub politycznym, takich jak legendarny wiersz *Bomb* Gregory’ego Corso czy *Ameryka* Ginsberga (ze słynną frazą *Go fuck yourself with your atom bomb*<sup>1</sup>). W żaden sposób jednak nie osłabiało to „panowania atomu”; potencjalność zagłady przekształcała społeczne imaginaria i aksjologie w sposób przemożny i niedostrzegalny.

<sup>1</sup> Antologii utworów epoki nuklearnej zestawiają utwory o bardzo różnym charakterze; ich tonacja waha się pomiędzy upamiętnieniem, lamentacją, interwencją a humanistycznym manifestem i wezwaniem do pokoju. Zob. *Atomic Ghost* (1995).

### Warianty krytyki nuklearnej

W odczycie z 1965 roku Elsa Morante powiada, że jej współcześni wypierają właściwe znaczenie słowa „atomowy”, które niesie ze sobą „decydujący kryzys ludzkiego świata” (Morante 2019: 6–7). Arsenale nuklearne należy powiązać nie tyle z możliwym końcem, ile z dewastacjami aktualizującymi się w teraźniejszości; bomby „nie niosą groźby przyszłego unicestwienia, lecz są koniecznym objawem katastrofy, która już dziś dokonuje się w świadomości” (Morante 2019: 10). Katastrofa przybiera postać entropicznego procesu obejmującego wszystkie dziedziny życia, wspieranego i legitymizowanego na rozlicznych polach instytucjonalnych w ten sposób, że powstaje zorganizowany „system dezintegracji” (Morante 2019: 18). To intuicja dzielona przez wielu filozofów drugiej połowy XX wieku, którzy rozwijają „krytykę nuklearną”. Bodaj najdobitniej rzecz ujmuje Jean Baudrillard, który przedstawia system nuklearny jako apoteozę symulacji. System odstraszenia, którego zewnętrznym przejawem pozostaje równowaga strachu, przenika zdaniem francuskiego myśliciela do najgłębszej istoty życia:

To nie bezpośrednie zagrożenie atomowym zniszczeniem paraliżuje nasze życie, to w wyniku działania zasady odstraszenia zachodzi ono bielmem. Zasada odstraszenia jest wynikiem faktu, że nawet sama możliwość rzeczywistego wybuchu atomowego zostaje wykluczona — wykluczona już z gry jako możliwość zaistnienia w systemie znaków. [...] Odstraszanie jest zerową bądź implozywną przemocą systemów metastabilnych bądź znajdujących się w stadium regresji. (Baudrillard 2005b: 46)

Pretekstowo traktowane ryzyko spełnia dwojaką funkcję. Po pierwsze, uzasadnia instalowanie i umacnianie systemów kontroli, służy jako legitymizacja rozrastającego się uniwersum nadzoru i kary. Po drugie, wywołuje wzrost poziomu odpowiedzialności, samokontroli i cenzury, a w efekcie utracą wszelką celowość gier politycznych, pozostawiając miejsce jedynie dla symulowanych konfliktów. Określeniem najlepiej oddającym charakter tego procesu wydaje się „implozja” (Baudrillard 2005b: 55) — w grę wchodzi bowiem zjawisko podobne do eksplozji (ze względu na gwałtowny rozpad), jak i będące jej odwrotnością (ze względu na kierunek wybuchu). To nagłe zapadanie się różnych obszarów rzeczywistości ludzkiej pozwala się opisać jako zdarzenie modelowe dla epoki powojennej. Jakub Momro widzi w nim „gwałtowną kompresję historii i podstawowych form egzystencji”, stanowiącą „faktyczną metamorfozę, za którą niknie świat przeżywany i doznawany, a zatem to radykalna znikliwość tego, co tradycja myślenia o człowieku nazywała *Lebensweltem*” (Momro 2020: 47). Wymazywanie „świata przeżywanego”, któremu fenomenologicznie zorientowana refleksja przypisywała istotne funkcje kontrolne i ochronne (reprodukcja kulturowa, integracja społeczna, socjalizacja), to rodzaj spełniającej się, choć niedostrzegalnej katastrofy. Po usunięciu owej „zapomnianej podstawy”, na której miała wspierać się systematyka naukowa (Husserl 1999: 53), dokumentnie zanika spontaniczne, nie teoretyczne doświadczenie rzeczywistości, a jednostki wydane zostają na pastwę atomizujących mocy światopoglądu scjentystycznego.

Inaczej ów widmowy charakter nuklearnej katastrofy ujął Jacques Derrida w eseju z 1984 roku *Nie, apokalipso, nie teraz!* Filozof przedstawia totalną wojnę atomową jako fenomen tekstualny, to znaczy taki, który nigdy nie zaistniał w formie wydarzenia:

Detonacja amerykańskich bomb w 1945 roku zakończyła klasyczną, konwencjonalną wojnę, lecz nie spowodowała ona wojny atomowej. Przerazająca wizja konfliktu nuklearnego może być tylko znaczącym odnośnikiem (*signified referent*), nigdy odnośnikiem realnym (*real referent*) — terażniejszym czy przeszłym — dyskursu lub tekstu. (Derrida 2017: 145)

Całkowita zagłada istnieje jedynie w postaci fantazji i zmyślenia, co nie znaczy bynajmniej, że pozostaje czymś nierzeczywistym. Miesza się ona z rzeczywistością do tego stopnia, że nie da się wydestylować czystej, nieskażonej ową fabulacją realności epoki atomu:

To właśnie ta wojna (czy mówiąc inaczej ta bajka) wprawia w ruch ów bajeczny wysiłek wojenny, tę beznadziejną kapitalizację wyszukanego uzbrojenia, wyścig w poszukiwaniu prędkości, szalone przyspieszenie, które za pomocą techno-nauki, za pomocą całej techno-naukowej wynalazczości, która motywuje, strukturyzuje nie tylko armię, dyplomację, politykę, lecz i całość ludzkiego *socius* dzisiaj, wszystko to, co nazywa się starymi słowami: kultura, cywilizacja, *Bildung*, *scholé*, *paideia*. *Realność*, powiedzmy, wszechobejmująca instytucja wieku atomu jest konstruowana przez tę bajkę na bazie wydarzenia, które nigdy nie miało miejsca. (Derrida 2017: 147)

Natrafiamy tutaj na kluczowy paradoks: zagłada nuklearna jest przedmiotem zmyślenia, ma czysto dyskursywny charakter. Ale to niebyłe wydarzenie — które istnieje w czystej projekcji — nie przynależy bynajmniej do przyszłości, lecz strukturyzuje nasze „teraz”. Równocześnie posiada ono antyapokaliptyczną naturę, gdyż nie wiąże się z obietnicą ujawnienia prawdy i zaprowadzenia moralnego ładu („nie ma prawdy, nie ma apokalipsy”, Derrida 2017: 149). W ten sposób zaciera się rozróżnienie na mniemanie i wiedzę, na wiarę i naukę, umacnia natomiast poczucie nierzeczywistości.

Morante prowadzi swój wywód ku apologii literatury, będącej wrogiem entropii, gdyż jej funkcja pozwala się zdefiniować jedynie w świetle nadrzędnego celu: „powstrzymywać rozpad ludzkich świadomości, dokonujący się w ich codziennym, wyczerpującym i alienującym zużywaniu się w świecie, stale im przywracać — pośród nierzeczywistego, fragmentarycznego i zwyczajnego chaosu bodźców zewnętrznych — integralność rzeczywistości lub, jednym słowem, rzeczywistość” (Morante 2019: 12). Poeta powołany jest do tego, aby odzyskiwać integralność świata przeżywanego, a tym samym przeciwstawiać się „zorganizowanemu systemowi nierzeczywistości” epoki atomu (Morante 2019: 24). Baudrillard nie lokuje w sztuce i literaturze żadnych nadziei; walcząc o widzialność w symulakrycznym porządku świata, włączają się one w „antyteatr komunikacji”, redukują do autoreklamy — „triumfu powierzchownej formy”, „zerowego stopnia sensu” (Baudrillard 2005b: 30–31). W erze triumfującej symulacji sztuka wkracza w stadium żalu i resentymentu, parodii i palinodii, a jej uprządkowanie podtrzymuje jedynie spiszek krytyków, dziennikarzy i wydawców, umiejętnie podsycających „komercyjny obłąd” (Baudrillard 2005a). Stanowisko Derridy jest w tej materii bardziej złożone. Antycypowanie wojny atomowej „sprowadza ludzkość [...] do jej kondycji retorycznej” (Derrida 2017: 151). Literaturze przywrócone zostaje centralne miejsce, gdyż stanowi ona modelową domenę ustrukturyzowaną przez fikcjonalność, „wytwarzającą i żywiącą własny odnośnik” — jest absolutnym *epoché* wiedzy, operuje wewnątrz „horyzontu własnej samozniszczalności bez apokalipsy” (Derrida 2017: 166).

Te pobieżnie omówione warianty krytyki nuklearnej — humanistyczny, postmodernistyczny (nihilistyczny<sup>2</sup>) oraz dekonstrukcjonistyczny — mają różne punkty dościa, jeśli idzie o sytuowanie literatury w pejzażu ludzkiej *praxis*: podtrzymują jej tradycyjne zobowiązania, negują jej rolę albo przemieszczają ją i ponownie umiejscawiają w przemodelowanym pejzażu epoki atomu. Równocześnie łatwo wskazać coś, co pozostaje im wspólne, a mianowicie głęboką niepokój, związany z poczuciem nierzeczywistości (symulakryczności,

<sup>2</sup> W tej mierze, w jakiej filozofia Baudrillarda sama mieni się nihilistyczną, czyli pogodzoną ze śmiertelnością sensu i znikaniem rzeczywistości. Zob. manifest *O nihilizmie* (Baudrillard 2005b: 189–196).

widmowości) generowanym przez zagrożenie gatunkową samozagładą. To formujące nie-zdarzenie, będące projekcją, fabulacją, „bajką”, wprawia w stan permanentnego kryzysu wszystkie instytucje, redefiniuje czasowość i wpisana w nią teleologię działań, rozmywa reguły racjonalności i podważa tożsamość podmiotu. Nazywam je katastrofą latentną w tym sensie, w jakim pojęcia tego używa Hans Ulrich Gumbrecht: „w stanie latencji — pisze niemiecki myśliciel — czujemy, że nieuchwytnie i niedotykalne c o ś (lub k t o ś) jest z nami — i że owo c o ś (bądź k t o ś) posiada materialny wymiar, to znaczy: zajmuje przestrzeń” (Gumbrecht 2015: 44).

Właśnie tej materializacji wirtualnego, do której dochodzi w dojmującym klimacie zagrożenia, dotyczą dwa utwory, którym chciałbym się przyjrzeć. Dzieli je wiele — zostały stworzone w różnych językach, pochodzą z różnych okresów zimnej wojny<sup>3</sup>, prezentują odmienne poetyki — a jednak oba doskonale oddają *Stimmung* powojennego świata.

### Rozpadanie

Tadeusz Różewicz ma w swoim dorobku wiersze tematyzujące Hiroszimę oraz wojnę nuklearną (*Ołowiany żołnierz*, *Światłocień*, *Słabnie poeta*), również w jego dramatach natrafic można na szereg dosłownych i aluzyjnych odniesień do epoki atomu. Jednak najciekawszym tekstem, w którym problematyka ta dochodzi do głosu, pozostaje *Tarcza z pajęczyny* — utwór napisany w roku 1963, włączony do drugiej edycji *Przerwanego egzaminu* (1965), a przedrukowany w tomie, któremu udzielił tytułu (1980). To utwór hybrydyczny, w skład którego wchodzi notatki z podróży, wspomnienia i reminiscencje, obserwacje i refleksje, a także wiersze (co uznawane bywa za zapowiedź techniki recyklingowej). W nim właśnie, jak dowodził niegdyś Kazimierz Wyka, „genologiczna heterogeniczność i zamiennikowy charakter jego [Różewicza] pisarstwa najdobitniej doszły do głosu” (Wyka 1975: 69).

Główny temat podany zostaje na początku w formie namysłu nad kondycją człowieka XX wieku, określaną przez wymuszoną mobilność, zagubienie w wielości doznań i komunikatów, utratę substancjalnych właściwości. Obraz zdeintegrowanego podmiotu podporządkowany zostaje diagnozie cywilizacyjnej:

Człowiek współczesny jest ruchomy i otwarty. Otwarty przez innych. [...] Człowiek współczesny jest równoczesny. [...] Współczesny słucha równocześnie głosu żony matki kochanki przyjaciela arcybiskupa poety premiera myśli o kolacji kryzysie cywilizacji o bombie wodorowej zagładzie ustach Marii Schell piersiach Loren świecie który przeżyje wojnę termojądrową sprawa populacji będzie wyglądała nie tak jak ją chcą przedstawić przywódcy chiński zginie powiedzmy połowa ludzi. (Różewicz 1990: 244)

Nie wystarczy moim zdaniem stwierdzić, że doświadczenie rozchwiania podmiotu wynika z ruchomości i niepewności „sfery postaw ludzkich, osobowości i ocen” (Wyka 1975: 71). Różewicz nie przyjmuje poży zatrokanego humanisty i moralisty, który biadałby nad

<sup>3</sup> Utwory Różewicza i Christensen powstały odpowiednio w 1963 oraz 1981 roku, a więc w różnych momentach zimnej wojny, niemniej obydwa, co niezwykle istotne, wpisują się w pejzaż myślowy i artystyczny po tzw. kryzysie kubańskim a przed Czarnobylem. W okresie tym świadomość katastrofy była stale stymulowana przez próby nuklearne i rokowania zwane „pokojujowymi”, niemniej dopiero awaria elektrowni atomowej stanowiła moment przełomowy – moment ujawnienia się latentnego zagrożenia (traumatyczne „doświadczenie Apokalipsy”), a równocześnie zapowiedzi końca pewnej epoki (w tym sensie, w jakim przynosiła „radioaktywny haust wolności” dla narodów bloku wschodniego; Hundorowa 2014; Zabużko 2017).

„ogólną przemiennością określić i wcielić”, tęsknił za stabilizacją i „dążył do wartości”. Dokonuje natomiast precyzyjnego rozpoznania klimatu epoki, stojącego za rozproszeniem i depersonalizacją. Powyższy fragment — jeden z powracających w tekście pozbawionych interpunkcji zapisów prozatorskich — przedstawia proces osobowej konstytucji i destytucji. Symultaniczny, zmasowany przekaz informacyjny bezustannie formuje i deformuje pozbawiony granic i esencjalnych cech podmiot. Podobnie kształtuje się szybki, wieloraki tok spostrzeżeń i refleksji, ulepiony z gotowców i klisz. Człowiek współczesny jest zatem w tym sensie „równoczesny”, że zostaje wydany na pastwę wywłaszczających żywiołów zestandaryzowanej mowy i zuniformizowanej myśli. Podobnie kształtuje się szybki, wieloraki tok spostrzeżeń i refleksji, ulepiony z gotowców i klisz. Człowiek współczesny jest zatem w tym sensie „równoczesny”, że zostaje wydany na pastwę wywłaszczających żywiołów zestandaryzowanej mowy i zuniformizowanej myśli. Nie przypadkiem z przeplotów „szumu informacyjnego” i strumienia świadomości raz za razem na powierzchnię wysłowienia wybija się temat atomowej zagłady: to znaczący odnośnik, co rusz ujawniający się jako podstawowy skandal zimnowojennej rzeczywistości. Przyjmuje on paradoksalną postać omnipotencji stającej się niemocą; jak to ujął Günther Anders, „staliśmy się wszechmocni *modo negativo*; wszakże to, że w jednej chwili możemy zostać unicestwieni, oznacza również: od tego dnia jesteśmy całkiem bezsilni. [...] Nasza *differentia specifica*: możliwość naszego samozniszczenia nigdy nie może się skończyć — chyba że przez sam koniec wszystkiego” (cyt. za: Mościcki 2020: 28).

Różewicz odsyła *explicite* do źródeł inspiracji — do książek będących obiektami ułamkowych cytowań i parafraz, ale też stanowiących oś krystalizacyjną problematyki utworu. Są to *No more Hiroshima*, czyli korespondencja Claude Eatherley’ego (majora sił powietrznych USA, który dał sygnał do nalotu atomowego na Hiroszimę, a po wojnie trafił do szpitala psychiatrycznego) oraz pacyfistyczne rozważania Bertranda Russella (*Has man a future?*) i Alberta Einsteina (*Mein Weltbild*). Powraca również cytowany powyżej Anders — fraza jego autorstwa funkcjonuje jako zwornik refleksji o niepochwytności atomowej zagłady:

Przed dwoma miesiącami podpisano w Moskwie układ o zakazie doświadczeń jądrowych słuchałem głosu McNamarry mówił że mają 50 tysięcy bomb atomowych i wodorowych mówił że mają kilkadziesiąt tysięcy bomb wodorowych i atomowych że mają tysiąc Polarisów na łodziach podwodnych i wyrzutniach podziemnych Ta rzecz mówi Günther Anders wymyka się nie tylko naszej wyobraźni naszemu uczuciu naszej odpowiedzialności ale nawet naszemu myśleniu. (Różewicz 1990: 245–246)

Nie chodzi tylko, jak widać powyżej, o pradawną topikę wyrażania niewyraźnego (a będącego obiektem poznania, myślenia, doświadczenia albo odczucia). Mamy do czynienia z katastrofą, przed którą kapitulują wszystkie władze zmysłowe i poznawcze, a z którą zarazem nie sposób się nie konfrontować. O ile kontakt z *ineffabilis* prowokował poszukiwanie brakującego słowa — adekwatnego wyrazu lub metafory uruchamiającej epifaniczny wgląd w istotę rzeczy — o tyle w tym przypadku mamy zupełnie inną sytuację: każde zdanie pomnaża jedynie nadmiar znakowych referencji, tworzących osobne uniwersum symboliczne, równocześnie zwiększa niepochwytność latentnej katastrofy i jej uporczywą obecność.

Na Haiti spokój  
W poszukiwaniu 11 ton skradzionych banknotów  
Scotland Yard przeszukuje wszystkie lotniska  
16-letni morderca



Drzewo z okresu permu rośnie w Łodzi  
 Samoloty Luftwaffe nad Austrią  
 Arsenaly jądrowe przestaną być tajemnicą

(Różewicz 1990: 263)

Tego rodzaju kolażowe fragmenty zaświadczać o permanentnej niejawnej obecności katastrofy: niezrealizowanej zagłady, niemożliwej do skonceptualizowania, a równocześnie istniejącej jedynie w słowach i obrazach. Zagadywanie niepokoju nie daje pożądanego efektu — podobnie jak wypieranie doświadczenia wojennego, będące warunkiem możliwości powrotu do normalnego bytowania, nie usuwa owej wirtualnej resztki, która zaburza relacje słów i rzeczy (Uniłowski 2014: 283).

*Tarcza z pajęczyny* jest dziełem równoległym wobec *Spadania* — słynnego poematu napisanego w tym samym 1963 roku. Tam Nietzscheański intertekst uruchamia rozważania nad „śmiercią Boga”, tutaj natomiast interteksty dotyczące wojny atomowej służą problematyzacji procesów rozpadu podmiotu i zapadania się (implozji) świata znaczeń.

Rozpadanie. Jestem taki senny.  
 Wiem że mam obowiązek to wszystko połączyć  
 ale nie wiem w jakim celu. A może nie trzeba  
 łączyć tylko dzielić a może nie trzeba dzielić  
 tylko opowiadać.

(Różewicz 1990: 263)

Synteza okazuje się niemożliwa, ale zdolności analityczne również podlegają podważeniu. Pozostaje jedynie relacjonowanie, ciągle opowiadanie o dziwnym *Stimmung* towarzyszącym latentnej katastrofie. Ale niemoc dotyka również zdolności opowiadania, obezwładnia moce twórcze. Dzieło wchodzi w tryb istnienia *modo negativo* („Nie napiszę tego poematu”; Różewicz 1990: 248); przybierając konkretny kształt słowny, pozostaje swoim własnym zaprzeczeniem. Pojawia się też charakterystyczne — analogiczne wobec paradoksu opisanego przez Andersa — poczucie bezsily towarzyszące ogromowi możliwości:

Możliwości  
 mogą wstać  
 iść przed siebie  
 zostawić wszystko  
 za sobą  
 mogą jechać długo pociągami  
 wysiąść nocą  
 na innej stacji  
 mogą zmieniać nazwy  
 miast  
 mogą jeszcze



mogę  
 ale siedzę przy stole  
 przeglądam jadłospis  
 na serwetce próbuję napisać  
 tamten wiersz

(Różewicz 1990: 271–272)

Słabnięcie języka poetyckiego, diagnozowane i inscenizowane przez Różewicza, wiązane było zwykle z kryzysowym pojmowaniem kultury i z powojenną „katastrofą semiotyczną” (Kunz 2005: 95), ale niektórzy badacze łączyli je z epoką atomową (Zawadzki 2014: 181). To możliwość zagłady ludzkości wytrąca poecie pióro z ręki, na równi z proliferacją dyskursów, które zakrywają latentną katastrofę gęstym tekstowym sukniem, czyniąc ją niedostępną dla poety. Różewicz celebrytuje ideę wiersza jako gestu etycznego, przedstawiając go jako zarazem konieczny i niemożliwy do wykonania, ale konsekwentnie postępuje w ten sposób, by zaprzeczyć wzniosłemu powołaniu poety. Znakiem tego pozostaje daleko posunięta prozaizacja języka i nieczystość gatunkowa wypowiedzi. Samo nasilanie się techniki kolażowej skutkuje zrównaniem różnych rejestrów językowych, wytracaniem swoistości mowy poetyckiej (Bukowiecka 2017: 167), a w punkcie dojścia — unicestwieniem wszelkiej oryginalnej wypowiedzi poprzez wtopienie jej w wielorodny i nadmiarowy tekst.

Podobnemu procesowi — zwielokrotnieniu i utracie swoistości — podlega podmiot. Uchwytany dla samego siebie jedynie za pośrednictwem alienujących dyskursów, staje się wewnętrznie sprzeczny, wieloraki, a wreszcie osuwa się w niewyraźność. Tak rozumieć można pointę utworu, zawierającą czytelne odwołanie do *Narcyza* Caravaggia oraz wywiedzioną z niego ogólną refleksję:

samotność odcięcie od świata  
 ograniczenie się do swego odbicia  
 przecucie współczesnego  
 człowieka

(Różewicz 1990: 272)

To znamienne, że poetycka ekfrazja nie przedstawia samego Narcyza, a jedynie jego odbicie (Szcukowski 2015: 150). Otrzymujemy opis reprezentacji bez przedstawianego — obraz, który utracił związek z rzeczywistością i stał się, jak to określił Baudrillard (2005b: 12), „czystym symulakrem samego siebie”. Na tym stadium rozwoju nierzeczywistości (czy też porządku symulacji) niemożność identyfikacji z odbiciem nie wynika wcale z tego, że wizerunek jest nieadekwatny; pozostaje ona pochodną faktu, iż sam pierwowzór pozostaje bliżej nieokreślony, że stanowi go ruch i możliwość gwałtownej przemiany. Odbicie twarzy usamodzielnia się i trwa, nie odsyłając do żadnych konkretnych rysów.

Tę podmiotową niepochwytność wynikającą ze zmienności można skojarzyć z ideą plastyczności, którą rozwija Catherine Malabou. „Każdy z nas — powiada filozofka w *Ontologii przypadłości* — pewnego dnia może stać się kimś innym, absolutnie innym; kimś, kto nie pojedna się nigdy z samym sobą” (2017: 9). Kształtująca psychikę destrukcja, nazywana

„władzą ontologicznego i egzystencjalnego plastiku, rozsadzającego subiektywność i tożsamość” (Malabou 2017: 14), nie pozwala się ująć przy pomocy tradycyjnych dyskursów metamorfozy, elastyczności czy giętkości<sup>4</sup>. Stanowi ona niezależny, niepodlegający kontroli potencjał podmiotowej dekompozycji i rekompozycji. Malabou stawia to samo pytanie, które zdaje się kształtować tekst Różewicza: „jak myśleć pustkę podmiotowości, wycofanie się jednostki, która staje się ontologicznym apatrydą, nieprzechodnym (bo nie jest innym dla kogoś), bez korelatu, bez dopełniacza, bez kraju przybycia. Nową osobą, której nowość nie wpisuje się wszakże w żadną temporalność” (Malabou 2017: 45). I choć w *Tarczy pajęczyny* pojawia się pytanie o warunki możliwości scalenia tego, co rozproszone, to ostatecznie ustępuje ono miejsca innemu pytaniu — o sposób istnienia rozpadu oraz o formę literacką zdolną oddać jego dynamikę. W pozornej niezborności tego utworu, w rodzajowej hybrydyczności i gatunkowym niezdefiniowaniu, w jukstapozycji heterogenicznych fragmentów i proliferacji cytatów dostrzegam właśnie próbę odpowiedzi na te pytania.

Reprezentacja bez reprezentowanego — to inne określenie latentnej katastrofy, która istnieje jedynie w rozproszonych przekazach. Nie znaczy to wcale, że łatwo osłabić jej oddziaływanie, po prostu przecząc jej istnieniu i mówiąc, że to jedynie „bajka”. Jak zwykle u Różewicza to, co podlega negacji, usamodzielnia się i przekształca w autonomiczną destrukcyjną siłę, czyli jak powiada Tomasz Kunz: „[...] zaczyna żyć innym — fantazmatycznym, widmowym, zaprzeczonym — istnieniem, nawiedzając świadomość w postaci rezydualnych, szczątkowych form, które stają się jednym z głównych źródeł dezintegracji podmiotu, naznaczonego nieusuwalnym wewnętrznym pęknięciem, piętnem negatywności” (Kunz 2019: 109).

Oderwane od pierwowzorów przedstawienia, samoistne i samozwrotne elementy dyskursu i ikonosfery składają się na tytułową tarczę z pajęczyny — tworzą symboliczną sieć, która zmienia się w pułapkę, miast stanowić zaporę przed rzeczywistym zagrożeniem. Interpretatorzy kojarzyli tę figurę z niemożnością bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości, ujrzenia jej „twarzą w twarz”. „Na twarzy — pisała Dorota Wojda (2007: 104) — będącej w opowiadaniu hipostazą autentycznego *ja*, znajduje się zasłona odgradzająca od transcendencji, ale przepuszczalna dla pozbawionych znaczenia ikon, obrazów, komunikatów”. Jeśli jednak przyjąć zaproponowaną tu perspektywę, nie sposób utrzymać hipotezy zewnątrz, ku któremu można by transcendować, gdyby tylko udało się wyjść poza symboliczną mediację. *Ja* nie wykracza poza ową sieć, doskonale nieprzepuszczalną, niczym pajęczyna, a domniemanie transcendencji zastąpione zostaje przez doświadczenie latencji. Podmiot nie może poszukiwać wolności poza tą pułapką, otwiera się na przepływ komunikatów i chaotycznych reminiscencji, wyzbywa się właściwości, ucieka od samego siebie, osiągając w końcu stadium plastyczności (będącej formą odmienności pod nieobecność wszelkiej transcendencji; Malabou 2017: 23–24).

Twierdzi się zwykle, że dzieło Różewicza podporządkowane jest swoistej traumatologii, dokonującej transpozycji urazów na zasady poetyki (Nycz 2001: 202), zbudowanej na niemożliwym do przepracowania (a zarazem natarczywie domagającym się go) doświadczeniu wojennym. Podobną funkcję, jak sądzę, pełni świadomość latentnej katastrofy. W realiach epoki atomu trudno mówić po prostu o „pokoju”; jak zauważa Günther Anders: „mówienie o *pokoju w naszych czasach* stało się czymś absurdalnym dlatego, że poza pokojem nie

<sup>4</sup> Plastyczność to zjawisko różne od klasycznej metamorfozy, która nie narusza substancjalnej tożsamości, przeciwstawne tak sztywności (niezmienności kształtu), jak elastyczności (zdolności do chwilowego odkształcania się) i giętkości (podatności na działanie sił zewnętrznych); odróżnia się od nich odpowiednio zmiennością, utratą źródła i aktywnością formy (Skalski 2017: 148–155).

może istnieć już postępujący dalej czas” (cyt. za: Mościcki 2020: 29). Permanentny konflikt, równocześnie wygaszany i podtrzymywany w postaci wyścigu zbrojeń i produkcji konfrontacyjnych dyskursów, sprawia, że świat trwa na krawędzi nieistnienia. Towarzyszy temu poczucie, że wspólną wszystkim nierzeczywistość przenika obecność zdarzenia wymykającego się wszystkim ludzkim miarom. Rozwijając ideę Andersa, Paweł Mościcki pisze:

W przeciwieństwie do zjawisk podprogowych zbyt drobnych, by mogły zostać zarejestrowane przez naszą percepcję, pamięć czy archiwa tworzące porządek historii, katastrofa nuklearna jest czymś, co jest wobec tych ludzkich ram zdecydowanie za duże, a do tego stanowi potencjalne wydarzenie, które może zakończyć ludzkie bytowanie na ziemi, podobnie jak zatrzeć wszelkie jego ślady. (Mościcki 2020: 31–32)

Można by zaryzykować tezę, iż Różewiczowski „niepokój” ma swoje źródło tyleż w trwaniu wojny i Zagłady jako fenomenów sytuujących się poniżej świadomości, racjonalnego dyskursu, a nawet mowy poetyckiej, co w odczuciu obecności wojny atomowej jako możliwości i jako zdarzenia „nadprogowego”, które należy do świata i zarazem przekracza go.

### (L)iterowanie

Podobny niepokój daje o sobie znać w dziele Inger Christensen — duńskiej poetki, powieściopisarki i eseistki, słynącej ze stosowania generatywnych konceptów podobnych „przymusom” (*constraints*) projektowanym przez eksperymentatorów z grupy OuLiPo<sup>5</sup>. Jednym z jej najslawniejszych dzieł pozostaje *Alfabeta* (1982; przekład na język polski autorstwa Bogusławy Sochańskiej opublikowano w 2018 roku<sup>6</sup>), poemat będący pieśnią pochwalną na cześć życia i przynoszący apokaliptyczną wizję jego zagłady.

Pierwsze strofy wprowadzają nas w charakterystyczną poetykę wyliczeń i powtórzeń:

1.  
antonówki istnieją, antonówki istnieją
2.  
borówki istnieją; i paprocie, paprocie  
i brom istnieją; i wodór, wodór
3.  
cykady istnieją; cykoria, chrom  
i cytrynowce; istnieją cykady;  
cykady, cedr, cyprysy, cerebellum

<sup>5</sup> O Christensen pisałem gdzieś indziej w trybie eseistycznym: Franczak 2018.

<sup>6</sup> W przekładzie tym, docenionym przez znawców (uhonorowanym Nagrodą Literacką Gdynia w kategorii przekładu w 2019 roku), tłumaczka zastosowała rygory opisane w tej części artykułu, kosztem wierności literze tekstu (zwłaszcza w enumeracjach podległych aliteracji), co objaśnia w *Posłowiu*: „Tłumacz stoi przed wyborem: albo przetłumaczyć znaczenia, ignorując podporządkowanie tekstu jednemu z dwóch obranych przez autorkę systemów, albo szukać kompromisu i zastąpić przynajmniej część rzeczowników innymi, dodać tu i ówdzie przymiotnik i imiesłów tak, by dała się jednak zauważyć tyrania tej litery, ale żeby zarazem nie zburzyć narracji i wiernie podążać za myślą autorki” (Christensen 2018: 94). Podejmuję się interpretacji *Alfabety*, w pełni świadom decyzji stojących za brzmieniem polskiego tekstu, a zarazem w przekonaniu, że wybory translato logiczne Sochańskiej pozwalają odnieść się do ogólnych, konceptualnych ram poematu.

4.

drozdy istnieją; drozdy, lalki, marzyciele  
 istnieją zbrodniarze, i gołębie, gołębie;  
 dżdże, dioksyna i dni; istnieją  
 dni; dni śmierć; i wiersze  
 istnieją; wiersze, dni, śmierć

(Christensen 2018: 5–8)

Napisany w większej części niemetrycznym białym wierszem poemat rozwija się w rytmie powracających fraz i obrazów, które zdają się realizować genezyjską formułę powoływania do życia przez nazywanie. Ale od razu w oczy rzuca się konstrukcyjny zamysł: tekst realizuje formę abecedariusza. Ta reguła wydaje się jednak stosunkowo słabym rygiorem. Owszem, każda część poematu zaczyna się od tej samej litery, ale części jest tylko czternaście (zatrzymujemy się na literze „N”). Wzmocnieniem tej zasady wydaje się nieregularne rozszerzenie akrostychu na strofy i wersy oraz rozmnożenie aliteracji.

W miarę lektury ujawnia się równoległy przymus dyktujący proporcje kolejnych części utworu. Otóż ich rozmiary rosną w tempie wyznaczanym przez ciąg Fibonacciego (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89...). Oznacza to, że rozpiętość wersowa każdej partii poematu równa się sumie dwóch poprzednich (wyjąwszy pierwszą oraz ostatnią, skróconą o połowę). Nie dość powiedzieć, że ta kombinatoryka działa w ukryciu, nie potęgując wcale wrażenia sztuczności; otóż przydaje ona tekstowi pozór bytu organicznego, przyrastającego według immanentnych prawideł, gdzie na każdym etapie, pomimo rosnącej komplikacji, potrafimy rozpoznać obecność poprzedniego stadium. Nie bez przyczyny ciąg opisany przez Leonarda z Pizy zwanego Fibonaccim uchodzi za sekretne zaklęcie Matki Natury. W odróżnieniu od ciągu arytmetycznego (2, 4, 6, 8...) czy geometrycznego (2, 4, 8, 16...) rozwija się zarazem skokowo i harmonijnie. Stosunek pomiędzy elementami ciągu nazywano złotą liczbą i oznaczano grecką literą  $\phi$  (*fi*), kojarzono go z ideą złotego podziału (łac. *sectio aurea*) czy boskiej proporcji (łac. *divina proportio*). Uważano go za abstrakcyjny schemat spiralnego wzoru wszechobecnego w przyrodzie, wpisanego w kształt liści, muszli skorupiaków, tornad, mgławic kosmicznych i galaktyk (Livio 2003). *Alfabet* okazuje się więc bytem paradoksalnym: to sztuczny twór znakowy, wykoncypowany podług z góry przyjętych założeń i właśnie przez to uczestniczący w porządku przyrody.

Edeniczny praobraz, konstruowany w pierwszych strofach i przywoływany aluzyjnie w całym utworze, ma za swój kontrpunkt wizje rozpadu i śmierci. Te ostatnie poczynają dominować, począwszy od części dziesiątej poematu:

bomba atomowa istnieje  
 Hiroszima, Nagasaki

Hiroszima szóstego  
 sierpnia 1945

Nagasaki dziewiątego  
sierpnia 1945

140 000 zabitych i  
rannych w Hiroszynie

60 000 zabitych i  
rannych w Nagasaki

liczby niezmiennie  
gdzieś w odległym

zwyczajnym lecie

(Christensen 2018: 21)

Zdarzenie otwierające epokę atomu trwa, zamknięte w „niezmiennych liczbach”, w postaci abstrakcyjnych danych — zbyt traumatyczne, by je puścić w zapomnienie i zbyt niesamowite, by się z nim oswoić. Pojawienie się tego poetyckiego sprawozdania zostaje przygotowane przez szereg aluzji i dwuznaczności. Przywoływane już w drugim passusie pierwiastki stanowią podstawowy budulec Wszechświata (wodór) i organizmów żywych na Ziemi (brom), ale skojarzenia wędrują nieuchronnie w stronę eksperymentów chemicznych i broni masowej zagłady. Wraz z rozkręcaniem się tekstowej spirali wizja zniszczenia ogromnieje, by kulminować w końcowych strofach, przynoszących obraz spustoszonej, napromieniowanej Ziemi, po której bląkają się ocalałe cudem ptaki oraz dzieci szukające schronienia w jaskiniach (Christensen 2018: 86). Można argumentować, że kontrastowe zestawienia sielanki oraz katastrofy ukazują jasną i mroczną stronę ludzkiej demiurgiczności (Pedersen 2020: 50). Z kolei matematyczna precyzja *Alfabetu* skłania do refleksji, że potencjalność samozniszczenia wpisana została w najbardziej elementarne zjawiska — wszystko zawiera w sobie własny koniec (Pape 1998: 260). Dałoby się z niej wyczytać również coś na kształt ponurej diagnozy i przepowiedni: znaleźliśmy się w dobie antropocenu, w której nie da się wrócić do początku, by zacząć raz jeszcze recytować świat, poczynając do pierwszej litery. Zgodnie ze wzrostem wykładniczym dwudziesty ósmy fragment podporządkowany ostatniej literze duńskiego alfabetu musiałby się składać z 832 040 wersów. Christensen zatrzymuje się przy „n”, na dodatek zamiast spodziewanych 610 wersów zapisuje jedynie 377. Zerwanie z obiema generującymi tekst regułami może oznaczać, że znajdujemy się w samym środku tego procesu, którego dynamika rozwoju, poddana nieubłaganym prawom liczbowym, nabiera tempa; wizje zniszczenia należałoby zatem odpowiednio spotęgować, by uzyskać obraz przyszłości, póki co — zupełnie wymykający się wyobrażeniu.

Bardziej jednak niż poszukiwanie czytelnego przesłania interesuje mnie sposób, w jaki Christensen wydobywa problematykę zagłady atomowej z historycznych ram, by połączyć ją z doświadczeniem latentnej katastrofy. Obraz nuklearnego koszmaru, utrwalony w publicznych dyskursach i społecznych imaginariach, staje się częścią potocznego doświadczenia. Jako taki okazuje się niemożliwy do wymazania z obserwowanego pejzażu:

niebo zalane światłem,  
światłem które od tamtego  
dnia przypomina  
ogień bomby atomowej  
odrobinę

(Christensen 2018: 21)

Kompleksowy „system nierzeczywistości”, o którym pisała Morante, daje o sobie znać w komunikatach medialnych, ale nie ogranicza się do tej sfery — sprawnie kolonizuje wszystkie domeny życia. W poemacie Christensen informacjom o rosnących arsenalach broni nuklearnej towarzyszą frazy brzmiące niby zaklęcia, mające przywrócić nadwątlone poczucie rzeczywistości:

bomba wodorowa istnieje  
i modlitwa o to by umrzeć

tak jak się zwykle umiera  
w zwyczajnej pogodzie [...]

by życie trwało nadal  
całkiem zwyczajnie  
i żeby nigdy  
żadna z tych wszystkich  
okrutnych prób  
przeprowadzonych  
przez zespół Tellera  
na atolu Eniwetok,  
gdy z wściekłości szalały  
fale Pacyfiku,  
ani żadna  
z tych wszystkich prób

przeprowadzonych przez  
zespół Sacharowa  
na Nowej Ziemi,  
gdy z wściekłości szalały  
fale Morza Arktycznego,  
żeby nigdy  
te próby ani  
te brytyjskie,

francuskie, chińskie  
 realnie się nie  
 urealniły tu, gdzie  
 nadal żyjemy w świecie  
 realnym realnym  
 w porównaniu  
 z nierealnością  
 Nowoj Ziemi  
 i atolu Eniwetok

(Christensen 2018: 30–33)

To próba umocnienia bezpośredniego doświadczenia świata, wydobytego spod władzy dojmującego poczucia nierzeczywistości. Literowanie (porządek abecedarny i aliteracyjny) zostaje zdublowane przez iterowanie, czyli rozmyślne powtarzanie tej samej operacji w zamkniętej pętli. Nieustanne wyliczanie rzeczy istniejących, powracające zapewnienia o niewzruszonym trwaniu realności, uprzedniej i niezależnej wobec apokaliptycznych „bajek”, obciążone są jednak pewną ambiwalencją: każde egzorcyzmowanie latentnej katastrofy umacnia jedynie jej widmową moc. Raz za razem dochodzi do zupełnego paraliżu władz poznawczych:

gwarantując  
 że wszystko może  
 być zamienione  
 w nic, tracimy  
 zdolność myślenia  
 o czymkolwiek

(Christensen 2018: 43–44)

Towarzyszy temu utrata podmiotowej spoistości, wyrażająca się w chaotycznej interferencji okruczeń doświadczenia, wspomnień (w poemacie pojawiają się dzienne notacje), snów i wizji. *Alfabet* okazuje się pod tym względem potajemnie spowinowacony z utworem Róże-wicza. Oba dzieła łączy również dające się we znaki rozproszenie, rozmycie granic *ja*, odczucie męczącej równoczesności. Dochodzi do paradoksalnego pojednania zawrotnej prędkości i bezruchu; „wciąż rozszerzająca się terazniejszość — jak pisał w kontekście latencji Hans Ulrich Gumbrecht — zaczęła sprawiać na nas wrażenie jednego przepastnego momentu stagnacji” (2015: 252). Taka czasowość stanowi wyzwanie dla procesów samoodnoszenia się; z pewnością nie stanowi tak dogodnego środowiska dla kartezyjańskiego podmiotu, jak „dawna terazniejszość” podporządkowana modusowi zmiany (Gumbrecht 2015: 253). Po pożegnaniu się z prymatem świadomości podmiot nie rozpoznaje jednak innej zasady koherencji i zanurza się w zdysocjowanym strumieniu percepcji.



Powyższa — siłą rzeczy skrótowa — analiza poematu Christensen, zestawiona z interpretacją *Tarczy z pajęczyny* może, jak sądzę, naprowadzić na trop wielu nieoczywistych analogii. Do tego zadziwiającego spotkania dochodzi dzięki specyficznej katastroficznej wrażliwości obojga pisarzy, którą charakteryzuje wyczulenie na *Stimmung* epoki atomu. Nie chodzi, powtórzmy raz jeszcze, ani o traumatyczne wspomnienie „apokalipsy spełnionej”, ani o kassandra zapowiedź tej mającej nastąpić, lecz o doświadczenie kataklizmu skazanego na niespełnienie, a zarazem uchwytne w specyficznej latencji i przemieniającego podstawowe wymiary ludzkiego doświadczenia.

## Bibliografia

- Atomic Ghost: Poets Respond to the Nuclear Age* (1995), red. Bradley J., Coffee House Press, Minneapolis.
- Baudrillard Jean (2005a), *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard Jean (2005b), *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Beck Ulrich (2004), *Spółczesność ryzyka. W drodze do nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bukowiecka Marta (2017), *Dzieło jako proces. Wokół spójności tekstów Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 6.
- Carr Angela (2017), *On Monotony: Repetition, Invention and Poetics in Christensen and Stevens*, „Substance”, nr 3.
- Christensen Inger (2018), *Alfabet*, przeł. B. Sochańska, Wydawnictwo Lokator, Kraków.
- Derrida Jacques (2018), *O apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Wydawnictwo Epe-rons-Ostrogi, Kraków.
- Franczak Jerzy (2018), *Deszcz alfabetów*, „Znak”, nr 7–8.
- Gumbrecht Hans Ulrich (2015), *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Hundorowa Tamara (2014), *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*, „Teksty Dru- gie”, nr 6.
- Husserl Edmund (1999), *Kryzys nauk europejskich*, przeł. S. Walczewska, Wydawnictwo Ro- lewski, Toruń.
- Kunz Tomasz (2005), *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Kunz Tomasz (2019), *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Wyd. UJ, Kraków.

- Livio Mario (2003), *The Golden Ratio: The Story of PHI, the World's Most Astonishing Number*, Broadway Books, New York.
- Malabou Catherine (2017), *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa.
- Momro Jakub (2020), *Implozje*, „Teksty Drugie”, nr 1.
- Morante Elsa (2019), *Bomba atomowa: za albo przeciw*, przeł. P. Laskowski, Oficyna Bractwa Trojka, Poznań–Warszawa.
- Mościcki Paweł (2020), *Apokalipsa teraz!*, „Teksty Drugie”, nr 1.
- Nijakowski Lech (2019), *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Nycz Ryszard (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Pape Lis Wedell (1998), *Oscillations — On Subject and Gender in Late Modernism*, „Orbis Litterarum”, nr 53.
- Pedersen Esther Oluffa (2020), *The Beauty of Mathematical Order. A Study of the Role of Mathematics in Greek Philosophy and the Modern Art Works of Piet Hein and Inger Christensen*, „The Journal of Somaesthetics”, t. 6, nr 1.
- Różewicz Tadeusz (1990), *Tarcza pajęczyny* [w:] Różewicz T., *Proza*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Seed David (2013), *Under the Shadow. The Atomic Bomb and Cold War Narratives*, The Kent State UP, Kent.
- Skalski Piotr (2017), *Plastyczność istnienia* [w:] Malabou C., *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa.
- Szczukowski Dariusz (2015), *Twarz poety. O kilku motywach narcystycznych w twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. Stankowska A., Śniedziwska M., Telicki M., Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Uniłowski Krzysztof (2014), *Obrót, wyparcie Realnego i skarb poezji. Od kolażu w stronę „poezji wirtualnej”* [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. Kunz T., Orska J., EMG, Wrocław.
- Wojda Dorota (2007), *„Tarcza z pajęczyny”. Mimesis Różewicza jako naśladowanie twarzy* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. Browarny W., Orska J., Poprawa A., TAIWPN Universitas, Kraków.
- Wyka Kazimierz (1975), *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, „Teksty”, nr 1.
- Zabużko Oksana (2017), *Planeta Piolun — Dowżenko — Tarkowski — Von Trier albo dyskurs nowej grozy*, przeł. K. Kotyńska [w:] *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, red. Boruszkowska I., Glinianowicz K., Grzemska A., Krupa P., Wyd. UJ, Kraków.
- Zawadzki Andrzej (2014), *Obraz i ślad*, Wyd. UJ, Kraków.
-